

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Periodismo III



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5314059417

LA INFLUENCIA DEL HUMOR EN EL PROCESO DE LA COMUNICACION



BIBLIOTECA

María Rosa Pinto Lobo

Madrid, 1992

Colección Tesis Doctorales. N.º 18/92

i 25489608
b 14163536

© María Rosa Pinto Lobo

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía.
Escuela de Estomatología. Ciudad Universitaria.
Madrid, 1992.

Ricoh 3700

Depósito Legal: M-6522-1992



La Tesis Doctoral de D.
..... María Rosa PINTO LOBO
Titulada " LA INFLUENCIA DEL HUMOR EN EL PROCESO
DE LA COMUNICACION "
.....
Director Dr. D. Felicismo VALBUENA DE LA FUENTE
fue leída en la Facultad de CC DE LA INFORMACION
de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, el día .11.
de ABRIL..... de 19 .91., ante el tribunal
constituido por los siguientes Profesores:
PRESIDENTE Angel BENITO JAEN
VOCAL María Dolores SAIZ
VOCAL Anselmo SUANCES MARCOS
VOCAL Enriqueta de LARA GUIJARRO
SECRETARIO Porfirio BARROSO ASENJO

.....
habiendo recibido la calificación de
... *APTO. ! CON LAUDO !* ... *TR. UNANIMIDAD.*

Madrid, a 11 de abril de 19 91.
EL SECRETARIO DEL TRIBUNAL.

Porfirio Barroso

MARIA ROSA PINTO LOBO

LA INFLUENCIA DEL HUMOR EN EL PROCESO DE LA COMUNICACION

Director: Dr. FELICISIMO VALBUENA DE LA FUENTE
CATEDRATICO DE TEORIA GENERAL DE LA INFORMACION

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION
DEPARTAMENTO DE PERIODISMO III

Febrero de 1991

AGRADECIMIENTOS

Durante todas las fases de esta Tesis Doctoral, ha habido una serie de personas que me han ayudado de una manera especial. En primer lugar, mis padres y mis padrinos, que me han facilitado un clima de trabajo y me han dispensado de muchas obligaciones que normalmente suelo desarrollar.

Mi hermano ha sido también una ayuda constante y ha estado siempre dispuesto a sacrificar su tiempo para dedicarlo a la búsqueda de información o asesoramiento en los trabajos de ordenador.

El Director de la Tesis, Catedrático Dr. Felicísimo Valbuena de la Fuente me ha orientado, animado y ha dedicado también su tiempo a buscar en las Bibliotecas de algunas Universidades de Estados Unidos textos que han resultado decisivos para mi trabajo.

II

Los Profesores del Departamento de Periodismo III, especialmente su Director D. Antonio Sánchez-Bravo Cenjor, han facilitado mi trabajo de investigación con el buen trato y clima agradable durante los tres años y medio que he sido Becaria del Departamento.

A todos, por tanto, mi gratitud.

III

INDICE

LA INFLUENCIA DEL HUMOR EN EL PROCESO
DE LA COMUNICACION

	PP
<u>I.- INTRODUCCION</u>	1-7
<u>II.- DELIMITACION DEL CONCEPTO DE LO</u> <u>HUMORISTICO</u>	8-26
1.- LO RIDICULO, LO SERIO Y LO JOCOSO ...	8-17
2.- LO INGENIOSO Y EL CONCEPTO DE SUPERIORIDAD	18-25
3.- NOTAS	26

IV

III.- EL CLIMA HUMORISTICO COMO CONCEPTO

<u>COMUNICATIVO</u>	27-64
1.- CLIMA COMO JUEGO	27-30
2.- DISCREPANCIAS TEORICAS SOBRE EL CONCEPTO Y ALCANCE DEL CLIMA HUMORISTICO	31-35
3.- EL CLIMA HUMORISTICO COMO CONCEPTO COMBINATORIO	36-45
4.- LA RISA COMO CONSECUENCIA DEL CLIMA HUMORISTICO	46-50
5.- TEORIAS SOBRE EL CLIMA HUMORISTICO Y SOBRE LA RISA	51-64
5.1.- BIOLOGICAS, INSTINTIVAS Y EVOLUTIVAS	51-53
5.2.- TEORIAS DE LA LIBERACION, EL DESAHOGO O EL ALIVIO	53-55
5.3.- TEORIAS SOBRE LA RELACION DE LA RISA COM EL HUMOR	55-56
5.4.- TEORIAS SOBRE LA RELACION ENTRE REIR Y SONREIR	57-58
5.5.- TEORIAS SOBRE LAS CATEGORIAS DEL PLACER Y DE LA RISA	58-60

5.6.- TEORIAS SOBRE LA EXPRESION DEL PLACER VERSUS EXPRESION DE DISGUSTO DISFRAZADO	60-61
5.7.- TEORIAS SOBRE EL PAPEL DE LA LIBERACION DE LA ENERGIA NERVIOSA	62-64

IV.- LOS FUNDAMENTOS DEL HUMOR:

<u>LAS ORDENACIONES CATEGORIALES</u>	65-97
1.- ARISTOTELES: FUNDAMENTOS RETORICOS DEL HUMOR EN EL PROCESO DE LA COMUNICACION	66-68
2.- EL "TRACTATUS COISLINIANUS".....	69
3.- AUTORES CON ORDENACIONES PARCIALES DE CATEGORIAS SOBRE EL HUMOR	70
4.- LAS SEIS AREAS DE MAURICE CHARNEY ...	70-89
<u>4.1.- AREA DE LO DISCONTINUO</u>	71-80
4.1.1.- TEORIAS DE LA INCONGRUENCIA	71-74
4.1.2.- TEORIAS DE LA AMBIVALENCIA	75-77

VI

4.1.3.-	TEORIAS DE LA CONFIGURACION	77-80
<u>4.2.-</u>	<u>AREA DE LO ACCIDENTAL</u>	81-83
4.2.1.-	TEORIAS DE LA SORPRESA .	81-83
<u>4.3.-</u>	<u>AREA DE LO AUTONOMO</u>	84
<u>4.4.-</u>	<u>AREA DE LO INTENCIONAL.</u>	
	<u>LA MATERIALIDAD HUMANA</u>	85-86
<u>4.5.-</u>	<u>AREA DE LO HISTRIONICO</u>	87
<u>4.6.-</u>	<u>AREA DE LO IRONICO</u>	88-89
4.6.1.-	TEORIAS DE LA SUPERIORIDAD	88-89
5.-	LAS "TABLAS" DE LOS ENFOQUES, APROXIMACIONES O CATEGORIAS DEL HUMOR	90-97

V.- LA RELACION DEL OBJETO DEL HUMOR CON EL

<u>AUDITORIO</u>	98-107
1.- PLATON	99-103
2.- ARISTOTELES	103-104
3.- CICERON	104-105
4.- HENRI BERGSON	105-107

VII

VI.- LA RELACION ENTRE EL SUJETO Y EL OBJETO

<u>DEL HUMOR</u>	108-133
1.- HOBBS	108-109
2.- KANT	110-116
3.- SCHOPENHAUER	117-122
4.- BAUDELAIRE	123-131
5.- HAZLITT	132
6.- FREUD	132-133

VII.- LA RELACION ENTRE EL SUJETO DEL HUMOR Y

<u>EL AUDITORIO</u>	134-156
1.- JEAN PAUL RICHTER	134-142
2.- THEODOR LIPPS	143-156

VIII.- DEL HUMOR A LA COMEDIA:

<u>DE LA EXPERIENCIA AL ARTE</u>	157-172
1.- INTRODUCCION	157-158
2.- EXPERIENCIA, ARTE Y CIENCIA	159-160

VIII

- 3.- TEORIAS MIMETICAS Y TEORIAS DIEGETICAS
 SOBRE EL ARTE DE LA LITERATURA 161
- 4.- MIMESIS, COMEDIA Y TEORIA 162-169
- 5.- LAS PARTES DE LA COMEDIA 170-172

IX.- EL CLIMA HUMORISTICO EN LAS OBRAS

CINEMATOGRAFICAS Y LITERARIAS 173-186

- 1.- INTRODUCCION 173-175
- 2.- LOS INDICIOS DE GERALD MAST 176-180
- 3.- LAS PISTAS PARA LA IRONIA DE BOOTH ... 181-186

X.- LAS TRAMAS HUMORISTICAS

- 1.- GRANDES ESTRUCTURAS GENERALES DE LAS
 TRAMAS: SIMPLES Y COMPLEJAS. 187-192
- 2.- DESARROLLO DE LAS TRAMAS 193-200
- 2.1. LA COMEDIA NORMALMENTE EMPIEZA
 CON UNA DECLARACION SORPRENDENTE
 O SITUACION ESCANDALOSA 193-194

2.2.	<u>LA COMEDIA SE DESARROLLA POR</u> <u>REPETICION, ACUMULACION Y AUMENTO</u> <u>PROGRESIVO</u>	194-197
2.3.	<u>EL FINAL QUE SE ESPERA DE LAS</u> <u>COMEDIAS ES UN FINAL FELIZ</u>	197-200
3.-	<u>DESARROLLO MECANICO DE LAS TRAMAS</u>	201-211
3.1.	<u>TRAMAS DE INSENSATEZ O NECEDAD</u> .	201-202
3.2.	<u>TRAMAS DE INGENIO</u>	202-205
3.3.	<u>CONDICIONES EN LAS QUE EFECTUARA</u> <u>ESTA TRAMA ELEMENTAL SUI FUNCION</u> <u>COMICA PARA CADA UNO DE LOS</u> <u>CUATRO TIPOS</u>	205-207
3.4.	<u>LOCO CON SUERTE</u>	207-208
3.5.	<u>EL ACTO INTELIGENTE O SIMPLEMENTE</u> <u>SENSIBLE PUEDE FALLAR POR</u> <u>ACCIDENTE</u>	208
4.-	<u>TRAMAS COMICAS EN EL CINE</u>	212-232
4.1.	<u>LA TRAMA FAMILIAR DE LA NUEVA</u> <u>COMEDIA</u>	213-216
4.2.	<u>PARODIA INTENCIONADA</u>	216-217
4.3.	<u>REDUCCION AL ABSURDO</u>	218-220
4.4.	<u>INVESTIGACION DE UNA SOCIEDAD</u> <u>PARTICULAR</u>	220-222

X.

<u>4.5. UNA FIGURA CENTRAL UNIFICA LA</u>	
<u>ACCION</u>	223-224
<u>4.6. CHISTES VISUALES</u>	224-225
<u>4.7. UN PERSONAJE CENTRAL Y UNA TAREA</u>	
<u>DIFICIL</u>	226-231
<u>4.8. DESCUBRIMIENTO DE UN ERROR POR</u>	
<u>EL PROTAGONISTA</u>	232

XI.- EL CARACTER HUMORISTICO Y SUS VARIEDADES 233-274

1.- EL CARACTER HUMORISTICO:	
DIVERSAS CONCEPTUALIZACIONES	233-244
2.- LOS CARACTERES DE LA COMEDIA.	
A) EL BUFON, EL IRONICO Y EL IMPOSTOR	245-252
3.- LOS CARACTERES DE LA COMEDIA.	
B) EL RIDICULO Y EL ABSURDO	253-268
<u>3.1. EL CARACTER RIDICULO</u>	253-256
<u>3.2. EL CARACTER ABSURDO O JOCOSO</u> ...	256-258
<u>3.3. MANIFESTACIONES DE LOS</u>	
<u>CARACTERES</u>	258-268
4.- LOS CARACTERES DE LA COMEDIA.	
C) EL INGENIOSO	269-274

XII.- EL PENSAMIENTO COMO ELEMENTO DE LA

COMEDIA 275-280

1.- INTRODUCCION 275-276

2.- MODALIDADES DEL PENSAMIENTO O "DIANCI" 277-280

XIII.- LA DICCION EN LA COMEDIA 281-319

1.- CLASIFICACION BASICA 281-282

2.- EL ESTILO EQUIVOCADO 283-284

3.- LA REVELACION ACCIDENTAL DE LOS
SENTIMIENTOS 285

4.- LOS DESLICES VERBALES O "LAPSUS
LINGVAE" 286-287

5.- LOS ESTEREOTIPOS 288

6.- DICCION HUMORISTICA PROPIAMENTE DICHA
A) LA IRONIA 289-293

7.- DICCION HUMORISTICA PROPIAMENTE DICHA
B) LA PARODIA 294-300

8.- LO BURLESCO Y LA CARICATURA 301

9.- LA CHARLATANERIA 302-312

10.-EL SINSENTIDO 313-319

XIV.- MUSICA 320-321

XV.- FACTORES A CONSIDERAR AL ESTUDIAR

UNA COMEDIA 322-325

XVI.- PRINCIPIOS PARA DISTINGUIR LAS ESPECIES

O TIPOS DE COMEDIA 326-327

XVII.- NIVELES DE CRITICA 328-331

XVIII.- PROCEDIMIENTOS DE CREACION DE LO

HUMORISTICO 332-513

1.- CONTRASTE VISUAL DIRECTO 334-337

2.- CONTRASTE SONORO DIRECTO 338-339

3.- CONTRASTE ENTRE LA IMAGEN Y EL SONIDO 340-342

4.- CONTRASTES VISUALES, ACUSTICOS O DE
IMAGEN Y SONIDO 343-345

5.- CUESTIONES O COSAS IDENTICAS EN
SITUACIONES DIFERENTES 346-348

XIII

6.- COSAS DIFERENTES ENLAZADAS MEDIANTE UNA ASOCIACION COMUN	349
7.- YUXTAPOSICION DE INCONGRUENCIAS APARENTES	349-350
8.- INSINUACION	351-355
9.- DESENLACE INESPERADO	356-361
10.- BATHOS	362-366
11.- FALSEAMIENTO O DISTORSION DELIBERADA	367-369
12.- INTERPRETACION POR IMITACION	370-371
13.- SELECCION ASOCIATIVA	372-373
14.- EXAGERACION DELIBERADA	374
15.- MODERACION DELIBERADA	375-378
16.- EFECTO IRREAL QUE PARECE DESARROLLARSE DE MODO NATURAL	379
17.- EFECTO NATURAL	379
18.- REPETICION	380
19.- REPETICION SECUENCIAL	381
20.- COMPARACION SUCESIVA	382-383
21.- JUEGO DE PALABRAS EQUIVOCO	384-419
22.- IRONIA	420-432
23.- IRONIA MODIFICADA	433-437
24.- IRONIA DRAMATICA	438-465
25.- PERSONIFICACION	466
26.- TRANSPRENCIA METAFORICA	467-469

XIV

27.- FLASH-BACK O RETROSPECTIVA	470-476
28.- REFERENCIA A ACONTECIMIENTOS FUTUROS COMO SI HUBIERAN PASADO O FUERAN ACTUALES	477-479
29.- REFERENCIA A LO AUSENTE COMO SI ESTUVIERA PRESENTE	480-482
30.- REFERENCIA AL PASADO COMO SI FUERA PRESENTE	483
31.- CAMBIO BRUSCO DE PLANO (CUTWAY)	484
32.- FUNDIDO EN NEGRO EN EL PUNTO ALGIDO (CLIMAX)	485
33.- DOBLE TOMA	486-487
34.- REVELACION REPENTINA	488
35.- INCONGRUENCIAS	489-513
<u>35.1. Acepta como normal una</u> <u>situación extraña</u>	491-495
<u>35.2. Hace un esfuerzo</u> <u>desproporcionado para lograr</u> <u>algo</u>	495-503
<u>35.3. Incapaz de realizar un acto</u> <u>sencillo</u>	504-508
<u>35.4. Imita sin éxito</u>	509
<u>35.5. Caricaturiza</u>	510-513

XIX.- CONCLUSIONES 514-518

XX.- BIBLIOGRAFIA 519-536

LA INFLUENCIA DEL HUMOR EN EL PROCESO
DE LA COMUNICACION

I.- INTRODUCCION

LA INFLUENCIA DEL HUMOR EN

EL PROCESO DE LA COMUNICACION

I.- INTRODUCCION

Muchos y célebres autores se han interesado por el humor y por numerosas variables que encierra. A través de estas páginas, irán saliendo diferentes teorías, algunas de ellas muy antiguas, fruto de la reflexión sobre los comportamientos diarios de la gente y sobre su plasmación en las comedias.

Sin embargo, el tema o asunto de esta Tesis apenas ha sido abordado con la profundidad que demanda.

El autor que vio claro esta carencia, hace ya veinte años, fue George N. Gordon. En su libro Persuasion. The Theory and Practice of Manipulative Communication, distinguía cinco atributos de la conducta comunicativa: Conocimiento, Emoción, Estilo, Humor y Propósito o Intención. Del humor decía que es una propiedad poco resaltada por los teóricos de la Comunicación y, no obstante, modifica profundamente a las otras propiedades. La presencia del humor, o la ausencia del mismo, clarifica decisivamente las conductas de los individuos o, incluso, su autoconcepto.¹ El pensamiento de Gordon sobre este punto viene expuesto en el libro de VALBUENA DE LA FUENTE, F, La Comunicación y sus clases, Zaragoza, Editorial Luis Vives, 1979, Pp. 63-64.

No es que el humor en el proceso de la Comunicación haya sido un asunto excesivamente difícil y teóricamente inabordable. Simplemente, esta faceta del humor no es una excepción en el desarrollo irregular y rugoso que han seguido muchos asuntos científicos en su desarrollo. Ahora bien, si esto es así, sólo encuentro motivaciones

¹ GORDON, G.N.: Persuasion. The Theory and Practice of Manipulative Communication, Nueva York, Hasting House, 1971, Pp. 16-19.

positivas para acometer el estudio teórico de este asunto.

Supone un reto para mí tratar una materia que todo el mundo conoce por su experiencia cotidiana pero que, cuando escasos autores han abordado su tratamiento, lo han hecho sin criterios seguros y con una tal variedad de puntos de vista que, más que riqueza, indican desorientación o esfuerzos tentativos.

Esta Tesis aspira, en consecuencia, a un ordenamiento de las categorías del humor, a una confluencia -que no es sincretismo- de las diversas teorías parciales. En este punto, me he movido con la imagen de los ajedrezados reversibles. No se trata, simplemente, de admitir cualquier reflexión, por descabellada que sea. El trabajo científico no excluye, en principio, ninguna idea, pero aspira a su ordenación, a descubrir las conexiones y las proporciones de cada teoría y a recortar los términos a una escala determinada.

Por otra parte, el humor en el proceso de la Comunicación es un tema atractivo, que crea un estado de

ánimo muy satisfactorio en quien lo acomete. Sobre todo, al caer en la cuenta del funcionamiento de la mente y de la riqueza de la comunicación. Profundizando en el humor y los problemas cómicos podemos aclarar los mecanismos y procedimientos de trabajo de la imaginación y de la creatividad.

Pretendo en este estudio, entre otras cosas, dar respuesta a la cuestión que plantea Bergson en su libro La risa, cuando abre un interrogante sobre el modo en que, por ejemplo, el artista se las arregla para evitar que nos conmovamos y poder conducirnos hasta la risa. Él habla de la necesidad de emprender unas investigaciones de especie muy nueva, que muchos años después no se han desarrollado lo suficiente.² Mi trabajo aspira a la incursión en esa especie.

Quiero terminar esta Introducción aclarando un aspecto que me parece muy importante. Si nos fijamos en el significado del adjetivo "cómico" en español, comprobaremos que tiene unas connotaciones muy concretas. Por eso, poco a poco, el uso ha ido prefiriendo el

² BERGSON, Henri, La risa, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1973, Pp. 116-117.

término "humor" a "lo cómico" para expresar el asunto de esta Tesis. Sin embargo, nadie, no siendo Campoamor - y éste con un acepción muy concreta- emplea el término "humorada" para referirse a una obra humorística. Por el contrario, hablamos de "comedia".

Esta pérdida de fuerza del adjetivo "cómico" ha tenido su reflejo también en inglés. En consecuencia, observamos que se habla de estudios sobre el humor, no sobre lo cómico. ³

¿Por qué insisto en este aspecto terminológico? Porque algún autor anglosajón ha llegado a distinguir entre lo cómico y lo humorístico pero, en último término, hay más de intento por separar un aspecto determinado - el estado de ánimo- que por delimitar realidades diversas.

Así pues, en las siguientes páginas, emplearé "humor" y humorístico" en lugar de "lo cómico" o "cómico", a pesar de que no quede excluido de raíz el adjetivo y vaya

³ GOLDSTEIN, Jeffrey H. y MC GHEE, Paul E., The Psychology of humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues, New York and London, Academic Press, 1972.

apareciendo en algunos pasajes.

El Plan de este trabajo va a ser el de aproximaciones sucesivas. En un primer momento, me adentraré en el estudio del humor, siguiendo las vías abiertas por autores muy importantes. Al final de este recorrido, habré llegado a una conceptualización, pienso que muy rigurosa, del humor y de otras manifestaciones humanas. Acudiré, repetidamente, a la "dialéctica" o procedimiento de las distinciones diversas, para llegar al meollo del concepto.

A continuación, comenzaré a exponer las diversas teorías que han ido apareciendo sobre aspectos concretos del humor en el proceso de la Comunicación, encuadrándolas en una Teoría General sobre el Humor.

El paso siguiente será una delimitación lo más precisa posible de las categorías humorísticas, partiendo de la Poética de Aristóteles, hasta llegar a las más recientes.

Finalmente, un aspecto muy importante de mi Tesis está dedicado a los procedimientos para la creación del humor y de situaciones humorísticas.

II.- DELIMITACION DEL CONCEPTO DE LO HUMORISTICO

II.- DELIMITACION DEL CONCEPTO DE LO HUMORISTICO

1.- LO RIDICULO, LO SERIO Y LO JOCOSO.

El autor que más se ha acercado a enunciar una Teoría General sobre el humor ha sido Elder Olson. Tan seguro de sí mismo se ha sentido que ha titulado su obra La Teoría de la Comedia ¹, no simplemente "Una" teoría más sobre la comedia. Y sin embargo, a mi entender, lo que ha hecho Olson ha sido actualizar los conceptos de la Poética de Aristóteles ² y después de haberse zambullido de lleno en la obra de Lane Cooper y en el comentario que este autor hace al Tractatus Coislinianus ³, más las aportaciones geniales de Henri Bergson.

¹ OLSON, Elder, Teoría de la Comedia, Barcelona, Ariel, 1978.

² ARISTOTELES, Poética, Madrid, Editorial Gredos, S.A., Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, 1988.

³ COOPER, Lane, An Aristotelian Theory of Comedy with an adaptation of the poetics and a translation of the "Tractatus Coislinianus", New York, Harcourt, Brace and Company, 1922.

Que yo señale las influencias recibidas por Olson y que limite sus excesivos entusiasmos sobre su propia teoría, no quiere decir que quite méritos a su empeño. Por eso, lo que voy a hacer será lo siguiente: Empezaré recogiendo las afirmaciones dotadas de generalidad científica que han hecho Bergson primero y Olson después. Partiendo de esas generalizaciones, me iré adentrando en la esencia de lo humorístico. Y más adelante, retomaré las afirmaciones generales pero ahora dirigidas a la Comedia y a su teórico- fuente, el genial Aristóteles.

Bergson enfoca el asunto que nos ocupa preguntándose dónde buscar lo humorístico para que nos conduzca a la risa. Y llega a las siguientes tesis o generalizaciones teóricas:

1. Todo lo humorístico es propiamente humano. El hombre es el único animal que ríe.



2. La risa está acompañada de la insensibilidad. De aquí la falta de sentimientos que señala el francés, pues "la risa no tiene mayor enemigo que la

emoción." ⁴

3. La inteligencia de uno ha de estar en contacto con la inteligencia de otros. Al emplear el término "inteligencia" estamos dejando a un lado las emociones, "anestesiando el corazón", para de este modo poder compartir lo humorístico, pues nunca se da en aislamiento.

4. Lo diferente, raro, excéntrico, etc, la rigidez, es lo que resulta sospechoso para la sociedad. De forma que quien se aísla, se expone al ridículo. En muchas ocasiones, lo humorístico se refiere a los prejuicios de una sociedad.

⁴ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 15.

El enfoque de Elder Olson apunta a encontrar el constitutivo esencial de la risa, lo que Gustavo Bueno denomina "el momento ontológico". Según Olson, la risa ocurre sólo por la concurrencia de tres factores, cada uno de los cuales es una causa, aunque en un sentido diferente:

- 1.- Una cierta clase de objeto.
- 2.- Una cierta disposición mental en nosotros.
- 3.- Los fundamentos sobre los que sentimos.

A pesar de las críticas que he dirigido a Elder Olson, reconozco que ha sabido establecer un gran punto de partida para una Teoría General sobre el humor en el proceso de la Comunicación. Por eso, adopto tal punto de partida, pues inventar uno nuevo sería "asar lo que está cocido", por emplear la célebre expresión de Antonio Machado.

Si nos detenemos en el punto primero, y tratamos de dar nombre a su objeto, una primera aproximación nos conduce a lo ridículo. Para Bergson, por ejemplo, éste

llega por "cierta rigidez de cosa mecánica donde uno esperaba hallar la agilidad vigilante y la viva flexibilidad de una persona." ⁵ Visualicemos estas palabras y tendremos la caída. ¿quién no se ha reído alguna vez con una caída?. Más aún, las caídas son un recurso muy habitual en las comedias. NOTA 1.-

Donde se advierte la potencia teórica de Olson es cuando emplea la "diairesis" o procedimiento de las distinciones diversas para aquilatar la esencia de lo humorístico.

Veamos con más detalle la naturaleza de lo ridículo. ¿Qué es ridiculizar? Se trata siempre de una forma de depreciación, minusvaloración, en definitiva, de demostración de la inferioridad, con la siguiente condición: subrayar lo absurdo que representa tomárselo en serio. Al ridiculizar se está estableciendo lo contrario de lo serio. Por tanto, lo ridículo siempre implica una doble contrariedad: de lo bueno y de lo serio.

⁵ Ibid, P. 19.

Obsérvese cómo Olson empieza preguntándose por lo ridículo pero no puede aquilatarlo sin fijarse en cualidades como la bondad y la seriedad. Por eso, cobra importancia la cuestión de ¿qué es lo serio?.

Elder Olson indica que cualquier persona tomará en serio:

- 1.- Cualquier cosa que a la persona le parezca ser buena o mala.
- 2.- Cualquier cosa que la persona considere posee un grado considerable de lo bueno o de lo malo. (Es decir, lo suficientemente importante para merecer una preferencia y una acción).
- 3.- En la proporción en que la persona crea que la cosa es cierta, verosímil o posible.
- 4.- Con la probabilidad de que ocurra más bien pronto que tarde.

- 5.- Con la probabilidad de que tal cosa produzca o vaya acompañada de males o bienes ulteriores, y de que los aumente o los disminuya, o los acelere o los posponga.
- 6.- Aquello que le indique a la persona si tal cosa ha ocurrido, está ocurriendo, o va a ocurrir.
- 7.- Aquello que le concierne a sí misma.
- 8.- Aquello que concierne a personas en las que está interesada.
- 9.- Aquello que concierne a quienes están condicionados por su propio placer o dolor.
- 10.- Aquello que concierne a los que se le parecen.
- 11.- Aquello que concierne a aquellos cuyas fortunas se parecen a las que pueden ocurrirle

a esa persona con más probabilidades. ⁶

Lo "serio" no es solamente lo "muy serio", como lo trágico, sino incluso cualquier asunto ordinario de la vida diaria, cualquier cosa en la que veamos un valor al realizarla en ciertas circunstancias. Ahora bien, de esta manera se nos presenta el valor y la bondad muy unidas a la seriedad. Por lo tanto, no es posible enfrentar lo ridículo de una manera disyuntiva: O con lo bueno o con lo serio. Lo ridículo es, a la vez, lo contrario de lo serio y de lo bueno o valioso, puesto que la idea de valor es completamente destruida.

Las personas a las que encontramos ridículas son a las que sentimos que podemos desairar; y esto es así, porque carecen de algún valor; y al carecer de este valor, se merecen que lo hagamos impunemente. Todo esto es lo que significa reírnos de.

Es precisamente lo diferente lo que constituye la base de lo ridículo. No es de extrañar, por tanto, que en la comedia como obra de arte encontremos con frecuencia

⁶ OLSON, Elder, Op. cit., P. 26.

y como elemento definitorio a lo raro, lo excéntrico, lo pintoresco u original. Es cierto, sin embargo, que junto a lo diferente también tiene que aparecer la igualdad en algún aspecto, un parecido específico, que permita revelar esa diferencia. Por cierto, en este punto no podemos olvidar la última tesis de Bergson, que arriba enunciaba.

Hablar de semejanzas y diferencias obliga a exponer la existencia de lo ridículo primario y lo ridículo secundario. Lo ridículo primario es siempre humano; los otros seres, por ejemplo los animales, únicamente son ridículos de manera secundaria, sea por analogía con lo humano, o por alguna otra relación con lo humano, según indica Olson.⁷

Si hemos dicho que la base de lo ridículo es lo diferente, tiene que existir una discriminación básica. Esta es la oposición de valores- recuérdese la contrariedad entre lo ridículo y lo bueno- y se manifiesta en:

⁷ Ibid., P. 32.

- 1.- Una oposición de puntos de vista sobre la posibilidad o probabilidad de un acto completo.

- 2.- Una oposición de puntos de vista sobre el valor del acto.

Por ejemplo, un personaje ridículo piensa que algo es probable cuando nosotros pensamos que es imposible, o viceversa. Y piensa que tiene importancia cuando nosotros pensamos que no. O toma en serio lo que nosotros consideramos que no lo es por el contexto en que se desarrolla.

2.- LO INGENIOSO Y EL CONCEPTO DE SUPERIORIDAD

Esta reflexión sobre la diairesis que Olson emplea, nos está llevando imperceptiblemente a otra contrariedad: la de arriba y abajo, o superioridad/ inferioridad moral. El terreno cubierto por el humor es amplísimo. Nada menos que el existente entre esas ubicaciones psicológicas y morales. Por eso, muchos teóricos que ya conocemos se han ocupado de este aspecto tan sustancial: ¿Qué derecho tenemos para reírnos de los demás? Las respuestas han sido muy variadas en sus formulaciones, pero en el fondo apuntan al mismo centro de ideas.

Nosotros nos sentimos superiores a las personas de las que nos reímos, porque piensan de forma diferente a nosotros y toman en serio cosas que nosotros no consideramos. Por lo tanto, las miramos como distintos de nosotros. Recordemos, a este respecto, todas las teorías del humor basadas en el concepto de superioridad.

Más en concreto, Bergson, Susanne Langer y Charney, autores más próximos a nosotros, prolongan esta reflexión sobre la superioridad. Bergson reconoce que la función de

la risa es intimidar y humillar. Señala que "el movimiento de evasión o de expansión es sólo el prelude de la risa, que el que se ríe entra en seguida en sí mismo, se afirma sí mismo con más o menos orgullo y tiende a considerar a la persona del otro como una marioneta cuyos hilos tiene entre sus manos." ⁸

Por su parte Susanne Langer indica que la risa siempre -sin excepción- anuncia un repentino sentido de superioridad. "Reír es una canción de triunfo", según Marcel Pagnol subraya en su libro Notas sobre la risa, que recoge Langer. "Expresa el descubrimiento repentino de quien ríe de su propia superioridad momentánea sobre la persona de quien se ríe". Esto, mantiene Marcel Pagnol, explica todos los estallidos de risas en todos los tiempos y países. ⁹

La última afirmación de Pagnol es demasiado general y corre el riesgo de convertirse en un concepto puramente distributivo, que no nos sirve para avanzar en la

⁸ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 159.

⁹ LANGER, Susanne, "The Comic Rhythm" en Comedy, Meaning and Form, San Francisco, Edited by Robert W. Corrigan, Chandler Publishing Company, 1965, P. 131.

ciencia. Nosotros no podemos prescindir de las clasificaciones del reír por diferentes tipos o causas y adoptar una actitud derrotista ante el problema de lo humorístico porque desde su riqueza parezca inabordable. Es demasiado general afirmar que la fuente de lo humorístico está en la risa.

Las aportaciones de Pagnol, sin embargo, no son inútiles, ni mucho menos. Él es quien ha resaltado precisamente el elemento de superioridad conceptual que la risa requiere. En esto Pagnol está de acuerdo con Bergson, Mélinand y Fabre.

Así, a través de Pagnol, volvemos a retomar el punto de vista de Bergson. Nosotros somos seres vivos conducidos por una ley mecánica; o vemos lo absurdo en medio de la plausibilidad, tal como dice Mélinand; o, como apunta Fabre, creamos una confusión sólo para desvanecerse rápidamente. Nosotros sentimos nuestra propia superioridad al detectar el elemento irracional, más concretamente, nosotros nos sentimos superiores a quienes elaboran acciones mecánicas, introducen cosas absurdas o producen confusiones. Por esta razón Marcel Pagnol defiende que su definición de lo risible se aplica a todas estas situaciones típicas.

Puestas las cosas así, es decir, habiendo abordado lo ridículo a través de lo serio y habiéndonos instalados en el concepto de superioridad como raíz de por qué consideramos ridículas a otras personas, es obligado traer aquí las aportaciones de un autor, Grawe, que ha formulado los fines en los que desemboca la superioridad.

Para este autor, ridiculizamos a los demás persiguiendo tres metas fundamentales:

- 2.1.- El correctivo social
- 2.2.- El azote u hostigamiento y
- 2.3.- La censura.

Inmediatamente surge la pregunta de si el humor sólo puede "cebarse" en personajes inferiores. Nuestra experiencia nos dice que no. Y Olson consagra nuestra experiencia, afirmando que hay dos variedades de personas que no tienen por qué ser necesariamente inferiores.

En primer lugar, están las personas que no pueden ser culpadas de las acciones a las que se ven abocadas: las personas jocosas, risibles o absurdas, que de todas estas maneras podemos traducir "ludicrous". Como agentes, su acción es debida a alguna equivocación natural; como

pacientes, están implicados por azar, o por las estratagemas de otros. No pueden ser culpadas de las situaciones a las que se ven abocadas por su carácter.

Maurice Charney presenta los mecanismos del chiste, que también piensa pueden aplicarse a la comedia, como así es. Estos mecanismos son la sorpresa, la incongruencia, la aceleración del climax y la repentina deflación de las expectativas. ¹⁰

En segundo lugar, están las personas ingeniosas, es decir, dotadas de cierta superioridad intelectual, sólo analógicamente podemos incluirlas dentro del objeto de la risa. Y es que no nos reímos de las personas inteligentes sino de los comentarios que hacen. O dicho de otra manera, nos reímos "con" las personas ingeniosas.

Inmediatamente surge la pregunta del sentido que puede tener la expresión "reírnos de nosotros mismos". Dentro de un teoría general del humor, una parte del yo puede contemplar a otra parte y reírse de la misma.

¹⁰ CHARNEY, Maurice, Comedy high and low: an introduction to the Experience of Comedy, New York, Oxford University Press, 1978, P.4.

Vendría ser lo que Eric Berne denomina "un viaje interno del Ego" ¹¹ Sólo el hombre puede reflexionar sobre sus propios actos y reírse.

Creo que ha quedado suficientemente explicado que, al hablar de lo humorístico, nos referimos a lo ridículo, a lo jocosos y a las cosas que tomamos por tales por analogía: sobre todo, lo ingenioso. Sobre las características y variedades de lo ingenioso, trataré extensamente al ocuparme del Carácter como constitutivo de la Comedia.

Las condiciones que presenta el objeto humorístico son las siguientes, según Olson:

1.- Tiene que ser algo que presente esa exigencia, es decir, existir como tal.

2.- Tiene que poseer algún valor, por sí mismo o en relación con otra cosa.

¹¹ BERNE, Eric, ¿Qué dice usted después de decir "Hola"?, Barcelona, Grijalbo, undécima edición, 1974, P. 278.

3.- Tiene que excitar, en cierto grado, deseo o aversión, o bien tiene que poseer los requisitos para que se produzca una emoción, o bien proporcionar la espera de una de ellas.

4.- No tiene que excitar un deseo o aversión en un grado tan alto que no pueda extinguirse fácilmente, porque es precisamente por la destrucción o aniquilación de las bases del deseo, la aversión o la emoción como se expresa lo cómico. ¹²

Pensemos por un momento en el chiste. Éste se presenta como un objeto que no lo es de deseo, aversión o emoción, además deja al descubierto que lo expuesto es contrario a lo maravilloso, inexplicable, terrible o patético. De antemano sabemos que esconde una trampa manifiesta, con la que sorprendernos. Unase todo ello y estaremos en condiciones de no tomarnos en serio lo allí relatado y de ofrecer una reacción cómica. En todo chiste, bien contado, se relata algo extraordinario, que excita la curiosidad. Luego se descubre que lo que se creía extraordinario es precisamente lo opuesto o bien un

¹² OLSON, ELder, Op. cit., P. 38.

"cuento chino". Maurice Charney presenta los mecanismos del chiste, que también piensa pueden aplicarse a la comedia, como así es. Estos mecanismos son la sorpresa, la incongruencia, la aceleración del clímax y la repentina deflación de las expectativas. ¹³

A estas alturas ya se habrán despejado muchas dudas de dónde radica la importancia del humor en el proceso de la comunicación. Lo humorístico no es más que un tipo particular de relación entre los seres humanos; nos reímos de los hombres y son solamente los hombres quienes nos reímos. Como comunicación y relación humana que el humor es, lo encontramos en la vida real y creado por el arte.

¹³ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 4.

III.- EL CLIMA HUMORISTICO COMO CONCEPTO COMUNICATIVO

III.- EL CLIMA HUMORISTICO COMO CONCEPTO COMUNICATIVO

1.- CLIMA COMO JUEGO.

Bergson define lo humorístico como un juego, parte de juegos infantiles que, después, aplica a situaciones cómicas. ¿Cuáles son estos juegos?:

- A) El diablo de resorte. Este juego se asemeja a aquellas situaciones en que una idea se expresa, se reprime, se vuelve a expresar y a reprimir, y así sucesivamente. El casamiento a la fuerza ofrece un ejemplo de esto. Aparece el conflicto entre la idea de Sganaralle, que quiere obligar al filósofo a que lo escuche, y la obstinación de Pancracio, que no para de hablar de modo automático. La misma combinación se desarrolla en El enfermo imaginario. El diablo de resorte nos remite a uno de los procedimientos usuales de la comedia: la

repetición, de la que hablaremos más adelante, cuando nos ocupemos de las tramas mediante un desarrollo cualitativo. Señalaré aquí, únicamente, la ley general que Bergson presenta a este respecto: "En una repetición cómica de frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte, y una idea, que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento" ¹

B) El títere de cordelillos. En algunas situaciones y comedias podemos encontrarnos con personajes que se comportan como títeres manejados por un niño. Hilos invisible pero existentes conducen a estos personajes a situaciones cómicas de hilarantes efectos.

C) Bola de nieve. Este juego, también conocido con fichas de colores, se caracteriza por un efecto que se propaga acrecentándose, de forma

¹ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 67.

que la inicial e insignificante causa origina un importante e inesperado resultado. Se trata del procedimiento conocido como moderación deliberada. Ejemplos tenemos en la literatura, como la escena de la venta en Don Quijote, y en el cine, como las películas del gordo y el flaco. Este mecanismo de bola de nieve o moderación deliberada resulta humorístico si es rectilíneo pero aumenta sus efectos si es circular, es decir, cuando el personaje, después de una curiosa combinación de causas y efectos, se encuentra en el punto de partida. Esto es frecuente en algunas comedias de Howard Hawks, y, en cierto modo, en El bazar de las sorpresas de Lubitsch.

Sólo desde el marco mental es posible entender al héroe humorístico como ocupado en una obra sin ningún propósito ulterior.

Esta afirmación nos conduce de nuevo al juego, como un acto o forma de imitación que el ser humano necesita. Freud se ocuparía de esto, entendiendo el juego como una regresión infantil, al tiempo que la agresión es un

componente poderoso de muchos chistes o bromas. Así en El chiste y su relación con lo inconsciente Freud mantiene la proposición del juego como cambio, desplazamiento, simbolismo, etc que es reconocida en el estudio del chiste. ²

² CHARNEY, Maurice, Op. cit., Pp. 157-160.

2.- DISCREPANCIAS TEORICAS SOBRE EL CONCEPTO Y
ALCANCE DEL CLIMA HUMORISTICO

Las asuntos abordados anteriormente llevan a la conclusión de que lo humorístico supone la recuperación de un cierto clima comunicativo. Ahora bien, el problema teórico surge sobre el constitutivo esencial y los límites de ese clima.

Elder Olson sostiene que el marco mental del humor implica no tomarse nada en serio y estar de buen humor ante todo. El paso a este estado se efectúa gracias a una catástasis o relajación de toda preocupación.³

S. Langer, en su estudio The Comic Rhythm indica, también, que reír puede ser el fin de un proceso en el que la ansiedad, la duda y la incertidumbre se rompen y las energías se relajan.⁴

³ OLSON, Elder, Op. cit., P. 41.

⁴ LANGER, Susanne, Op. cit., P. 132

En el mismo sentido se expresa Desmond Morris cuando dice que "la razón por la cual las personas se "sacuden de risa" de esta forma es que la base del humor es el miedo. El humor nos produce un choque en una manera que no entraña peligro, y expresamos nuestro asombro y nuestro alivio, simultáneamente, mediante la risa." ⁵

¿Cómo se consigue esto?. Olson piensa que no substituyendo la preocupación por el deseo o emoción contraria, sino transformando los fundamentos de la preocupación en absolutamente nada. El marco mental de lo cómico es de confianza, despreocupación y, en general, de disposición a ser felices.

B.W. Wardropper recoge las palabras de Ortega y Gasset sobre lo que piensa de la comedia: "la comedia es siempre, siempre parodia, burla de una tragedia, una tragedia que se vacía, que se deshincha. La musa cómica punza, como un insecto, el volumen de la tragedia: la materia interior se desvanece en el aire, y delante de

⁵ MORRIS, Desmond, El cuerpo al desnudo, Círculo de lectores, P. 135

nosotros queda sólo un mascarón." ⁶ Es decir, Olson no está lejos de Ortega sino todo lo contrario. Y quizá se ha inspirado en nuestro filósofo para desarrollar su teoría. Wardropper, en su estudio añadido a la traducción española de la obra de Olson podría haber profundizado en este asunto.

Para Elder Olson, comedia y tragedia difieren en el valor que nos inducen a dar sobre las acciones que presentan. La misma acción, según sea enfocada, produce efectos distintos. Así, por ejemplo, la comedia elimina cualquier causa que pueda preocuparnos, conduciéndonos a una relajación mediante un tratamiento ligero de los asuntos. Tenemos aquí enunciada la función cómica: producir una ligereza de ánimo, con el cual la risa está asociada. Sólo desde esta ligereza de ánimo es posible hacer frente a la fragilidad humana y tratar todo tipo de asuntos sin que nos veamos implicados ni afectados.

Bergson no es tan categórico: La vida resulta risible cuando se olvida de sí misma, pues si prestase atención "sería continuidad variada, progreso irreversible, unidad

⁶ WARDROPPER, Bruce W., en Teoría de la Comedia de OLSON, Elder, Op. cit., P. 228.

indivisa" ⁷ Y tal y como dice Bergson lo cómico de los acontecimientos es una distracción de las cosas como lo cómico de un carácter se debe a una distracción fundamental de la persona.

¿Distracción u olvido? Si nos atenemos al punto de vista de Olson, tendrían que ser distracciones u olvidos radicales. Y sin embargo, esto nos lleva muy lejos. Tan lejos, que yo no estoy dispuesta a ese viaje. Sencillamente, porque no me parece científico hacer de estos términos unos conceptos distributivos, que incluyen todo. Me parece más científica la posición de Lane Cooper en su comentario al Tractatus Coislinianus, pues concibe lo humorístico como un concepto combinatorio.

Según Cooper, hay tres clases de comedias:

1) Antiguas, con una superabundancia de asuntos risibles. Las Ranas, de Aristófanes. Las obras de Shakespeare en las que interviene Falstaff. La ceremonia al final de El Enfermo Imaginario, de Molière.

⁷ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 88.

2) Nuevas, que tiende más hacia lo serio. Heautontimoroumenos, de Terencio; Comedia de los errores, de Shkespeare; Tartufo y El Misántropo, de Molière.

3) Intermedias, con mezcla de ambas. (No quiere decir que sea intermedia en el tiempo) Pluto, de Aristófanes; La Tempestad, de Shakespeare; Anfitrión, de Molière. ⁸

⁸ COOPER, Lane, Op. cit., P. 226.

3.- EL CLIMA HUMORISTICO COMO CONCEPTO COMBINATORIO

Me inclino, pues, a corregir el concepto de marco mental humorístico de Olson en dos sentidos: Primero, considerándolo como un concepto combinatorio; al que podemos denominar alivio, relajación o despreocupación. Segundo, cambiando el término "marco mental" por el de clima humorístico. Pienso que este último término es más interactivo, más interpersonal y comunicativo.

Para mí, el término clima humorístico es equivalente al de temple. Y a su vez, este concepto está muy ligado al de tono.

Tono es la actitud que un autor adopta hacia su material, sea éste literario o cinematográfico. El tono puede ser trágico, serio, humorístico, etc.

Temple es la actitud que el autor desea que el lector o espectador adopte ante su material. Puede ser de alegría, de despreocupación, de desesperación, etc. ⁹

⁹ BRASHERS, H.C.: Creative Writing. Nueva York, American Book Company, 1968, P. 26.

El clima humorístico proporciona el hábitat adecuado al ritmo humorístico del que habla Susanne Langer. ¿Cuál es este ritmo humorístico? Siguiendo sus explicaciones, diremos que aquel que posee una vitalidad de continuidad, es decir, los protagonistas no cambian en el curso de la obra, como normalmente sucede en la tragedia. Esto lo refleja magníficamente Howard Hawks en algunas de sus comedias, donde el "the end" es el punto de partida del film. Así sucede en películas como Luna nueva o Siglo XX.

Instalados en este concepto comunicativo de clima humorístico, tenemos es obligado recordar a Paul Grawe, quien suscita una cuestión muy interesante: ¿Es posible involucrar la emoción con lo humorístico y su creación artística, como es la comedia?.

Él piensa que sí y es lógico que su visión vitalista le obligue a sostener su afirmación, aunque reconozco que no explica ni aclara suficientemente el problema de lo humorístico. Para él, desde una perspectiva formal, la comedia es una afirmación de la creencia de que la raza humana sobrevivirá; y, desde una perspectiva emotiva, la comedia es celebración de que la humanidad está destinada a sobrevivir. EL término celebración es empleado como

conmemoración o recuerdo intelectual y emocional de una realidad y una creencia. Desde esta exposición, Grawe propone esta definición de comedia, un corolario a la definición formal: Comedia es la celebración de que la vida continua y de las condiciones o requisitos de que la vida continúe; y el poder emocional de la comedia es el poder para evocar cualquier respuesta emocional que la gente pueda tener para conmemorar o recordar la creencia de que la raza humana está destinada a sobrevivir. ¹⁰

Olson sostiene que no, pues el vernos inmersos nos incapacita para una catástasis o relajación en lo absurdo.

Charles Chaplin se enfrentó con este problema durante el desarrollo del personaje de Charlot: "En los tiempos de la Keystone, el vagabundo Charlot había sido más libre y estaba menos constreñido por el argumento. Entonces su cerebro funcionaba en contadas ocasiones; sólo actuaban sus instintos, preocupados por las cosas esenciales: alimento, calor y cobijo. Pero en cada película de éxito, el vagabundo Charlot se iba haciendo más complejo. El

¹⁰ GRAWE, Paul H., Comedy in Space, Time, and the Imagination, Chicago, Nelson-Hall, 1983, P. 62.

sentimiento empezaba a infiltrarse a través del personaje. Esto se convirtió en un problema, debido a que el vagabundo estaba coartado por los límites de la comedia burlesca. Esto puede parecer pretencioso, pero lo burlesco requiere una psicología estricta.

"La solución se me presentó cuando pensé en el vagabundo como una especie de Pierrot. Con esta concepción me encontraba yo más libre para expresar y embellecer la película con toques sentimentales. Pero, lógicamente, era difícil conseguir que una chica guapa se interesara por un vagabundo. Esto ha sido siempre un gran problema en mis películas. En The Gol Rush (La quimera del oro), el interés de la chica por el vagabundo empieza al gastarle ella una broma, lo que mueve después a la compasión, que él confunde con el amor. La muchacha de City Lights (Luces de la ciudad) es ciega. En su imaginación, el vagabundo era romántico y maravilloso para ella, hasta que recobra la vista.

A medida que se desarrollaba mi destreza en la creación de argumentos quedaba restringida mi libertad cómica." ¹¹

¹¹ CHAPLIN, Charles, Mi autobiografía. Madrid, Editorial Debate, 1989, Pp. 228-229.

Aunque Chaplin cita en su biografía a varios autores, hubiera tenido muy claros los conceptos si hubiera leído a Lane Cooper. Entre otras cosas, porque sólo desde una concepción combinatoria del clima humorístico hubiera podido dar cuenta y razón de la evolución de sus obras. Al fin y al cabo, se enfrentó al mismo problema que los autores clásicos antes citados.

Si aplicamos los conceptos de Cooper a un director como Billy Wilder, es fácil reconocer por qué "El apartamento", "Con faldas y a lo loco", "Irma la dulce" tienen una combinación diferente de elementos humorísticos.

S. Langer se vale de la contraposición de tragedia y comedia para aclarar este punto. Considera que la tragedia tiene un sentimiento básico diferente y, por tanto, diferente forma, y esto es porque tiene también una temática diferente, y porque los tipos desarrollados, los grandes conflictos morales y los sacrificios son sus acciones normales. Esto hace triste la tragedia, como el ritmo lleno, completo de vitalidad hace a la comedia feliz. La explicación la encuentra Langer en un modelo biológico.

Según esta autora, acostumbramos a suponer que comedia y tragedia tienen la misma forma fundamental pero diferente punto de vista. Mientras la tragedia extrae de la realidad las formas fundamentales de consciencia o conocimiento, la comedia desarrolla de innumerables maneras el puro sentido de la vida como sentimiento esencial. ¹²

En Comedy High and Low, Maurice Charney defiende la comedia frente a todos aquellos que quieren o han querido considerarla una forma de arte menor y dar a las comedias de los clásicos: Shakespeare, Ben Jonson, Molière, etc una visión trágica, en un intento de elevarlas de categoría. Recuerda, además que la tragedia tal y como nosotros la conocemos no existe en ciertas culturas, mientras la comedia es mucho más universal y no está tan fuertemente afectada por diferencias culturales. ¹³

Como señala Susanne Langer, la comedia trivializa la batalla humana porque sus peligros no son desastres

¹² LANGER, Susanne, Op. cit., P. 120.

¹³ CHARNEY, Maurice, Op. cit., Pp. 174-175.

reales. La comedia es luminosa comparada con la tragedia, que exhibe una tendencia totalmente opuesta a una exageración de las personalidades. ¹⁴ La comedia elimina la preocupación mostrándonos que era absurdo pensar que había base para ello. La tragedia está dotada de valor, que, sin embargo, es eliminado en la comedia. La tragedia nos muestra la vida dirigida a importantes finalidades mientras la comedia se dirige a otras menores, por ser incapaz de alcanzar las primeras.

A lo largo de estas últimas líneas se esconde el concepto de irresponsabilidad, para ser más exactos, de "pura irresponsabilidad" de Meredith, y que inevitablemente nos recuerda la tentación de la irresponsabilidad de las comedias de Howard Hawks. La fiera de mi niña es un magnífico ejemplo de esto. Ligada con esa irresponsabilidad está la tendencia instintiva y humana de comportarnos de forma antisocial, lo que nos convierte en hombres humorísticos. Precisamente la comedia se preocupa de este aspecto de la naturaleza humana, que rara vez aflora a la superficie, y subraya el espíritu libre, anárquico, jugueteón de niño que todos

¹⁴ LANGER, Susanne, Op. cit., P. 139.

llevamos dentro, en palabras de Eric Berne, muestra activado el tercer estado del ego: el del Niño.¹⁵

Magníficamente expresa esta tendencia e irresponsabilidad humana Lope de Vega en El castigo sin venganza, a través del gracioso Batín:

" que alguna vez
entre muchos caballeros
suelo estar, y sin querer
se me viene al pensamiento
dar un bofetón a uno
o mordelle del pescuezo.
Si estoy en algún balcón,
estoy pensando y temiendo
echarme dél y matarme.
Si estoy en la iglesia oyendo
algún sermón, imagino
que le digo que está impreso;
dame gana de reír
si voy en algún entierro,
y si dos están jugando,

¹⁵ BERNE, Eric, Op. cit., Pp. 26-27.

que les tiro el candelero;
 si cantan, quiero cantar,
 y si alguna dama veo,
 en mi necia fantasía
 asírla del moño intento
 y me salen mil colores
 como si lo hubiera hecho."

Nos encontramos, pues, con un individuo que se inclina por la transgresión. Cuando ésta traspasa los límites de la ley moral la persona se convierte en objeto de la sátira, como indica Auden. Este autor apunta que toda persona que, aunque esté en posesión de sus facultades morales, transgrede la ley moral tras la llamada de la tentación, es blanco de la sátira. Después del pícaro o del canalla, es el monomaniático el punto de mira preferido.¹⁶

Un autor en el que encuentro una visión combinatoria de lo humorístico es Maurice Charney. Después de un muy serio trabajo de categorización de las áreas de lo

¹⁶ AUDEN, W.H., "Notes on the Comic", en Comedy. Meaning and Form, Edited by CORRIGAN, Robert W., San Francisco, Chandler Publishing Company, 1965, P. 71.

humorístico, y del que me ocuparé más adelante, sostiene que un constitutivo del clima humorístico de las comedias es el final feliz como final esperado: banquetes, bailes, bebida, diversión y promesa de descendencia. Este final es el típico de las comedias de trama familiar de la Nueva Comedia, aunque olvida otros posibles y no por ello menos felices.

Aquellas comedias que acaban en boda parecen emplear su estructura para satisfacer dos impulsos contrarios al mismo tiempo:

1.- el instinto anárquico e insistente para el placer, en que el amor y sexo, mujeres maravillosas, comida y bebida, etc, juegan un papel esencial y

2.- la integración del personaje humorístico en la sociedad, esa misma sociedad ante la que se había mostrado contrario. La promesa de descendencia aseguraría la estabilidad y la continuación de la sociedad en una interpretación vitalista, como la que llevan a cabo Langer, Cook, Frye, Grawe, Charney o Wardropper de la comedia.

4.- LA RISA COMO CONSECUENCIA DEL CLIMA HUMORISTICO

La risa se presenta como síntoma o indicador de un grado excesivo de alguna emoción. Desde este punto de partida podemos entender los libros sobre el poder curativo de la risa. ¹⁷

Es cierto que el cuerpo humano se relaja con ella, es decir, tiende a la catástasis de cualquier emoción mediante este recurso. Si la risa es un indicador de emociones, lo que en realidad hace es descubrir un fenómeno particular interno. Dicho con otros términos, estamos ante un efecto y una causa.

Se trata de una catástasis o relajación, es decir, un alivio de las preocupaciones, debido al manifiesto absurdo de los fundamentos para preocuparse. Podemos distinguir tres realidades:

1.- La secuencia aparente o prevista de las circunstancias (agente, acto, etc).

¹⁷ MOODY, Raimond A., Humor y Salud. El poder curativo de la risa, Madrid, Edaf, 1979.

2.- Los factores de aparente seriedad (bien o mal de cierta magnitud).

3.- Una circunstancia real que manifiesta lo absurdo de atribuir los factores de aparente seriedad a una aparente o anticipada secuencia de circunstancias.

En las películas de Chaplin podemos encontrarnos frecuentemente con esa circunstancia que subraya el absurdo que encierra la misma. Así lo explica el creador de Charlot: "El tema de la vida es la lucha y el dolor. Instintivamente todas mis payasadas se basaban en esto. Mi método para inventar el argumento de una película era sencillo, Consistía en buscar el procedimiento de que la gente se viera metida en apuros y hacerles salir de ellos.

"Pero el humor es diferente y más sutil. Max Eastman lo ha analizado en su libro El sentido del humor. Lo resume considerándolo como algo derivado del dolor que ríe. Dice que el homo sapiens es masoquista que goza con el dolor bajo muchos aspectos, y que al público le gusta sufrir por delegación, como hacen los niños cuando juegan

a los indios: les entusiasma que disparen contra ellos y pasar después por las angustias de la muerte.

"Estoy de acuerdo con todo esto. Pero es un análisis del drama, más que del humor. Los dos son casi lo mismo. Aunque mi propio concepto del humor es un tanto diferente para mí: es la sutil discrepancia que discernimos en lo que parece ser la conducta normal. En otras palabras: gracias al humor vemos lo irracional en lo que parece racional; lo carente de importancia en lo que parece importante. También incrementa nuestro sentido de supervivencia y salvaguarda nuestra cordura. Merced al humor nos sentimos menos abrumados por las vicisitudes de la vida. Activa nuestro sentido de la proporción y nos pone de manifiesto que tras una exageración de la seriedad se esconde lo absurdo." ¹⁶

Además, esa circunstancia real es como el factor que descubre que algo no es verdad reemplazando inmediatamente la creencia por el descreimiento. Aquí está implicada una verdad y un sentimiento basado sobre una supuesta verdad, reemplazado por la opinión contraria que ha originado el descubrimiento.

¹⁶ CHAPLIN, Charles, Op. cit., Pp. 230-231.

¿No podría interpretarse esta relajación, desde la Ventana de Johari, como un paso del cuadrante ciego al cuadrante abierto o escenario?.¹⁹ En definitiva en esto se basa la ironía dramática; cuando el espectador ya es conocedor de la situación, todavía el protagonista implicado permanece "ciego" a lo que está aconteciendo.

Sin embargo, no se trata sólo de poseer más o menos información o conocimientos de la situación. Hay que tener en cuenta que se deben de dar, según explica Olson -aunque desde otro punto de vista-, corrientes de pensamiento y sentimientos en sentido contrario.

¹⁹ Los conceptos de la "Ventana de Johari" están detalladamente explicados en LUFT, J.: La Interacción Humana. Madrid, Editorial Marova, 1976.

"Del hecho de compartir su pena paso a compartir su punto de vista, a pesar de saber que es falso. Del hecho de rechazar su punto de vista paso a rechazar sus sentimientos, a pesar de que sé que son reales. Y esta diferencia de corrientes que nos llevan no significan únicamente que vamos hacia dos direcciones opuestas, sino también que nos hace miembros de mundos diferentes y, efectivamente, contrarios, tan distintos que su pena me produce placer." ²⁰

²⁰ OLSON, Elder, Op. cit., P. 31.

5.- TEORIAS SOBRE EL CLIMA HUMORISTICO Y SOBRE LA
RISA

En este último apartado de este Capítulo, expondré brevemente las obras fundamentales que recogen o desarrollan algunos puntos sobre el clima humorístico y/o sobre la risa. Mi trabajo no hubiera sido posible sin el enorme trabajo de búsqueda bibliográfica realizado por la Profesora Patricia Keith-Spiegel ²¹ He procurado que todas las obras aparezcan ordenadas históricamente, según el año de su publicación. También puede observarse que algunos autores y obras se repiten en algunos subapartados. La razón es clara: Una teoría puede dar origen a diversas subteorías y un autor no tiene por qué limitarse en su vida a una sola forma de pensar.

²¹ KEITH-SPIEGEL, Patricia, Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues en The Psychology of humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues, editado por GOLDSTEIN, Jeffrey H. y Mc GHEE, Paul E., New York and London, Academic Press, Pp. 3-39.

S.1. BIOLÓGICAS, INSTINTIVAS Y EVOLUTIVAS

El humor y el reír han sido considerados buenos para el cuerpo porque establece la homeostasis, estabiliza la presión sanguínea, masajea los órganos vitales, estimula la circulación, facilita la digestión, relaja el sistema y produce un sentimiento de bien-estar. Ya he citado anteriormente la obra más reciente de Raymond A. Moody, El poder curativo de la risa. Como autores que han defendido esta postura están:

- Spencer, H. The physiology of laughter en Macmillan's Magazine, 1860.
- Darwin, C. The expression of the emotions in man and animals, 1872.
- Dearborn, G.V.N. The nature of the smile and the laugh en Science, 1900.
- McDougall, W. Why do we laugh? en Scribners, 1922
- Menon, V.K. A theory of laughter, 1931 Dougall, W. en The theory of laughter Nature, 1903, Why do we laugh? Scribners, 1922 y An outline of psychology, 1923; vio la risa

como un instinto, que ha contribuido a la supervivencia y a aminorar el enfrentamiento entre los hombres.

Otros autores que han desarrollado teorías instintivas del humor son:

- Drever, J. The psychology of every day life, 1921.
- Eastman, M. The sense of humor, 1921.
- Gregory, J.C. The nature of laughter, 1924.
- Menon, V.K. A theory of laughter, 1931.

5. 2. TEORIAS DE LA LIBERACION, EL DESAHOGO O EL ALIVIO

El humor tiene también unas funciones de liberación del exceso de tensión y de desahogo.

Spencer, H. The physiology of laughter. Macmillan's Magazine, 1860, fue el primero en ocuparse del exceso de energía en una teoría del humor.

En la línea del alivio o liberación del exceso de atención se halla Kline, L.W. The psychology of humor. American Journal of Psychology, 1907.

Gregory, J.C. The nature of laughter, 1924, vio la liberación impregnando todo el humor.

Otros autores a destacar en esta línea son:

- Lipps, T. Los fundamentos de la Estética, 1898.
- Penjon, A. Le rire et la liberte. Revue Philosophique, 1893.
- Dewey, J. The theory of emotion. Psychological Review, 1894.
- Marshall, H.R. Pain, pleasure and aesthetic, 1894.
- Allin, A. On laughter. Psychological Review, 1903.
- Bergson, H. La risa, 1911.
- Sidis, B. The psychology of laughter, 1913.
- Bliss, S.H. The origen of laughter. American Journal of Psychology, 1915.
- Patrick, G.T.W. The psychology of relaxation, 1916.

- Rapp, A. Toward an eclectic and multilateral theory of laughter and humor. Journal of General Psychology, 1947.

5.3. TEORIAS SOBRE LA RELACION DE LA RISA CON EL HUMOR

La risa acompaña a la experiencia humorística y es una manifestación o expresión de ésta. Ya en 1900, G.V.N. Dearborn describió el modelo característico de la risa en "The nature of the smile and the laugh". Science, 1900.

Keith-Spiegel señala que si a esa descripción se añade toda una "serie de ruidos incoherentes y chocantes" (como indicó Armstrong, M. Laughing, 1928) uno tiene la idea de que la persona, en este momento, está gravemente enferma más que divirtiéndose. En este punto Arthur Koestler, The act of creation, 1964, encontró paradójico que "el humor es el unico dominio de la actividad creativa donde el estímulo en un alto nivel de complejidad origina una respuesta masiva e inteligentemente definida en el nivel del reflejo

fisiológico".

La risa puede venir de una reacción a cualquier tipo de estado emocional. Así lo indicaron, entre otros:

- McDougall, W. The theory of laughter. Nature, 1903.
- Gregory, J.C. The nature of laughter, 1924.
- Burt, C. The psychology of laughter. Health Education Journal, 1945.
- Flugel, J.C. Humor and laughter. Handbook of social psychology, 1954.

Monro, D.H. Argument of laughter, 1951, presentó, por ejemplo, diez causas de risa "no-humorística", como el nerviosismo, la relajación después de la tensión, el mecanismo de defensa de las cosquillas, la expresión de victoria tras ganar un juego o resolver una cuestión, etc.

5.4.- TEORIAS SOBRE LA RELACION ENTRE REIR Y SONREIR

Risa y sonrisa han sido vistas como manifestación de un mismo fenómeno:

- Darwin, C. The expression of the emotions in man and animals, 1872.
- Dearbon, G.V.N. The nature of the smile and the laugh. Science, 1900.
- Sully, J. Essay on laughter, 1902.
- Kallen, H.M. The aesthetic principle in comedy. American Journal of Psychology, 1911.
- Beerbohm, M. Laughter. North American Review, 1921.
- Gregory, J.C. Some theories of laughter. Mind, 1923.
- Greig, J.Y.T. The psychology of laughter and comedy, 1923.
- Hayworth, D. The social origin and function of laughter. Psychological Review, 1928.
- Rapp, A phylogenetic theory of wit and humor. Journal of Social Psychology, 1949.

Para J. Sully Essay on laughter, 1902, risa y sonrisa obedecen a un mismo proceso. No opina así el y varias veces citado W. McDougall; para él, la risa nos llega desde la depresión mientras la sonrisa es la expresión natural de la satisfacción. La risa es fea mientras la sonrisa es hermosa.

5.5.- TEORIAS SOBRE LAS CATEGORIAS DEL PLACER Y DE LA RISA

Una variación en las teorías de las reacciones emocionales Lange-Lamen versus Cannon está centrada en la cuestión de qué viene primero, si el placer o la risa.

La risa como la expresión pública de un estado de placer ya existente es claramente la posición más presente:

- Hobbes, Leviatán, 1651.
- Spencer, H. The physiology of laughter en Macmillan's Magazine, 1860.
- Darwin, C. The expression of the emotions in man

and animals, 1872.

- Stanley, H.M. Remarks on tickling and laughing. American Journal of Psychology, 1898.
- Dearborn, G.V.N. The nature of the smile and the laugh en Science, 1900.
- Sully, J. Essay on laughter, 1902.
- Beerbohm, M. Laughter. North American Review, 1921.
- Drever, J. The psychology of every day life, 1921.
- McComas, H.C. The origin of laughter. Psychological Review, 1923.
- Grandgent, C.H. Getting a laugh and other essays, 1924.
- Hellyar, R.H. Laughter and jollity. Contemporary Review, 1927.
- Willmann, J.M. An analysis of humor and laughter. American Journal of Psychology, 1940.

Artur Koestler, The act of creation, 1964, habló directamente de la postura Cannon al concluir que "el grano de sal que debe estar presente en el relato para hacernos reír se convierte en una gota de adrenalina".

W. Mc Dougall indica que la risa no es una expresión de placer como tal, sino más bien un generador de placer.

Wallis, W.D. Why do we laugh? Scientific Monthly, 1922, indicó que la risa puede evocar placer cuando representa apreciación y aprobación por el grupo.

5.6. TEORIAS SOBRE EXPRESION DE PLACER VERSUS EXPRESION DE DISGUSTO DISFRAZADO

Hay teorías que mantienen que en el humor lo que parece ser placer o es experimentado como tal es normalmente enojo, disgusto convertido de algún modo por el proceso del humor. Así, F. Nietzsche (citado en Brody, M.W. The meaning of laughter. Psychoanalytic Quarterly, 1950) dice: "El hombre sufre tan atrozmente en el mundo que estuvo obligado a inventar la risa".

Winterstein, A. Contributions to the problem of humor. Psychoanalytic Quarterly, 1934, dijo: "El humor ríe entre lágrimas".

Estos últimos puntos de vista han sido contemplados por:

- Guthrie, W.N. A theory of the comic. International Quarterly, 1903.
- McDougall, W. Why do we laugh? en Scribners, 1922.
- Wilson, K.M. Sense of humor. Contemporary Review, 1927
- Bergler, E. Laughter and the sense of humor, 1956.

Wilson, K.M. Sense of humor. Contemporary Review, 1927 y Brody, M.W. The meaning of laughter. Psychoanalytic Quarterly, 1950, indicaron que el humor proviene de una sublimación de nuestro impulsos no deseados.

Freud, S. El chiste y su relación con lo inconsciente, quien se ocupó de muchas de las dinámicas perturbadoras tras el humor, creyó que junto con un ingenio tendencioso hay un ingenio inocente. A pesar de ello, la mayoría de los escritores psicoanalistas han resaltado la motivación de displacer tras el humor.

5.7. TEORIAS SOBRE EL PAPEL DE LA LIBERACION DE LA ENERGIA NERVIOSA

Es un tema central para algunos teóricos. La reducción de la tensión a través de la risa ha sido descrita como surgida de :

1.- La energía reprimida o encerrada y repentinamente liberada en el humor:

- Dugas, J. Psychologie du rire, 1902
- Angell, J.R. Psychology: An introductory study of the structure and function of human consciousness, 1904.
- Freud, S. El chiste y su relación con lo inconsciente, 1905.
- Patrick, G.T.W. The psychology of relaxation, 1916.
- Drever, J. The psychology of everyday life, 1921.
- Menon, V.K. A theory of laughter, 1931.
- Brody, M.W. The meaning of laughter. Psychoanalytic Quarterly, 1950.

2.- El escape del exceso de energía para el que el cuerpo no tiene un uso serio:

- Spencer, H. The physiology of laughter en Macmillan's Magazine, 1860.
- Lipps, T. Los fundamentos de la Estética, 1898.
- Marshall, H.R. Pain, pleasure and aesthetic, 1894.
- Allin, A. On laughter. Psychological Review, 1903.
- Sidis, B. The Psychology of laughter, 1913.
- Crile, J.W. Man an adpative mechanism, 1916.

3.- La tensión relajada como consecuencia de una interrupción o bloqueo mental:

- Greig, J.Y.T. The psychology of laughter and comedy, 1923.

Otros autores no ven, sin embargo, tan claro las anteriores explicaciones:

- McDougall, W. Why do we laugh? en Scribners, 1922.

- Hayworth, D. The social origin and function of laughter. Psychological Review, 1928.

Brody, M.W. The meaning of laughter. Psychoanalytic Quarterly, 1950, ve en la risa más un "tomar" que un "liberar" considerando a la boca como el órgano prensil más arcaico.

Keith-Spiegel especifica que si hablamos de risa, nos referimos a distensión, pero si estudiamos el motivo de la risa habrá que tener en cuenta, en el proceso, la tensión producida y la tensión liberada.

IV.- LOS FUNDAMENTOS DEL HUMOR: LAS ORDENACIONES
CATEGORIALES

IV.- LOS FUNDAMENTOS DEL HUMOR: LAS ORDENACIONES
CATEGORIALES

Si queremos realizar una tarea científica seria sobre el humor, es indispensable trazar las grandes categorías y subcategorías de esta realidad comunicativa. Sin categorías, no hay fundamentos y sin fundamentos, no hay ciencia.

El fundamento del humor es siempre un aspecto particular -decía en el Capítulo II- opuesto a lo serio: el acto, o la persona o cosa afectada, la manera, instrumento empleado, propósito, resultado, tiempo y lugar.

Los investigadores han descubierto gran número de categorías del humor y cada vez han ido perfilando más su esfera y su radio. Precisamente porque se trata de captar toda la variedad de actos y situaciones. Al igual que hemos hecho en capítulos anteriores, presentaremos algunos de los autores que más han impulsado este campo de investigación.

1.- ARISTOTELES: FUNDAMENTOS RETORICOS DEL HUMOR
EN EL PROCESO DE LA COMUNICACION.

Elder Olson propone dividir a los autores que se han ocupado de lo cómico en tres grupos fundamentales, según se ocupen del objeto del cual se ríe uno; del sujeto, es decir, de quién se ríe; o de la relación entre el objeto y el sujeto de reírse. Tras cada uno de estos tres grupos se esconde el por qué se ríe uno y las distintas causas a que se atribuye la risa. ¹

En realidad, Olson no hace más que repetir la división que Aristóteles hizo de la Retórica. Por eso, creo más conveniente acudir a H. Lausberg, que explica de un modo recto, y no simplemente oblicuo, ese punto de partida aristotélico, que ha servido de germen de prácticamente todos los modelos de comunicación con que ahora contamos.

¹ OLSON, Elder, Op. cit., P. 16.

Para establecer una división, lo mejor es interrogar a los interesados en el discurso humorístico: el orador, el objeto del discurso, el oyente. Entre los interesados encontramos el fenómeno de lo "aptum" o relación. Existe, pues, lo "aptum" entre el orador y objeto, entre el objeto y auditorio, entre orador y auditorio.

Si nos centramos en la relación (aptum) del objeto del discurso con el auditorio, obtenemos la división, de los tres "genera" aristotélicos ("genus iudiciale, genus deliberativum, genus demonstrativum"). En el tema de nuestra tesis, sería el lugar apropiado para estudiar las teorías sobre los diversos "blancos" del humor. Aquí nos encontramos con un manantial inagotable, pues no podemos olvidar que en muchos chistes, comedias y situaciones de la vida real, están presentes los tres géneros aristotélicos.

Tomando como base de la división la relación (aptum) entre el orador y objeto del discurso, se puede llegar a una división según la facilidad o dificultad que para el orador presenten los objetos del discurso. En pura Retórica, ésta es la división en "quaestiones civiles (accesibles a todos) y quaestiones artium propriae (que

requieren conocimientos especializados. Dentro del humor en el proceso de la Comunicación, podemos encuadrar aquí cuantas teorías abordan primordialmente al sujeto que produce cualquier clase de humor; también, las aptitudes que diferentes personas muestran para diversos tipos de humor.

Por último, al considerar la relación (aptum) del orador con el auditorio, comprobamos que esta relación sólo tiene sentido suponiendo que pasa sobre el objeto del discurso: es la relación, pretendida por el orador, del objeto del discurso con el auditorio. El resultado es, pues, otra vez la tripartición aristotélica. Enfocando esta relación en el humor dentro del proceso de la comunicación, comprobaremos que ha habido autores muy importantes a los que les ha atraído fundamentalmente esta relación. ²

Esta gran división de la materia, de cuño aristotélico, me servirá como hilo conductor para los Capítulos V, VI y VII.

² LAUSBERG, Heinrich, Manual de Retórica Literaria. Madrid, Editorial Gredos, vol. I, 1983, Pp. 104-152.

2.- EL "TRACTATUS COISLINIANUS"

El Tractatus coislinianus, obra anónima, escrita antes del siglo I. A.C., representó una sistematización muy considerable de muchos fundamentos particulares. Su estilo terso, lacónico, donde no sobra ninguna palabra, ha hecho que perdurase a través de tantos siglos. Sin embargo, Elder Olson opina que "o no la entendió (se refiere a la definición aristotélica) o bien no comprendió su finalidad". Es una crítica fácil e injusta, como algunas de las que hace Olson. A mi entender, con esta crítica y otra que hace a Lane Cooper, quiere ocultar que él se inspiró decisivamente en el libro de este último autor, publicado en 1922, que a su vez comentaba ampliamente el Tractatus en una parte de su libro.

Este Tratado y el comentario de Lane Cooper me ha servido de gran ayuda para desarrollar todo lo referente a la Comedia y a sus componentes. (Capítulos VIII-XIV)

3.- AUTORES CON ORDENACIONES PARCIALES DE CATEGORIAS SOBRE EL HUMOR

Aquí pueden encuadrarse los autores de cuyas contribuciones voy a ocuparme en los tres Capítulos siguientes.

4.- LAS SEIS AREAS DE MAURICE CHARNEY

Maurice Charney ha sistematizado seis áreas que guardan relación con las ideas expuestas hasta aquí. La distinción de estas áreas parte del trabajo de Charney Comedy high and low: an introduction to the Experience of Comedy.³

Me parece que su sistematización sirve de gran ayuda para englobar una gran cantidad de autores y teorías anteriores a él. Por eso, he creído oportuno especificar el contenido de algunas de sus áreas.

³ CHARNEY, Maurice, Op. cit., Pp. 5-7.

1.- AREA DE LO DISCONTINUO.

La comedia depende de la ruptura del orden racional y la causalidad. La comedia permite mover bruscamente perspectivas y yuxtaponer piezas separadas de acción como si se pertenecieran. Esto crea un clima cómico dominado por la ansiedad, la expectación y la inquietud, que de forma repentina, desaparecen gracias a la catástasis. Aquí podemos encuadrar cómodamente todas las teorías de la incongruencia, de la ambivalencia y de la configuración

1.1.- TEORIAS DE LA INCONGRUENCIA:

- Spencer, H. The psychology of laughter, 1860, estableció que la risa se da cuando "la conciencia ignora el paso de las grandes cosas a las pequeñas, sólo cuando hay una inclinada incongruencia".

- Bergson, H. La risa, 1911. Ofreció un gran modelo, basado en la observación de muchos casos particulares. El filósofo francés indica que en el proceso "Del corredor que se cae al ingenuo del cual nos burlamos, de la burla a la distracción, de la distracción

a la exaltación y a las diversas deformaciones de la voluntad y del carácter" lo humorístico es un efecto de automatismo y rigidez. ⁴

Un importante número de otros teóricos han utilizado los principios básicos de la teoría de la incongruencia en sus concepciones del humor. Hay que destacar a:

- Guthrie, W.N. A theory of the comic. International Quarterly, 1903, quien creyó que la risa o diversión sólo resulta de una situación disarmónica si simultáneamente estamos seguros de que cada cosa es totalmente correcta.

- Delague, Y. Sur la nature du comique. La Revue du Mois, 1919, pensó que las incongruencias que serían desagradables a otros son divertidas sólo si somos capaces de mantener una actitud despreñida o independiente.

- Leacock, S.B. Humour: Its theory and technique, 1935, describe el humor como el contraste entre una cosa

⁴ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 40.

como es o debería ser y una cosa desfigurada, como no debería ser.

- Willmann, J.M. An analysis of humor and laughter. American Journal of Psychology, 1940, indica que el humor es producido siempre que una idea chocante está unida a otra, que en contraste es divertida, apacible o común.

- Baillie, J. Laughter and tears: The sense of incongruity. Studies in Human Nature, 1921, afirmó que poseemos las condiciones permanentes de reír en una sociedad regulada, desde el momento que cualquier desviación de las normas sociales es incongruente.

- Koestler, A. The act of creation, 1964, describió el modelo fundamental del humor como la percepción de una situación o acontecimiento en dos contextos habitualmente incompatibles. El cambio brusco en la trayectoria del pensamiento, normas o lógicas no puede ser seguido rápidamente por ciertas emociones que se desahogan a lo largo del canal de menor resistencia - la risa-.

Otros teóricos que emplean la incongruencia como centro de sus teorías o concepciones del humor son:

- Hazlitt, W.C. On wit and humour. En Lectures on the English writers, 1819. (Este teórico tuvo influencia en la concepción del humor de Charles Chaplin).

- Brown, T. Lectures on the philosophy of the human mind, 1820.
- Hunt, L. Wit and humour, 1846.
- Everett, C.C. Poetry, comedy, and duty, 1888.
- Stanley, H.M. Remarks on tickling and laughing. American Journal of Psychology, 1898.
- Lipps, T. Los fundamentos de la Estética, 1898.
- Kallen, H.M. The aesthetic principle in comedy. American Journal of Psychology, 1911.
- Eastman, M. The sense of humor, 1921.
- Carpenter, R. Laughter, a glory in sanity. American Journal of Psychology, 1922.
- Kimmins, C.W. The springs of laughter, 1928
- Menon, V.K. A theory of laughter, 1931.

1.2.- TEORIAS DE LA AMBIVALENCIA:

Las teorías de la ambivalencia mantienen que la risa se da cuando el individuo experimenta, al mismo tiempo, emociones o sentimientos incompatibles.

En esta corriente se halla D.H. Monro: Argument of laughter, 1951. Hay una similitud entre las teorías de la incongruencia y las teorías de la ambivalencia. Las teorías de la incongruencia tienden a ideas o percepciones acentuadas, mientras que las teorías de la ambivalencia se centran más en los sentimientos o emociones destacados.

En Filebo de Platón, surge el prototipo de la teoría de la ambivalencia cuando Sócrates enseñó a Protarco que el reír proviene de la simultaneidad del dolor y placer, resultado de la maldad.

El concepto de reír como oscilación de movimientos físicos contrarios en la expresión de la diversión y la pena fue desarrollado por Joubert, (1579) citado por Eastman, M. The sense of humor, 1921.

Descartes, R. Les passions de l'ame, 1649, vio lo jocoso mezclado con el dolor o "shock" o ambos como causa de la risa.

Otros sentimientos o emociones encontradas que se manifiestan a través de la risa son:

- el amor modificado por el odio, Greig, J.Y.T. The psychology of laughter and comedy, 1923.
- manía alternando con depresión, Winterstein, A. Contributions to the problem of humor. Psychoanalytic Quarterly, 1934.
- superioridad encontrada con limitación, Dessoir, M. Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1923.
- caos divertido mezclado con seriedad, Knox, I. Towards a philosophy of humor. Journal of Philosophy, 1951.
- simpatía y animosidad, Gregory, J.C. The nature of laughter, 1924.

También destacan aquí las ideas de Willmann, J.M. An analysis of humor and laughter. American Journal of Psychology, 1940; se basa en los principios de Paulov.

Otros autores que se han ocupado de la dualidad del sentimiento como fundamental en la risa y el humor han sido:

- Höffding, H. Outlines of psychology, 1891.
- Eastman, M. The sense of humor, 1921.
- Hellyar, R.H. Laughter and jollity. Contemporary Review, 1927.
- Lund, F.H. Why do we weep?. Journal of social Psychology, 1930.

1.3.- TEORIAS DE LA CONFIGURACION:

Se experimenta el humor cuando elementos percibidos, en principio, como inconexos, de repente encuentran su lugar. Se ve una relación entre estas teorías y las de la incongruencia. Las teorías de la incongruencia sostenían que es la percepción de lo inconexo lo que divertía. En

las teorías de la configuración es el "estar incluido", "la intuición", "el acoplamiento" lo que conduce al divertimento.

Las teorías de la configuración también anticipan o reflejan el amplio modelo teórico de la psicología de la Gestalt.

Dentro de esta corriente destacan Quintiliano y Hegel (citado en Schiller, P. A configurational theory of puzzles and jokes. Journal of Genetic Psychology, 1938) quienes mostraron la creciente inteligibilidad de una situación, ininteligible en un primer momento, como un ingrediente primario en una situación cómica.

Maier, N.R.F. A Gestalt theory of humour. British Journal of Psychology, 1932; fue el primero en utilizar los datos basados en teorías orientadas por la Gestalt del razonamiento. Consideró también, convenientemente explicado, el relevante proceso mental de la experiencia humorística.

Un incidente humorístico estimula una cierta dirección o punto de vista, pero concluye (esto es,

organiza los hechos presentados) de forma diferente a lo esperado. La configuración inesperada es una sorpresa. Lo que diferencia el humor de otras formas de pensamiento o razonamiento es que el ridículo es lógico sólo dentro de ciertos límites, para de este modo tomarlo ligeramente.

La teoría de "dualidad dinámica" de P. A. Schiller, en la obra arriba citada, desarrolló los chiste como una variedad del problema propuesto. Los chistes son análogos a ambiguas figuras que pueden ser vistas de dos modos distintos. Dice Schiller: "El sentimiento cómico es una lógica que la risa estimula por un cambio de repente en la configuración de un modelo de pensamiento de estructura no estable, mostrando el doble aspecto de un momento en su dualidad dinámica."

Otra teoría dentro de este apartado fue desarrollada por M. Scheerer, An aspect of the psychology of humor. Bulletin of the Menninger Clinic, 1948, quien consideró el humor como una acción placentera en la multiplicación de coincidencias en el pensamiento.

También destaca G. Bateson. The role of humor in human communication. Cybernetics, 1953. Comparó la estimación jocosa a los cambios en la cantidad de modos o formas de percepción.

2.- AREA DE LO ACCIDENTAL.

En principio siempre necesitamos tener confianza en la validez, seriedad y significado de una experiencia casual, de lo fortuito y no anticipado. Lo que apasionaba a Stendhal, por ejemplo, como piedra de toque de la calidad humana, era la reacción ante lo imprevisto. Esto origina una grandiosa creatividad en potencia, ya que cualquier suceso, no ocurrido como trivial, puede tener ricas posibilidades cómicas, desde un paseo por la calle, hasta leer ociosamente entre inconexos libros o una visita al basurero de la ciudad. Las teorías sobre la sorpresa encajan muy bien aquí.

2.1.- TEORIAS DE LA SORPRESA:

Los elementos de "sorpresa", "shock", "lo repentino", "lo inesperado", etc han sido desarrollados por muchos teóricos como condiciones necesarias (aunque no suficientes) para la experiencia humorística.

Teóricos a destacar son Stanley, H.M.. Remarks on tickling and laughing en American Journal of Psychology, 1898. Este autor subrayó el regreso a la sorpresa en la lucha por sobrevivir.

Destaca además la teoría de Willmann, J.M. An analysis of humor and laughter en American Journal of Psychology, 1940, según la cual el humor está constituido por la sorpresa o alarma acompañada por una inducción a jugar.

Otros escritores que insisten en lo repentino o a sorpresa como uno de los principales ingredientes de la experiencia humorística son:

- Quintiliano en De Institutione oratoria
- Hobbes, T. Leviatán, 1651.
- Hartley, D. Observations on man, his frame, his duty, and his expectations, 1749.
- Gerard. A. An essay on taste, 1759.
- Priestley, J. A course of lectures on oratory and criticism, 1777.
- Ramsay, G. Analysis and theory of the emotions, 1848.

- Darwin, C. The expression of the emotions in man and animals, 1872.
- Courdaveaux, V. Etudes sur le comique: Le rire dans la vie et dans l'art, 1875.
- Sully, J. Essay on laughter, 1902.
- Carpenter, R. Laughter, a glory in sanity. American Journal of Psychology, 1922.
- Masson, T.L. Humor and the comic journal. Yale Review, 1925.
- Feibleman, J.K. In praise of comedy, 1939.

Uno de los aspectos más chocantes de las reacciones del humor es la adaptación a estímulos dados. Cuando se elimina la sorpresa o la novedad, o si se recuerda un chiste, la reacción a la situación humorística se altera, según indica Hollingworth, H.L. Experimental studies in judgment: Judgment of the comic. Psychological Review, 1911.

3.- AREA DE LO AUTONOMO.

Al tratar el problema de lo cómico y la comedia, la rígida distinción entre mundos orgánicos e inorgánicos se pierde. Las cosas adquieren vida propia. Las cosas materiales pueden ser animadas si se observan cuidadosamente lo suficiente. Para ello se emplean distintos procedimientos, que estudiaremos al tratar la comedia en su desarrollo cualitativo. Por ejemplo, las máquinas sugieren cómicas analogías entre la vida de las cosas y la vida del hombre. Aquí nos encontramos con la teoría de la risa de Bergson. Las cosas pueden ser recombinadas en relaciones nuevas y significativas. En los payasos, por ejemplo, vemos, frecuentemente, como objetivo, la imitación de un mundo inanimado, con la consiguiente transferencia metafórica.

4.- AREA DE LO INTENCIONAL. LA MATERIALIDAD HUMANA.

El cuerpo es un objeto material, y el conocimiento intenso y minucioso del cuerpo es una fuente vital de comedia. Las distintas partes del cuerpo apoyan la analogía mecánica y la creciente preocupación sobre la castración, impotencia y pérdida de función mecánica. Ser un ser humano es inherentemente cómico. ¿Podemos estar reconciliados con nuestra propia aversión orgánica?

Este área nos recuerda al filósofo francés Bergson, quien establece la siguiente ley general: "Es cómico todo incidente que llama nuestra atención sobre algo físico de una persona cuando lo moral es lo importante." ⁵ Y será más cómico cuanto más brusco sea el paso entre lo moral y lo físico: "Era virtuoso y rechoncho". También resulta cómica toda persona que nos sugiera la imagen de atormentada por su cuerpo, quizá por ello una gordura excesiva causa risa al recordarnos esta idea.

⁵ BERGSON, Henri, Op. cit., p. 50.

Ese llamar la atención sobre lo físico para explicar el humor se le ocurrió a Pío Baroja en La caverna del humorismo. En concreto establece una relación entre la enfermedad y la literatura de humor. Para él, la calvicie respalda el aserto. Shakespeare y Dickens serían los ejemplos, porque aunque melencólicos por atrás, dejaban ver su calvicie por delante. Los problemas psíquicos de un Dostoiévski explicarían una comicidad patética. Para Baroja el artritismo origina la mordacidad, mientras la obsesión erótica causaría la ironía. En definitiva, Pío Baroja realiza un paso semejante al comentado, en lugar de decir que era virtuoso y rechoncho nos dice era mordaz y artrítico.⁶

⁶ BAROJA, Pío, La caverna del humorismo, Madrid, Caro Raggio, 1986.

5.- AREA DE LO HISTRIONICO

El hombre es un actor representando un papel de payaso. Nosotros estamos muy preocupados de la significación de nuestros intentos de comunicar. El lenguaje es un instrumento falible. Todo el conjunto de las palabras representan posibilidades de expresión, que con su vida propia, se hacen, en todo momento, disponibles para una explotación cómica. A veces las palabras y las acciones están separadas de su significado comunicable, éstas están libres de su carga utilitaria. Observemos como el payaso, por ejemplo, llama más frecuentemente la atención en soliloquio que en una conversación.

6.- AREA DE LO IRONICO

Podemos advertir en lo cómico un regreso a una asunción básica de los sueños y la poesía: cada cosa puede significar, también, su opuesta. La comedia nos prepara para esperar, por ejemplo, el "pastel en la cara". El lenguaje es especialmente rico en posibilidades irónicas, es el medio del discurso racional. El ironista es un hombre astuto que está continuamente repitiendo: la única cosa que yo sé es que no sé nada. Este tipo de comienzo socrático construye un buen comienzo para la comedia. Las teorías de la superioridad han desarrollado este apartado.

6.1. TEORIAS DE LA SUPERIORIDAD:

Dentro de las teorías de la superioridad, destaca Aristóteles y su concepción del ingenio en la Poética. Lo ridículo se encuentra en algún defecto, deformidad, etc que no es doloroso o destructivo.

- Thomas Hobbes, en 1651, define el humor como "una repentina gloria" en Leviatán, Parte Primera: Del Hombre, Capítulo VI.⁷

- Schopenhauer, A. en El mundo como voluntad y representación, 1819, también se incorpora a esta teoría.

⁷ HOBBS, Thomas, Leviatán, México, Fondo de Cultura Económico, Tercera reimpresión, 1987, P. 46.

5.- LAS "TABLAS" DE LOS ENFOQUES, APROXIMACIONES O CATEGORIAS DEL HUMOR.

Una serie de autores han preferido buscar y especificar unas "tablas" de enfoques, aproximaciones o categorías que fueran exhaustivas y exclusivas. El resultado ha sido muy variado pero muy meritorio. Yo le comparo al que han realizado en Información y Comunicación autores como Jurgen Ruesch y Ronald Smith.

8

Lilly, W.S. "The theory of the ludicrous", en Fortnightly Review, 1896, ofreció 21 variedades, en la configuración de las múltiples categorías del humor, como el ingenio, la ironía, la sátira, el sarcasmo, la parodia, el juego de palabras, burlas, imitación y chistes.

⁸ RUESCH, J., Semiotic Approach to Human Relations. La Haya, Mouton, 1972, Pp. 486-488. (Expuesto por VALBUENA, F.: Op. cit. Pp. 56-57).

Seis años después, J. Sully, en su obra Essay on laughter, 1902, estableció las doce clases de fenómenos de los que proviene la risa:

- 1.- Innovaciones o novedades
- 2.- Deformidades físicas
- 3.- Deformidades morales y vicios.
- 4.- Desordenes
- 5.- Pequeñas desgracias.
- 6.- Indecencias.
- 7.- Ostentaciones.
- 8.- Deseo de conocimiento o habilidad.
- 9.- Lo incongruente y absurdo.
- 10.- El juego de palabras.
- 11.- La expresión de una alegre disposición.
- 12.- El ingenio u obtención de lo mejor de una persona.

Otros que han ofrecido también listas de categorías del humor y la risa son:

- Courdaveaux, V. Etudes sur le comique: Le rire dans la vie et dans l'art. 1875.
- Hall, G.S. y Allin, A. The psychology of tickling, laughter, and the comic. American

Journal of Psychology, 1897.

- Kline, L.W. The psychology of humor. American Journal of Psychology, 1907.
- Dunlap, K. Old and new viewpoints in psychology, 1925.

Fowler, H.W. A dictionary of modern English use, 1926, clasificó los tipos de absurdo o ridículo en humor, ingenio, sátira, sarcasmo, invectiva, ironía, cinismo y lo sardónico, y destacó la diferencia entre ellos de acuerdo a sus motivos, origen y método de presentación y el tipo de su audiencia.

- Valentine, C.W. The psychology of early childhood, 1942.

El autor que, a mi entender, ha desarrollado mejor una lista lo más amplia que le ha sido posible y con criterios combinatorios ha sido Gerald Millerson, precisamente uno de los autores más competentes en la investigación y docencia sobre televisión.

Para Millerson, en toda comedia cinematográfica las imágenes responden a una serie de propósitos o fines. Algunos de los más corrientes son:

- a) Expositivo: Transmitir directamente información.

- b) Ambiental: Fijar un sitio, así lo hace, por ejemplo Billy Wilder, en La tentación vive arriba, con la isla de Manhattan.

- c) Interpretativo: Asociaciones visuales que comunican ideas, pensamientos, sensaciones, emociones, etc. Sirvan Chaplin, Lubitsch o Wilder como ejemplo.

- d) Simbólico: Símbolos asociados a personas, acontecimientos, etc.

- e) Imitativo: Para imitar una apariencia o acción. Por ejemplo, la cámara se tambalea como un borracho. Este propósito se puede ver repetidamente en las películas cómicas mudas.

f) Identificativo: Características que se asocian a personas, acontecimientos, etc.

g) Para recapitular: Evocando temas vistos anteriormente.

h) Para asociar: Uniendo acontecimientos, temas, etc.

i) Para montaje: Una interacción de imágenes sucesivas, o una yuxtaposición de temas.

A todos estos propósitos, y sin olvidar el fin último que es crear un clima cómico, se llega mediante los siguientes procedimientos, que traducen lo cómico en acción:

- 1.- Contraste visual directo.
- 2.- Contraste sonoro directo.
- 3.- Contraste entre imagen y sonido.
- 4.- Comparación directa con contraste.
- 5.- Cuestiones idénticas en situaciones diferentes.
- 6.- Enlace de cosas diferentes mediante algo en común.

- 7.- Yuxtaposición de incongruencias aparentes.
- 8.- Insinuación.
- 9.- Desenlace inesperado.
- 10.- Bathos. De lo sublime a lo ridículo.
- 11.- Falseamiento o distorsión deliberada.
- 12.- Interpretación por imitación.
- 13.- Selección asociativa: Directa, evocativa y simbólica.
- 14.- Exageración deliberada.
- 15.- Moderación deliberada.
- 16.- Efecto irreal desarrollándose naturalmente.
- 17.- Efecto natural.
- 18.- Repetición.
- 19.- Repetición secuencial.
- 20.- Comparación sucesiva.
- 21.- Juegos de palabras equivoco.
- 22.- Ironía.
- 23.- Ironía modificada.
- 24.- Ironía dramática.
- 25.- Personificación.
- 26.- Transferencia metafórica.
- 27.- Flash-back.
- 28.- Referencia a acontecimientos futuros.

- 29.- Referencia a lo ausente como si estuviera presente.
- 30.- Referencia al pasado como si estuviera presente.
- 31.- Cambio brusco de plano.
- 32.- Fundido en negro en el climax.
- 33.- Doble toma.
- 34.- Revelación repentina.
- 35.- Incongruencias: Acepta lo anormal (Ridículo), hace grandes esfuerzos (Ridículo), aptitud desproporcionada, incapaz de hacer un acto sencillo, imita sin éxito, caricaturiza, hace lo correcto por equivocación, es decir, el loco con suerte o el tonto con suerte. ⁹

⁹ MILLERSON, Gerald, Técnicas de realización y producción en televisión, Madrid, Instituto Oficial de Radio y TV, 1983, Pp. 418-425.

Como es lógico que en esta Tesis aspire a desarrollar la mejor tabla categorial, y a pesar del gran esfuerzo que esto me ha supuesto, la lista de Millerson me ha servido para ilustrar los procedimientos para la creación del humor, que desarrollaré extensamente en el Capítulo XVIII.

V.- LA RELACION DEL OBJETO DEL HUMOR CON EL
AUDITORIO

V.- LA RELACION DEL OBJETO DEL HUMOR CON EL
AUDITORIO

Como ya anunciaba en el Capítulo anterior, parto de la división aristotélica de la Retórica, aplicándola específicamente al humor en el proceso de la Información y de la Comunicación. Muchos modelos posteriores se han basado en esa división. El estudio que Angel Benito acomete de los Modelos de Comunicación cuando habla del Concepto Unificador de las Ciencias de la Información constituye una guía orientadora a partir de la cual podemos enriquecer cada modelo con los autores que vamos a explicar en éste y posteriores Capítulos. ¹

¹ BENITO JAÉN, A.: Teoría General de la Información. Madrid, Guadiana, 1973, Pp. 180-213.

1.- PLATON

El primer autor que desarrolló esta relación fue Platón. En el Filebo o del Placer, dice que lo ridículo es una forma del mal; en concreto, la que se debe a la ignorancia manifiesta de uno mismo con respecto a sus bienes, su persona o su alma; siempre en el caso de que sea débil e incapaz de venganza cuando ha sido ofendido, puesto que de otro modo nos encontraríamos con el odio y la fiereza. Es decir, Platón explica cómo la presunción de belleza o de sabiduría por parte de los amigos es risible cuando es endeble y no causa daño a los demás pero puede convertirse en odiosa si cobra fuerza y perjudica. Así lo expresa el filósofo griego en el diálogo citado:

"SOCRATES.- Ahora bien: la ignorancia es un mal, así como también lo que nosotros llamamos estupidez.

PROTARCO.- ¿Y qué?.

SOCRATES.- Mira, pues, según eso, cuál es la naturaleza de lo ridículo.

PROTARCO.- Explicate.



SOCRATES.- Es, en suma, un vicio, pero que recibe el nombre de una disposición especial; en todo el campo general del vicio, es la parte que se opone directamente a la disposición que nos recomienda la inscripción de Delfos.

PROTARCO.- ¿Te refieres, Sócrates, a la que dice "conócete a ti mismo"?

SOCRATES.- Sí. Lo contrario sería, evidentemente, no conocerse a sí mismo.

PROTARCO.- Sin ninguna duda.

SOCRATES.- ¡Oh Protarco!, intenta dividir esta última disposición.

PROTARCO.- ¿Y cómo ha de hacerlo? Me temo que no voy a ser capaz de ello.

SOCRATES.- ¿Pretendes entonces que soy yo quien ha de hacer esta división?

PROTARCO.- Sí, pretendo esto, y hago aún más que pretenderlo: te lo ruego.

SOCRATES.- ¿Acaso todos aquellos que se desconocen a sí mismos no son necesariamente víctimas de esta ilusión, bajo uno de los tres puntos de vista siguientes?

PROTARCO.- ¿Cuáles?

SOCRATES.- Primero, desde el punto de vista de la fortuna, cuando se consideran más ricos de lo que en realidad lo son.

PROTARCO.- Hay ciertamente mucha gente que tiene este defecto.

SOCRATES.- Hay mucha más todavía que se cree más grande y más bella de lo que es, y en todo aquello que corresponde al cuerpo se atribuyen una serie de superioridades que ellos en ninguna manera poseen en la realidad.

PROTARCO.- Ciertamente.

SOCRATES.- Pero todavía el grupo más numeroso lo forma, a mi modo de ver, el de aquellos, sin duda, que faltan en la tercera clase de ignorancia, la que se refiere a las cualidades del alma, y se consideran superiores en virtud, cuando en manera alguna lo son.

PROTARCO.- Realmente es así.

SOCRATES.- Ahora bien: entre las virtudes, ¿no es acaso la sabiduría y prudencia la que la gran mayoría de los humanos pretende a toda costa poseer y se llena así de discusiones y de falsos semblantes de sabiduría y prudencia?.

PROTARCO.- ¿Y cómo no verlo?.

SOCRATES.- Se puede, pues, afirmar que esta ignorancia es un mal, sea cual sea la forma que ella tome.

PROTARCO.- Sin duda.

SOCRATES.- Según eso, Protarco, nos es aún preciso dividirla en dos, si queremos tener en cuenta la envidia burlona y ver cómo se mezclan en ella extrañamente al dolor y el placer.

PROTARCO.- ¿Y de qué manera, según tú, hemos de hacer esta división?.

SOCRATES.- Todos aquellos que, neciamente, se forjan de sí mismos esta falsa opinión tienen como cortejo, exactamente igual que el resto de los humanos, unos, la fuerza y el poder, y los otros, según yo imagino, necesariamente todo lo contrario.

PROTARCO.- Así es.

SOCRATES.- Toma, pues, esta como división, y a todos aquellos que a su ilusión unan su debilidad y cuando alguien se burla de ellos son incapaces de vengarse, podrás llamarlos con toda verdad ridículos; por lo que respecta a aquellos que pueden vengarse y que son fuertes, denominarlos temibles y odiosos será hacerse de ellos la noción más exacta. La ignorancia, en efecto, es odiosa y vergonzosa en los fuertes, puesto que su

capacidad de dañar se extiende hasta aquellos que les están cerca, ella o sus imágenes, sean lo que sean ellas. Pero esa misma ignorancia, si es débil, entra a nuestros ojos en la categoría y naturaleza de las cosas ridículas." ²

2.- ARISTOTELES

Aristóteles se expresa de forma parecida en su Poética: "Lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina"

³ Es lamentable que el texto conocido de la Poética no contenga el estudio de la comedia prometido en el capítulo seis. El libro conocido de la Poética no contiene más que el libro primero de esta obra, la cual en un segundo libro dedicaría a la comedia aproximadamente la misma atención que en el primero concede la tragedia. Finaliza la Poética sin tratar de la comedia, tal y como Aristóteles había prometido,

² PLATON, Filebo en Obras completas. Madrid, Editorial Aguilar, 2ª edición, 3ª reimpresión, 1977, Pp 1248-1249, 48c.

³ ARISTOTELES, Poética, Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1988, P. 142.

aunque parece que lo hizo, según se depende de lo dicho en el Libro III de la Retórica: "Empleo de lo ridículo. Acerca de las cosas risibles, puesto que parecen tienen alguna utilidad en los debates, decía Gorgias que es preciso estropear la seriedad de los adversarios con la risa, y la risa con la seriedad, en lo cual tenía razón. Se dicen cuántas son las especies de cosas risibles en los libros Sobre Poética, de las cuales la una es adecuada a un hombre libre, la otra no. Así podrá tomar el orador lo que le conviene. La ironía es cosa más propia del hombre libre que la chocarrería, porque el irónico hace burla para sí mismo, el chocarrero para divertir a otro." ⁴

3.- CICERON

También Cicerón pertenece a este grupo desde el momento en que identifica lo ridículo con "ciertas bajezas y deformidades en el carácter de los hombres que no gozan de la estima universal, que no están en

⁴ ARISTOTELES, Retórica (Libro III), Madrid, Clásicos Políticos, Centro de Estudios Constitucionales, 3ª edición corregida, traducción de Antonio Tovar, 1985, P. 228.

circunstancias calamitosas, ni (...) merecen ser arrastrados al castigo por sus faltas".⁵

4.- HENRI BERGSON

Bergson con su obra La risa también tiene que incluirse en este grupo. Él hace hincapié en que "Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico"⁶ "Lo cómico es ese aspecto de la persona que la hace semejar a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que por su especial rigidez imita al mecanismo puro y simple, el automatismo; en suma, el movimiento carente de vida. Expresa, por tanto, una imperfección individual o colectiva que exige la inmediata corrección. La risa es un gesto social que subraya y reprime una determinada distracción especial de los hombres y de los acontecimientos."⁷

⁵ CICERON, De Oratore, II, L.VIII, citado por OLSON, Op. cit., P. 16.

⁶ BERGSON, Henri, Op. cit., p. 34.

⁷ Ibid., P. 77.

Shakespeare nos brinda un magnífico ejemplo en Enrique IV. El interrogatorio entre Falstaff y Dame Quickly muestra de la distracción de la razón humana:

"FALSTAFF.- ¿Qué gran suma es la que te debo?

QUICKLY.- ¡Pardiez! Si fueses un hombre honrado, me deberías tu persona y el dinero incluso. Me juraste sobre una copa con cinceladuras doradas, sentado en la mesa redonda, en mi sala del Delfín, delante de un fuego de carbón de hulla, un miércoles de la semana de Pentecostés, cuando el príncipe te rompió la cabeza por comparar a su padre con un cantante de Windsor ..., me juraste entonces, al lavar yo tu herida, casarte conmigo y hacerme tu señora esposa. ¿Puedes negarlo? ¿es que la buena mujer Keech, la esposa del carnicero, no vino a la sazón y me llamó comadre Quickly? ¿No venía a pedirme prestado un poco de vinagre, y nos dijo que tenía un buen plato de langostinos? ¿No expresaste en seguida el deseo de comer unos pocos, y te hice la observación de que era perjudicial teniendo una herida abierta? ¿Y no me manifestaste, cuando ella marchó escaleras abajo, el deseo de que no tuviera tanta familiaridad con tal clase de gente pobre, diciendo que más adelante ellas me llamarían madama? ¿Y no me besaste y me dijiste que fuera a buscar treinta chelines? Apelo ahora a que jures lo

contrario. Niégalo, si puedes.

FALSTAFF.- Milord, es una pobre alma loca. Y arriba, y abajo, por toda la ciudad, va diciendo que su hijo mayor se os parece; ha estado en buena posición, y la verdad es que la pobreza la ha chiflado. Pero en cuanto a esos idiotas de oficiales, os suplico que me permitáis imponerles un castigo." ⁸

⁸ SHAKESPEARE, Enrique IV, Parte II, Acto II, Escena I, Obras Completas, Tomo I, Madrid, Editorial Aguilar, decimosexta edición, sexta reimpresión, 1989, Pp. 520-521.

VI.- LA RELACION ENTRE EL SUJETO Y EL OBJETO DEL

HUMOR

VI.- LA RELACION ENTRE EL SUJETO Y EL OBJETO DEL
HUMOR

1.- HOBBS

Hobbes, en su obra Leviatán (1651), Parte I, VI, al hablar del Origen interno de las mociones voluntarias, comúnmente llamadas pasiones, y términos por medio de los cuales se expresan, indica que "El entusiasmo repentino es la pasión que mueve a aquellos gestos que constituyen la RISA; es causada o bien por algún acto repentino que en nosotros mismos nos agrada, o por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo. Ocurre esto a la mayor parte de aquellos que tienen conciencia de lo exiguo de su propia capacidad, y para favorecerse observan las imperfecciones de los demás. Por tanto, la frecuencia en el reír de los defectos ajenos es un signo de pusilanimidad. Porque los hombres grandes propenden siempre a ayudar a los demás en sus cuitas, y se comparan

sólo con los más capaces." ¹

En relación con aquellos, de los que habla Hobbes, que conocen lo exiguo de su capacidad y para ensalzarse se fijan en los defectos de otros, están los que se vanaglorian, es decir, los que suponen capacidades que no poseen. Hobbes dice que la vanagloria es frecuente en los jóvenes. Esta vanagloria se alimenta de historias o por la ficción de grandes empresas y conduce, frecuentemente, a la risa de quienes la observan. Hobbes asegura que con frecuencia queda corregida por la edad y la ocupación.

¹ HOBBS, Thomas, Leviatán, México, Fondo de Cultura Económico, 1987, P.46.

2.- KANT

Kant, en Critica del juicio, 54, lleva a cabo un estudio del humor desde el sujeto. Parte de la diferencia entre el placer de juicio y el deleite corporal. Es lógico, por ello, que en su estudio mencione a Epicuro y se muestre de acuerdo con él. Kant explica como:

- 1.- un deleite pueda desagradar al que lo siente,
- 2.- una pena puede, sin embargo, placer al que lo siente,
- 3.- un deleite puede placer,
- 4.- una pena puede, por añadidura, desagradarnos.

En general, aquello que deleita, porque favorece al sentimiento de salud, es el juego libre y variado de las sensaciones. Este para ser tal no ha de tener intención alguna. Kant divide los juegos en:

- 1.- Juegos de azar: "exige un interés, sea de la vanidad, sea de la utilidad propia, pero no es, ni con mucho, tan grande como el interés en el modo como

tratamos de proporcionárnoslo." ²

2.- Juegos del sonido, con un cambio de sensaciones, relacionadas con la emoción.

3.- Juegos del pensamiento que "nace sólo del cambio de representaciones en el Juicio, mediante las cuales no se produce pensamiento alguno que lleve consigo algún interés, pero el espíritu es, sin embargo, vivificado."

³

Se detiene Kant en estos dos últimos juegos y considera que música y tema para la risa son juegos con ideas estéticas o representaciones del entendimiento "mediante las cuales, al fin, nada es pensado, y que sólo pueden deleitar por su cambio, aunque vivamente" ⁴
Subraya el filósofo alemán como la animación de estos juegos estéticos es corporal aunque proceda de ideas espirituales.

² KANT, Manuel. Crítica del juicio, Madrid, Espasa Calpe S.A., Segunda Edición, 1981, P. 239.

³ Ibid., p. 239.

⁴ Ibid., P. 239.

Kant recalca como se puede con el alma llegar al cuerpo y hacer que el deleite que proporcionan estos juegos se convierta en saludable para éste. Podemos, por tanto, incluir al filósofo alemán entre los autores que han estudiado los atributos o aspectos saludables del humor. Así explica el efecto bienhechor: "En la broma (que, como la música, merece contarse más bien entre las artes agradables que entre las bellas) comienza el juego por los pensamientos, que todos juntos, en cuanto quieren expresarse sensiblemente, ocupan también el cuerpo, y al relajarse, de pronto, el entendimiento en esa exposición, en donde no encuentra lo esperado, siéntase el efecto de ese relajamiento en el cuerpo, mediante una vibración de los órganos, que favorece el restablecimiento de su equilibrio y tiene en la salud un efecto bienhechor."⁵

En el filósofo alemán encontramos un concepto repetido a lo largo de estas páginas e íntimamente entroncado con la esencia del humor. Me refiero al absurdo o incongruencia: "En todo lo que deba excitar a una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo (en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí

⁵ Ibid., P. 240.

satisfacción alguna)" ⁶

La definición que Kant hace de la risa es la siguiente: "La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada." ⁷ La fallida espera deleita, según Kant, porque lo que está en juego son representaciones estéticas. Lo que deja claro es que esa espera tiene que pasar a ser nada, pues si se transforma en "el positivo contrario de un objeto esperado" ⁸ es algo y a menudo esto puede entristecer y provocar, por tanto, el efecto contrario al buscado.

Pero conseguir y provocar la risa no es tan fácil. Kant fue consciente de ello, como también de su importancia: "Decía Voltaire que el cielo nos había dado dos cosas como contrapeso a las muchas penas de la vida: la esperanza y el sueño (Voltaire, *Henriade*, canto VII) Hubiera podido añadir la risa, si estuvieran tan a mano los medios para producirla en gentes razonables, y si no fueran la broma, o la originalidad del humor que se

⁶ Ibid., P. 240.

⁷ Ibid., P. 240.

⁸ Ibid., P. 241.

exigen para ello, tan raras como frecuentemente es el talento de imaginar cosas que destrozan la cabeza, como hacen los soñadores místicos, vertiginosas, como los genios, o que parten el corazón, como los sensibles novelistas (también los moralistas sentimentales)" ⁹

Cuando Kant concluye lo acertado de las ideas de Epicuro del placer como animal o sensación corporal, sin por ello dañar el sentimiento espiritual que lo provoca, presenta como síntesis de ello la ingenuidad. "Se ríe uno de la simplicidad, que no sabe aún disimular, y, sin embargo, se regocija uno también de la simplicidad de la naturaleza, que suprime aquí, de un rasgo, aquella disimulación." ¹⁰

Establece Kant una distinción entre el deleite de la risa y lo humorístico: "Entre lo que está en estrecho parentesco con el deleite de la risa y lo excita, y pertenece a la originalidad del espíritu, pero no precisamente al talento para el arte bello, puede

⁹ Ibid., P. 242.

¹⁰ Ibid., P. 243.

contarse también el modo humorístico." ¹¹

La definición que Kant da de humor es la siguiente:
 "talento de poder ponerse voluntariamente en una cierta
 disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son
 juzgadas de una manera totalmente distinta de la
 ordinaria (incluso al revés) y, sin embargo, conforme a
 ciertos principios de la razón, en semejante disposición
 de espíritu." ¹²

A partir de esta disposición de espíritu, y según
 sea o no voluntaria, Kant establece los siguientes tipos:

1.- El caprichoso, que es el que está sometido
 involuntariamente a los cambios de espíritu y

2.- El humorístico, que es el que puede realizar esa
 disposición de espíritu voluntariamente y con una
 finalidad, es decir, para una viva exposición, mediante
 un contraste provocador de risa.

¹¹ Ibid., Pp. 243-244.

¹² Ibid., P. 244.

Para Kant, el discurso humorístico pertenece al arte agradable más que bello "porque el objeto de este último siempre ha de mostrar en sí alguna dignidad, y , por tanto, exige una cierta seriedad en la exposición, así como el gusto en el juicio." ¹³

¹³ Ibid., P. 244.

3.- SCHOPENHAUER

Schopenhauer se ocupó del humor en El mundo como voluntad y representación, Libro I, sección 13. Aquí subraya cómo la risa, al igual que la razón, es propia del ser humano. También recalca como su explicación ha resultado vana a lo largo del tiempo. Parte este filósofo de la disparidad entre el conocimiento intuitivo y el conocimiento abstracto, que considera "causa de un fenómeno muy singular que, de igual manera que la razón, es exclusivamente propio de la naturaleza humana y que muchas veces, pero siempre en vano, se ha tratado de explicar: me refiero a la risa."¹⁴

Comienza su estudio con su origen. "La risa proviene siempre y depende tan sólo de que observamos súbitamente la disparidad entre un concepto y el objeto real que relacionamos con él en nuestro pensamiento, de cualquier manera que sea. La misma risa no es más que una expresión de semejante disparidad."¹⁵

¹⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación (Libros Primero y Segundo), Libro I, sección 13, Madrid, Ediciones Orbis, S.A., P. 68.

¹⁵ Ibid., P. 68.

La risa se manifiesta, según este autor:

1.- Al atribuir a varios objetos reales, concebidos por el pensamiento en un solo concepto, la identidad de éste. A continuación viene la sorpresa por su divergencia total en todo lo restante, haciéndonos comprender que el concepto no se aplicaba a aquellas cosas más que bajo cierta relación.

2.- Al aparecer la incongruencia, que nos sorprende súbitamente, de un solo objeto real con el concepto en que ha sido comprendido, con razón, bajo otro aspecto. A mayor incongruencia mayor será, también, el efecto risible resultado de tal contraste.

Así resume Schopenhauer su concepción de la risa: "La risa resulta, pues, de una inclusión paradójica, y por lo tanto inesperada, de una cosa en un concepto subsunción ya en las palabras, ya en los actos." ¹⁶

¹⁶ Ibid., P. 68.

Schopenhauer divide en dos especies lo risible:

1.- Agudeza. Esta especie o género se da cuando dos o más objetos reales muy diferentes, de representaciones intuitivas que han existido primero en el conocimiento, pasan a ser arbitrariamente identificadas porque las contiene un concepto único. Es decir, se da un paso de la discordancia a la unidad. La agudeza es siempre voluntaria y se suele manifestar en palabras.

Como especie falsa de agudeza considera Schopenhauer el juego de palabras o calembour. El juego de palabras va unido al equivoco, cuyo uso principal, para este filósofo, consiste en expresar una obscenidad. "Así como la agudeza, incluye en un mismo concepto dos objetos reales diferentes, el calembour, aprovechando una casualidad, expresa con una misma palabra dos conceptos distintos, el contraste que hemos visto producirse en el caso anterior se produce aquí igualmente, aunque mucho más pálido y superficial, en razón de que no nace de la naturaleza de las cosas, sino del azar de una denominación idéntica. En la agudeza, la identidad está en el concepto, y la diferencia en la realidad. En el calembour, la diferencia está en los conceptos, y la

identidad en la realidad, de la que forma parte el sonido de la palabra." ¹⁷

2.- Extravagancia En este género el concepto es lo que primeramente conocemos y de él se pasa a continuación a la realidad y al modo de obrar sobre la realidad o conducta práctica. Aquí el paso es de la unidad a la discordancia: objetos reales enteramente diversos, pero que el pensamiento concibe por el mismo concepto, son considerados y tratados todos de la misma manera, hasta que las demás cualidades que los diferencian se manifiestan con gran sorpresa y asombro del individuo apercebido para la acción. La extravagancia es involuntaria y se impone desde fuera. La extravagancia se manifiesta en acciones, aunque se puede ser extravagante en las palabras cuando se anuncia una intención sin ejecutarla o cuando se manifiesta en juicios o en opiniones.

En este género hay que incluir, según Schopenhauer, la pedantería. Nos ofrece el filósofo una explicación, que encuentra sus mejores ejemplos en Molière. Así

¹⁷ Ibid., P. 70.

entiende Schopenhauer la pedantería: "Tiene esta su origen en la escasa confianza que inspira el propio entendimiento; el pedante no se atreve a dejar al entendimiento la elección del partido más conveniente en cada caso particular; le coloca siempre bajo la tutela de la razón, y se atiene rigurosamente a ésta, es decir, a las nociones generales, a las reglas y a las máximas, para obedecerlas en todas las circunstancias de la vida, en el arte, y hasta en la conducta moral. A esto se debe el que los pedantes se apeguen tanto a la forma, a las maneras, a la expresión y a las palabras, que reemplazan para ellos, la sustancia de las cosas. Pero bien pronto dejan ver la incongruencia entre el concepto y la realidad; y se advierte entonces cómo la noción abstracta no desciende jamás a pormenores, y cómo su generalidad y la rigidez de su precisión no pueden adaptarse nunca a los finos matices y a las modificaciones variadas de la realidad. Así se explica que el pedante, con todas sus máximas generales, se encuentre desprevenido en la vida, y se muestre torpe, insipido e inútil." ¹⁸

¹⁸ Ibid., P. 69.

Partiendo de la idea de que la agudeza es voluntaria y la extravagancia involuntaria e impuesta desde fuera, Schopenhauer explica el trabajo del bufón. "El talento del bufón de corte o de Arlequín consiste en invertir de una manera ficticia este punto de partida, y en ocultar el ingenio bajo la máscara de la extravagancia. El bufón, teniendo pleno conocimiento de la diversidad de los objetos, los unifica en un mismo concepto, ocultando su malicia; después, partiendo de ahí, descubre la disparidad efectiva de aquéllos y se asombra, como si no hubiera preparado él mismo su sorpresa."¹⁹

¹⁹ Ibid., P. 69.

4.- BAUDELAIRE

Baudelaire es otro autor que estudia el humor desde el sujeto. "Lo cómico, la potencia de la risa, está en el que ríe y no en el objeto de la risa."²⁰ Para él, en Lo cómico y la caricatura, la risa procede de una falta en el sujeto. "La risa es por lo general privativa de los tontos, y que siempre implica en mayor o menor medida ignorancia y debilidad"²¹

Lo cómico y la caricatura reúne tres textos fundamentales que Baudelaire dedicó al tema: De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas, Algunos caricaturistas franceses y Algunos caricaturistas extranjeros y un breve texto: De la caricatura y en general de lo cómico en las artes.

Cita Baudelaire, de memoria, que "El Sabio no ríe sino temerosamente", e invirtiendo la sentencia atribuye la risa a los tontos y añade la implicación de ignorancia y debilidad. Desde aquí se entiende la afirmación que

²⁰ BAUDELAIRE, Charles, Lo cómico y la caricatura, Madrid, Visor Dis, S.A., 1988, P. 28.

²¹ Ibid., P. 18.

lleva a cabo en el sentido de que la risa está ligada al accidente de una antigua caída o de una degradación física o moral. La risa es la señal de la miseria pero también es un arma de ataque: "El Ser que quiso multiplicar su imagen no ha puesto en la boca del hombre los dientes del león, pero el hombre muerde con la risa."
22

Para Baudelaire "lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico"²³ que desconoce el alma primitiva, tal y como manifiesta con el ejemplo de la pureza e ingenuidad de Virginia en Lo cómico y la caricatura, pp. 21-23. Recordemos que de la ingenuidad ya había hablado Kant en su Crítica del juicio, 54.

Otra de las ideas fundamentales que expresa Baudelaire, respecto del tema del humor, es la risa como superioridad: "la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea Satánica como la que más! Orgullo y aberración. Ahora bien, es notorio que todos los locos de los hospitales tienen desarrollada más allá de toda

²² Ibid., P. 21.

²³ Ibid., p. 21.

medida la idea de su propia superioridad. No sé de locos de la humildad. Observen que la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura."

24

No olvida Baudelaire al hablar de la superioridad de la risa el concepto, anteriormente expresado, de la debilidad en el humor causada por la visión en la desgracia de otro, desgracia espiritual, incluso de una especie inferior: una imperfección en el orden físico. Ante esta visión subraya Baudelaire que "la risa ha salido, irresistible y súbita. Ciertamente es que si queremos ahondar en esta situación encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente. Es el punto de partida: yo no me caigo; yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro. No sería yo quien cometería la tontería de no ver una acera cortada o un adoquín que cierra el paso."²⁵ De nuevo la idea de superioridad queda de manifiesto en esta cita del francés. Pero también la risa es versátil; no siempre nos regocijamos de las desgracias, debilidades o de la

²⁴ Ibid., Pp. 23-24.

²⁵ Ibid., P. 24.

inferioridad de los otros. En ocasiones el motivo es infantil o inocente.

Baudelaire une a esta última concepción de la superioridad lo demoníaco y lo humano que encierra: "La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos." ²⁶

No olvida este autor el aspecto fisiológico de la risa, cuando establece la diferencia entre la alegría y la risa. "La alegría existe por sí misma, pero tiene diversas manifestaciones. En ocasiones es casi invisible; otras se expresa mediante el llanto. La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico. ¿Síntoma de qué? He aquí la cuestión. La alegría es una. La risa

²⁶ Ibid., P. 28.

es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión." ²⁷

Baudelaire señala que la risa puede estar ocasionada por:

- 1.- La debilidad de los otros.
- 2.- La desgracia de los semejantes.
- 3.- Lo grotesco.

Mientras la risa es signo de la debilidad y la desgracia de los semejantes constituye lo cómico, y, desde un punto de vista artístico, es una imitación, lo grotesco es una creación, expresión, no ya de la superioridad del hombre sobre el hombre, sino del hombre sobre la naturaleza.

A lo grotesco Baudelaire lo denomina *cómico absoluto*, donde se halla lo cómico inocente, frente a lo cómico ordinario, que adjetiva de *cómico significativo*, cuyo extremo es lo cómico feroz. Lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo,

²⁷ Ibid., P. 33.

y en particular, más fácil de analizar, al ser su elemento risible dual: el arte y la idea moral; pero lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase una, y quiere ser captada por intuición." ²⁸ Uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es el ignorarse a sí mismo.

No ha hecho otra cosa Baudelaire, con estas denominaciones, que tratar de dividir lo cómico según una ley, que él llama ley filosófica pura. Otras posibles divisiones serían de acuerdo a una ley artística de creación, basada en el género de facultades especiales de cada artista; o la clasificación de cómicos en relación a los ambientes y aptitudes nacionales. Así Baudelaire señala que

- En Francia, lo cómico es generalmente significativo y Molière la mejor expresión francesa en ese género. Rabelais es, sin embargo, el gran escritor francés de lo grotesco. Éste conserva, en medio de sus más disparatadas fantasías, algo útil y razonable. Es directamente

²⁸ Ibid., P. 35.

simbólico. Señala este autor que Rabelais presenta en lo cómico la transparencia de un apólogo. En lo grotesco también señala Baudelaire algunos intermedios de Molière como El enfermo imaginario y El burgués gentilhomme.

Habla de lo cómico de los Cuentos de Voltaire, donde se expresa la idea de superioridad, antes comentada.

- En Alemania se dan muchos ejemplos de lo cómico absoluto. Allí todo es grave, profundo y excesivo. Hoffman mezcla cierta dosis de cómico significativo con lo cómico más absoluto. "Sus concepciones cómicas más sobrenaturales, las más fugitivas, que a menudo recuerdan las visiones de la embriaguez, tienen un sentido moral y visible." ²⁹

- En Italia abunda lo cómico inocente. "Los artistas italianos son más bufones que cómicos. Les falta profundidad, pero todos experimentan la franca embriaguez de la alegría nacional." ³⁰

²⁹ Ibid., p. 49.

³⁰ Ibid., Pp. 124-125.

- En España destaca lo grotesco. "Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío." ³¹ En su texto sobre Algunos caricaturistas extranjeros señala Baudelaire que Goya abrió nuevos horizontes en lo cómico, al introducir el elemento fantástico. Se mueve el pintor aragonés en lo cómico feroz y en lo cómico absoluto, pero sobre todo ve las cosas desde el ángulo de lo fantástico. "Auna a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes, un espíritu mucho más moderno, o la menos que ha sido mucho más buscado en los tiempos modernos, el amor a lo inasible, el sentimiento de los contrastes violentos, los espantos de la naturaleza y de las fisonomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias." ³² Señala también como Goya ha creado monstruos verosímiles y se ha adentrado en el absurdo posible.

- En Gran Bretaña el rasgo distintivo del género cómico es la violencia.

³¹ Ibid., P. 40.

³² Ibid., P. 119.

Concluye Baudelaire resumiendo lo que constituye su texto De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas de este modo: "La idea dominante de superioridad se encuentra lo mismo en lo cómico absoluto que en lo cómico significativo, tal y como ya he, en exceso quizá, explicado; -que para que exista comicidad, es decir, emanación, explosión, liberación de lo cómico, tiene que haber dos seres presentes; -que es especialmente en el que ríe en el que reside lo cómico; - que sin embargo, en lo que respecta a esta ley de ignorancia, debe hacerse una excepción con los hombres que tienen la profesión de desarrollar en ellos el sentimiento de lo cómico y de sacarlo de sí mismos para diversión de sus semejantes, fenómeno que entra en la clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro." ³³

³³ Ibid., Pp. 50-51.

5.- HAZLITT

La teoría de Hazlitt sobre el humor versa sobre una placentera desilusión en asuntos de menor importancia.

6.- FREUD

El estudio Los chistes y su relación con lo inconsciente de Freud sitúa a éste también junto a los autores antes citados. Éste sugiere que los chistes serían el disfraz a la agresión o falta de reconocimiento de una extensa disparidad entre el empleo de energía y el resultado obtenido. Por su parte, Ludwig Jekels, y otros post-freudianos, proclamaron que la comedia, como la tragedia, es manifestación directa del complejo de Edipo.

Hay, incluso, estudiosos como Harry Levin, que establecerían, en este grupo, dos corrientes de pensamiento. Una, que enfatiza la superioridad del sujeto que ríe, y proviene del concepto de Hobbes de "gloria repentina", de satisfacción subjetiva con uno mismo, por encima de las inferioridades o desgracias de los otros. La segunda, que deriva de la idea de Kant de esforzada

expectación que conduce a nada.

Estas posiciones, según Levin, son complementarias: la primera denota un punto de vista, la segunda una situación.

Freud, con su esfuerzo sobre el ánimo y liberación, se enmarcaría en la primera clasificación, la del observador o quien ríe. Bergson, según Levin, se incluiría en la segunda, al partir de la idea de Kant. Al enfatizar, posteriormente, el concepto de mecanicismo incrustado en la vida y situarse claramente del lado del hazmerreír, creo que se ubica mejor en el primer grupo mencionado.

Vamos observando el gran trabajo por aquilatar conceptos y categorías desarrollado por muy diversos autores. El intento clarificador de Levin muestra que la teoría general sobre el humor va formándose paulatinamente por las contribuciones de pensadores que saben establecer contrastes, comparaciones y conexiones entre las diversas teorías. ³⁴

³⁴ LEVIN, Harry, Playboys and killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy, Nueva York, Oxford University Press, 1987, P. 11.

VII.- LA RELACION ENTRE EL SUJETO DEL HUMOR Y
EL AUDITORIO

VII.- LA RELACION ENTRE EL SUJETO DEL HUMOR Y
EL AUDITORIO

1.- JEAN PAUL RICHTER

Jean Paul Richter, en Teorías Estéticas, Del humorismo, define lo cómico como el contraste de lo finito con lo infinito, no admitiendo lo infinito.

Presenta los cuatro elementos del humorismo:

1.- Universalidad del humor

"El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea" ¹ Señala Richter que el humorista persigue la simpleza humana, universal, y no la tontería de tal o cual ciudad, individuo, etc. La universalidad del humor puede expresarse lo mismo simbólicamente y por partes

¹ RICHTER, J.P., Teorías Estéticas, Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, vol. XV, segunda edición, 1892, P.126.

(Gozzi; Sterne, Rabelais) que por la gran antítesis de la vida misma (Shakespeare y su Hamlet, Cervantes, Swift y Gulliver, etc).

2.- La idea aniquiladora o infinita del humor

El humor destruye lo sublime; así, el hombre "cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor, para medir el mundo infinito, produce esa risa en que viene a mezclarse un dolor y una grandiosidad." ² No en vano Richter considera que el humor inspira sobre todo seriedad.

"Después de cada tensión patética, el hombre experimenta ordinariamente la necesidad del descanso que el humor proporciona. Pero como un sentimiento no puede exigir otro contrario, sino solo su propia debilidad, debe existir en la burla que provoca lo patético, un serio intermedio, y éste lo hallamos en el humor." ³

² Ibid., P. 134.

³ Ibid., P. 135.

Distingue Richter, en este segundo elemento, entre el humor y la burla. Considera que éste abandona la inteligencia y se postra ante la idea, de ahí que disfrute con sus propias contradicciones e imposibilidades y dé como resultado el amor a lo vano.

Jean Paul Richter indica que manifestaciones de la audacia del humor aniquilador o expresión del desprecio hacia el universo podemos encontrarlas en:

- 1.- La música, por ejemplo en la de Haydn.
- 2.- En el escepticismo que nace, según Platner, tras confrontar las opiniones propias con las contrarias.
- 3.- Las fiestas humorísticas de los locos de la Edad Media "que con un *hysteronproterón*, en una mascarada interior y espiritual, sin ninguna intención impura, destruyen los estados y las costumbres, todo esto bajo la gran igualdad y libertad de la alegría."⁴

⁴ Ibid., P. 139.

3.- Subjetividad del humor

Para presentar este tercer elemento Richter parte de la sentencia de que lo cómico es la destrucción del contraste entre dos principios: el subjetivo y el objetivo. Pero este último es un infinito que queremos poseer aunque tiene que permanecer en nosotros, desde donde es sustituido por el principio subjetivo. Es decir, la persona queda dividida en dos factores: el finito y el infinito, surgiendo el último del primero. Así "el hombre ríe entonces porque se dice: "¡Esto es imposible!" "¡Esto es absurdo!" ¡Sin duda! y por esto en el humorista el yo desempeña el papel principal, y allí donde esto es posible, lleva a su teatro cómico sus relaciones personales, pero tan sólo para aniquilarlas poéticamente." ⁵

Cuando se habla de la subjetividad del humor se pide indulgencia al receptor y que no experimente un sentimiento de odio, así como que no haga real a un ser que sólo lo es en apariencia. Richter subraya esto porque él ha observado que el autor humorístico es un

⁵ Ibid., P. 140.

representante nuevo de irregularidades nuevas, que tiene, por tanto, que estar a bien con su público y pedirle una benevolencia distinta de quien se acerca a ese público desde sentimientos y bellezas existentes hace miles de años. Esta benevolencia implica cierta intimidad con el público.

Así explica Richter por qué grandes obras que han hecho reír a la posteridad, se vieron ensombrecidas por títulos menores alusivos a la contemporaneidad. Cita las Ranas, las Nubas de Aristófanes, el Quijote de Cervantes, o el Tristram de Sterne como obras clásicas a las que ha sucedido lo anterior.

En este apartado Richter hace un estudio de la eclipse del yo gramatical alemán, al estar en el humor parodiado. No me voy a detener, por ser exclusivo de esta lengua, aun cuando su origen, tal y como señala este autor, provenga de persas cuando dicen que sólo Dios puede tener un yo, o de los turcos que comentan que el diablo únicamente dice yo.

Hablar de subjetividad del humor supone, como repite Jean Paul Richter, tener en cuenta que éste no es involuntario ni debe ignorarse a sí mismo; al contrario, tiene que ser engendrado libremente. Cita el trabajo que esconden los escritos de Aristófanes o de Sterne. Sin embargo, también es cierto que lo que hay de voluntario en el humor puede convertirse, después, en instintivo.

En este punto conviene presentar la diferencia entre el humorista y el carácter humorístico. Este último lo es todo sin tener conciencia. Es serio o ridículo pero no hace ridículos a los demás. Puede ser el punto de mira del humorista pero no su rival.

Respecto a dónde hallar el espíritu cómico, Richter indica que allí donde existe libertad interior: en la juventud de las academias o en los ancianos y/o libertad exterior: grandes ciudades, grandes desiertos, en los dominios señoriales o en los pastores de la aldea, en las ciudades del imperio, en los ricos, etc. De ahí que los grandes personajes cómicos son retratos pero retratos de todas las pedanterías del ser humano. Tristram Shandy, Falstaff, Pistol, etc son los personajes mencionados por el alemán Richter.

4.- Percepción del humor

El humor tiene que percibirse con los sentidos; por eso, los atributos perceptibles en el objeto humorístico, para ser tal, no deben, según Richter, estar demasiado coloreados.

Admite una cierta afinidad del humor con la locura, como ya hemos visto en Baudelaire, que pierde el uso de sus sentidos y entendimiento; manteniendo, sin embargo, su razón.

El estilo del humor tiene dos propiedades:

- 1.- Capacidad para metamorfosear el objeto.
- 2.- Capacidad para hablar a los sentidos.

Refiriéndose al estilo del humor Richter señala: "Desde luego individualiza hasta las cosas más pequeñas y aun hasta las partes de lo que ha subdividido. Shakespeare sólo es individual, es decir, sólo se dirige a los sentidos cuando es cómico. Aristófanes, por tales causas, ofrece más que ningún otro poeta de la

antigüedad, idénticos caracteres." ⁶

Desde el estilo del humor se puede establecer una diferencia entre lo serio y lo cómico. Lo serio coloca siempre lo primero lo general, mientras lo cómico sitúa y nos une a lo que depende y está determinado por los sentidos. A estos sentidos se dirigen:

. los verbos activos en el sentido propio o figurado de las cosas,

. las acciones corporales que siguen o preceden a una acción interior,

. las indicaciones de las cantidades exactas de dinero, número y tamaño, allí donde sólo se espera una vaga indicación,

. las perífrasis, es decir, la separación del sujeto y del predicado. Ejemplos a seguir en esto son Sterne, Rabelais, Fischart, etc. Richter comenta cómo Sterne continúa la perífrasis humorística en sus alegorías, repletas de detalles sensibles, que se asemejan a las comparaciones homéricas y a las metáforas orientales.

⁶ Ibid., P. 154.

Jean Paul Richter subraya que el carácter sensible de lo humorístico está favorecido en el inglés por el estrecho monosilabismo del idioma. Al hablar de las asonancias producidas por la verbosidad cómica recuerda no sólo a Sterne, sino también a Rabelais, Fischart, etc, autores todos ellos muy citados en su trabajo.

Richter presenta en la categoría de los elementos del humor los nombres propios y técnicos. Por último, no olvida la importancia del movimiento en el humor y finaliza indicando que "el movimiento, y sobre todo el movimiento rápido o el reposo al lado de este último, pueden contribuir a hacer un objeto más cómico, como medio de hacer el humor tangible a los sentidos."⁷

⁷ Ibid., P. 160.

2.- THEODOR LIPPS

Theodor Lipps se ocupa de "Lo cómico y sus afinidades" y de "El humorismo" en la sección sexta, capítulos VII y VIII de Los fundamentos de la Estética.

Define Lipps lo gracioso, no sublime, como manifestación ingenua de la vida. "Lo gracioso diremos aquí, más especialmente, que nos penetra, no de un modo violento, excesivo, poderoso, sino con una fuerza dulce, pero quizá con la misma profundidad. Es todo aquello que se manifiesta libre de dureza, tosquedad o de angulosidad."⁴ Si esta afirmación la llevamos al movimiento corporal le adjetivaremos de gracioso cuando presente el carácter de espontaneidad.

Lipps realiza un estudio de la gracia junto a "lo gracioso". Considera que la verdadera gracia es inconsciente e involuntaria o debe parecerlo, aunque puede ser voluntaria y consciente; burlesca, seductora o caprichosa.

⁴ LIPPS, Teodoro, Los fundamentos de la Estética, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1923, P. 554.

Pero lo que considera como oposición completa a lo sublime, en Estética, es lo pequeño. Y el juego al que dedica su atención es aquél que se opone a lo serio, carece de grandeza, de poder y de profundidades, es decir, el juego de lo cómico. Ahora bien, Lipps matiza que no está en inmediata oposición, como tampoco lo está de lo trágico. "La verdadera oposición de lo cómico lo constituye la grandeza sorprendente. Lo cómico es lo sorprendentemente pequeño." ⁹ Aclara el autor esta sentencia recordando que lo cómico lo asociamos a lo pequeño, lo que impresiona menos, lo menos importante, lo no elevado, etc. que aparece en lugar de lo grande, poderoso, importante, etc. Eso sí, es esencial que esta transformación de lo grande en pequeño sea repentina. Dicha metamorfosis manifiesta un momento de placer en el sentimiento de lo cómico, un sentimiento que es de especie placentera. Las características de éste son: ligereza, pobreza de contenido, superficialidad, etc.

A la pregunta de cómo surge el sentimiento cómico, Lipps responde con estas palabras: "El sentimiento de este placer ligero nace, como sabemos, cuando la natural

⁹ Ibid., Pp. 555-556.

preparación del alma para la concepción de un objeto prepondera o excede a la pretensión que el objeto presenta por su naturaleza a nuestra capacidad aperceptiva." ¹⁰

Junto al momento de placer, que he indicado ya, hay en lo cómico y en lo trágico, un momento de displacer o una disposición para ello. A la expectación acompaña, con la aparición de lo pequeño o inferior sorprendentemente, un sentimiento de decepción o desengaño. Éste, sin embargo, dota de identidad al concepto que nos ocupa. "Este momento de displacer le encontramos en lo cómico al lado del momento de placer. Es más, los dos sentimientos se funden en uno nuevo que se llama el sentimiento de lo cómico." ¹¹ La subordinación de uno a otro, el grado de tal, será lo que permita que experimentemos agrado o desagrado. Es por ello que puede hablarse de un sentimiento de lo cómico de carácter desplacerero o amargo.

¹⁰ Ibid., P. 557.

¹¹ Ibid., P. 557.

Un reflejo o concomitancia natural de lo cómico es la risa, pero Lipps subraya que no deben confundirse, pues son cosas distintas.

Hasta este momento, Lipps sólo se ha referido a casos en los que aparecía una **esperanza** satisfecha y al mismo tiempo defraudada. Pero Lipps presenta también otros casos cómicos en que tal esperanza no aparece. Son los que él denomina casos de cómico ingenioso o del ingenio.

Theodor Lipps ofrece distintas clases o géneros fundamentales de lo cómico:

1.- COMICO OBJETIVO. Aparece la esperanza realizada y no realizada. Una persona, cosa, acontecimiento, etc, objetivos se presentan como grandes, es decir, se disfrazan de tales, con propiedades, notas y efectos que ostentan una cierta importancia. A continuación, se revelan negando lo anterior y descubriendo el disfraz.

Las tres especies de lo cómico objetivo son:

1.1.- LO BUFO. Para Lipps es un cómico grosero, de tal índole que hace reír a carcajadas. Aquí sitúa la burla y el ridículo: "llamamos bufo, no a lo que naturalmente nos hace reír, sino aquello que voluntariamente entresacamos y abultamos para ponernos en ridículo nosotros mismos o para poner en ridículo a otra persona." ¹²

Lipps relaciona lo bufo con: la burla, la payasada, la estupidez, la torpeza, la cobardía disfrazada de valentía, la revelación de defectos, etc.

Bufonesco es quien se presenta como: loco, torpe, cobarde o muestra sus defectos o deformidades a la hilaridad de los demás.

Bufo es también lo cómico en las palabras o imágenes que nos conmueven a la risa o el ingenio de efectos cómicos groseros. Según lo expuesto es lógico que Lipps subraye que "lo bufo no es propiamente un predicado de lo

¹² Ibid., p. 562.

cómico o de lo cómico como tal, sino más bien un predicado por el cual nosotros designamos el hecho o acción humana encaminado a producir el efecto cómico." ¹³

1.2.- LO BURLESCO. Es una forma de hacer aparecer cómico algo o una forma de exposición del contenido o efecto cómico. Las representaciones de parodias son burlescas según la definición del alemán Lipps.

1.3.- LO GROTESCO. Es aquella clase de lo cómico que presenta la caricatura, la exageración, la deformidad, la contorsión, lo increíble, lo monstruoso, lo fantástico, etc cuando se emplea en la búsqueda de un efecto cómico.

2.- COMICO SUBJETIVO. Aquí se encuadra todo lo cómico ingenioso. Una palabra, gesto o una acción se presentan como teniendo en sí una significación, un sentido, una verdad. Su contenido es intelectual y nosotros somos quienes se lo atribuimos para negárselo a continuación. El ser y no ser de un contenido intelectual y lógico es lo específico de lo cómico subjetivo.

¹³ Ibid., P. 563.

3.- COMICO INGENUO. En esta clase de lo cómico, la oposición de lo grande y lo pequeño es, a la vez, una oposición de puntos de vista. Ello supone hablar de apariencia y realidad. Lipps indica que "la apariencia nace en lo cómico puro, pero, al mismo tiempo, no es solamente apariencia, mientras estamos o permanecemos en un punto de vista sólo se desvanece la apariencia y nace la realidad cuando nos colocamos en otro punto de vista."¹⁴

Los puntos de vista son el de la personalidad ingenua y el propio real o imaginado.

Junto a esta clasificación presenta otra, que parte de la idea de que todo lo que no debe ser depende, o de la naturaleza de una cosa, o de una persona, o es una propiedad o determinación de éstos, o es un prejuicio o negación que acontece en las cosas o en las personas. En el primer caso es un asunto del carácter; en el segundo, del destino.

Este autor considera lo cómico algo que no deba ser, una negación, un proceso negativo que se desarrolla ante nuestros ojos (de ahí que manifieste que en lo cómico no

¹⁴ Ibid., P. 561.

se nos da algo, sino que se nos quita), por lo que habla de:

1.- Lo cómico del carácter

2.- Lo cómico del destino

Detengámonos en por qué Lipps dice que en lo cómico no se da nada. Podríamos señalar que se nos da placer. Pero para Lipps el placer cómico es un placer fuera de la Estética. "No es goce en el objeto que designamos como cómico, sino goce en el movimiento anímico, en el cual el objeto aparece envuelto. Dicho más exactamente, es goce, diversión frente al hecho de que el objeto parezca tener una cierta importancia psíquica y no la tiene, o no parece tenerla; es goce en este juego de mi atención." ¹⁵

Además carece de contenido estético, considerado en sí, del valor personal o actividad vital que se experimenta en la colaboración sentimental. Pero no hay que olvidar, como señala este estudioso, que lo cómico es un posible medio para la obtención de un valor estético y como éste aparece más penetrante, significativo, gozoso, etc cuando aparece negado.

¹⁵ Ibid., P. 565.

Theodor Lipps cierra el círculo y vuelve al momento en que expuso que lo cómico es la negación para diferenciar lo cómico y el humorismo, ya que "la negación por lo cómico, el ataque burlesco a la existencia del hombre produce el humor. Lo cómico alcanza valor estético, en cuanto en el humor admite en sí el momento de valor positivo." ¹⁶

Para Lipps, tal y como señala en el capítulo VIII: "El humorismo" de Los fundamentos de la Estética, el paso de lo cómico a lo humorístico se efectúa de forma más inmediata en el género cómico ingenuo.

El sentido del humorismo quiere decir, según explica este autor, que: "un sublime dado o cualquier elemento humano importante es negado cómicamente, o desaparece y se funde, en el proceso de lo cómico, pero sólo para ser realzado en su impresión por la negación o por aquello por lo que es negado." ¹⁷ En esta exposición queda reflejada la cualidad del sentimiento que acompaña al humor, una mezcla que surge al subordinarse el efecto del

¹⁶ Ibid., P. 566.

¹⁷ Ibid., P. 567.

sentimiento de lo cómico a la condición del sentimiento sublime: es decir, es el sentimiento de lo sublime en lo cómico y por lo cómico.

Lipps presenta tres especies del concepto de humor:

1.- Consideramos el mundo, lo que en él sucede, su tráfico, y, por último, nos consideramos a nosotros mismos, humorísticamente, o sea, con humor. De modo que éste es un estado personal o anímico, una concepción propia de nuestra inteligencia.

2.- El humor, otras veces, se halla en una representación, en el sentido que lo que encierra el humor no es la representación, sino la manera de representarlo.

Lipps señala que el humor es en esta representación humorística cosa, no del objeto, sino del poeta. Este ofrece, según representa el objeto, su concepción humorística del mundo, y anuncia su participación en ella.

3.- El humor puede presentarse como objetivo en el sentido completo de la palabra. "En los objetos representados, especialmente en las personas, hay también humorismo, es decir, hay en ellos, no sólo lo cómico, sino también lo sublime, el cual se hace más penetrante por el proceso cómico; yo veo, artísticamente representadas, figuras humorísticas." ¹⁸

Junto a las especies hay que hablar de tres grados de humor en la concepción del mundo:

1.- ~~Humor reconciliado~~ o humor en sentido estricto, llamado humor humorístico, según Lipps. Este aparece cuando se considera lo pequeño, lo ridículo, lo mezquino del mundo, pero nos levamos sobre ello sonrientes, conservando la fe en ese mismo mundo.

2.- ~~Humor divorciado o satírico~~. Surge cuando se contemplan las ridiculeces, torpezas, locuras, etc, y nos oponemos a ellas con lo que creemos que debe ser, con lo bueno. El sentido de la sátira se encuentra en esa oposición.

¹⁸ Ibid., P. 568.

3.- Humor reconciliado o irónico. Se da cuando tras contemplar lo ridículo, la locura, la bajeza, etc, tenemos, además, conciencia de su absurdo o de que conduce al absurdo. Lipps recalca que la característica de la ironía es la autonegación de lo vano.

A estos grados hay que añadir dos clases de humor, que surgen de la oposición ya mencionada entre lo cómico del destino y lo cómico del carácter.

A) Humor del destino. Aparece "cuando, en lo cómico del destino que un hombre sufre, aparece un acontecimiento de significación humana o relativamente sublime en este mismo hombre, y es realizado en su capacidad impresionante por lo cómico."¹⁹

B) Humor del carácter. Aquí el elemento cómico o el elemento ridículo anejo a la persona lo que hace es resaltar la parte humana importante del sujeto. También puede hacer aparecer un aspecto humano destacado.

¹⁹ Ibid., P. 570.

Con los grados del humor y el humor del destino y del carácter se pueden formar las siguientes combinaciones, según Lipps:

1A) y 1B): Humor reconciliado del destino y del carácter. Aquí la persona representada, a pesar del destino cómico, en su propia naturaleza, conserva valor a nuestros ojos, y en oposición al momento cómico, sólo se nos representa lo bueno en sí, lo honrado, lo distinguido, lo superior, etc.

2A): Humor satírico del destino. El sujeto sucumbe al destino cómico, es ridiculizado, aniquilado exteriormente. Pero el individuo opone al destino cómico su conciencia de lo bueno y de lo racional, su honorabilidad y distinción. Sigue siendo lo mismo que es, se afirma frente a la risa y se muestra poderoso frente al destino cómico, por ello nos reímos de él pero lo estimamos.

2B): Humor satírico del carácter. Lo ridículo, lo estúpido, las inversiones morales se disfrazan en una persona de grandes cualidades. Esta pide reconocimiento, aprecio y lo consigue, pero, en algún momento, se le

quita le quita la máscara y aparece todo aquello que estaba disfrazado.

3A): Humor irónico del destino. Esta se da cuando el destino cómico, en el cual incurren hombres inocentes, se resuelve en sus mismas consecuencias. Entonces lo bueno y razonable, no sólo se revela como poderoso interiormente, sino también como poderoso exteriormente. Lipps subraya que el destino cómico mismo es lo que viene en ayuda de esta bondad y racionalidad.

3B): Humor irónico del carácter. Surge cuando la persona, tras exponerse al ridículo, deja que lo bueno y hábil en ella emerja y se entrega a la risa. Entonces aquel sujeto que se inflaba y presumía siente el poder de la idea o lo sublime y experimenta un sentimiento de vergüenza o se siente aplastado en sus aspiraciones.

En el humor irónico del destino o del carácter lo que destaca sobre todo es el triunfo de la idea sobre los elementos ridículos que están en la esencia de las personas.

VIII.- DEL HUMOR A LA COMEDIA:
DE LA EXPERIENCIA AL ARTE

VIII.- DEL HUMOR A LA COMEDIA: DE LA EXPERIENCIA
AL ARTE

1.- INTRODUCCION

Hasta aquí me he ocupado de un ascenso desde el campo de la experiencia al de la Teoría y creo haber puesto los fundamentos de lo que ha de ser una Teoría General del Humor dentro del Proceso de la Comunicación.

¿Está acabado aquí el trabajo? No, por varias razones.

El trabajo científico resulta incompleto si después del ascenso a las categorías, no realizamos el descenso para iluminar y comprender mejor el mundo real.

En segundo lugar, no sería imposible que todas las teorías particulares que hemos señalado se hubiesen basado en la experiencia propia y ajena de los estudiosos, sin que tuviesen presente el arte de la

Literatura. No ha sido así, pero planteo esta hipótesis para señalar la no imposibilidad de una teoría del humor en la Comunicación que se basase únicamente en la experiencia.

Ahora bien, ¿cómo podría dejar fuera de mi investigación las obras literarias y cinematográficas? Pienso que hasta ahora me he ocupado de ellas de forma "oblicua", no recta. Pero si no acometiese su estudio de esta última manera, ¿qué ocurriría? Sencillamente, que dejaría fuera de mi investigación el atractivo mundo del arte literario. Y en ese caso, la investigación estaría muy incompleta.

Para tener claros los puntos de vista, acudamos una vez más a Aristóteles, que distinguió muy bien los conceptos de experiencia, arte y ciencia.

2.- EXPERIENCIA, ARTE Y CIENCIA

Para Aristóteles, como señala muy bien H. Lausberg,

1.- Un proceso ordenado y tendente a su consumación y perfeccionamiento puede realizarse en virtud de la naturaleza ("natura"); por tanto, de conformidad con el curso natural el acontecer (por ejemplo, el crecimiento de un árbol).

2.- Si no se desarrolla de conformidad con el curso natural del acontecer, pueda realizarse en virtud del azar ("casu"). El azar señala la cadena de las acciones parciales que conducen al éxito. La repetición de este complejo activo, sólo comprobado pero no comprendido, conduce a la "experiencia". Adviértase que la repetición, que condiciona y fortalece la experiencia, es ya una "mimesis" o imitación. La limitación de la comunicabilidad de la "ars" a la sola "imitatio" exige, en cambio, una gran dedicación de tiempo y esfuerzo para el aprendizaje de la "ars"; y además -en razón de la forma concreta de la enseñanza- no puede reclamarse validez universal para lo así enseñado y comunicado (ni, por tanto, repetibilidad potestativa), pues las

enseñanzas así comunicadas no se hallan penetradas ni ordenadas por la razón.

3.- O en virtud de un acto ejecutado conforme a un plan ("arte") por un ser racional (el hombre). La penetración e iluminación intelectual y la formulación de la experiencia en forma teórico-sistemática, que prescinda de los casos concretos, es lo que se llama arte. El arte permanece siempre vinculado a la enseñanza, a la que debe su origen.

4.- El aprendizaje de la ars (esto es, el aprender de memoria las "regulae" que nos proporciona la doctrina y que aprendemos mediante la disciplina) conduce a la "scientia", "saber".¹

¹ LAUSBERG, Heinrich, Op. cit., Pp. 59-62.

3.- TEORIAS MIMÉTICAS Y TEORIAS DIEGÉTICAS SOBRE EL ARTE DE LA LITERATURA

Ha salido hace unos momentos un término que es clave para entender lo que estamos investigando: "mimesis" o imitación. Este concepto de Mimesis ha sido la base de las Teorías Miméticas, cuyo representante fundamental es Aristóteles y los que han alentado la llama de esta concepción han sido H. James, Percy Lubbock, D.W. Harding, Norman Friedman, Wayne Booth y Wolfgang Iser. Su ideal es mostrar.

Las Teorías Diegéticas, por el contrario, conciben la obra literaria como actividad verbal: decir, verbal o escrito. Su mayor valedor es Platón en el Libro III de *La República*. El término *Diégesis* fue revitalizado por Etienne Souriau en 1953 para describir "la historia contada" de una película. Este término ha llegado a ser aceptado para significar el mundo de ficción de la historia. Luego, han sido los formalistas rusos quienes han sugerido, sobre todo, que la Literatura era, sobre todo, un asunto de lenguaje. ²

² BORDWELL, David, Narration in Fictien Film. Londres, Methuen, 1985, Pp. 1-27.

4.- NIMESIS, COMEDIA Y TEORIA.

Mis preferencias intelectuales están por la teoría mimética y esta preferencia se concreta en un desarrollo de los constitutivos de tal teoría.

Una vía privilegiada del humor en la comunicación, pues, son las obras literarias y cinematográficas. Esto ya lo decía muy bien Charles Chaplin: "todo brota cómico pasa por una generalización filosófica con respecto a la comedia." ³ Si descubrimos los verdaderos principios de la comedia, la teoría de lo humorístico se comparará con el arte, mostrándonos no sólo lo que significa la obra artística sino los entresijos de esta particular relación entre los hombres. Incluso podemos llegar a descubrir esa lógica de la imaginación, de la que habla Bergson, que no es la lógica de la razón, "con la cual ha de contar la filosofía, no sólo para abordar el estudio de lo humorístico, sino también para otras investigaciones del mismo género." ⁴

³ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 230.

⁴ BERGSON, Henri, Op. cit., p. 43.

Conviene tener claro, desde este momento, que lo humorístico es una cualidad, mientras la comedia es una cierta forma dramática o cinematográfica. Lo humorístico podemos encontrarlo fuera del arte; la comedia es arte, pues es elaborado por él. En la comedia encontramos un género de observación que se da en otros ámbitos. Me estoy refiriendo a una observación exterior, ligada al campo científico. Dicha observación se ejerce sobre los demás hombres hasta obtener, según Bergson, un "término medio" de humanidad. Para ello se van recopilando datos dispersos y aproximándolos en la comparación de casos análogos. Esto permite expresar la esencia de lo observado mediante un proceso de abstracción y generalización, que ya comentaremos al ocuparnos del carácter. Refiriéndose a la comedia Bergson subraya que "el método y el objeto son aquí de la misma naturaleza que en las ciencias inductivas, en el sentido de que la observación es exterior y el resultado generalizable."⁵

Aquí precisamente es donde puede estar la clave del éxito de Charlot, pues Chaplin supo llevar a cabo esa observación y generalización: "Este personaje es

⁵ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 138.

polifacético: es al mismo tiempo un vagabundo, un caballero, un poeta, un soñador, un tipo solitario, que espera siempre el idilio o la aventura. Quisiera hacerse pasar por un sabio, un músico, un duque, un jugador de polo. Sin embargo, lo más que hace es coger colillas, o quitarle su caramelo a un bebé. Y, naturalmente, si la ocasión lo requiere, dará una patada a una dama en el nalgatorio ¡pero sólo en caso de incontenible furia!⁶

Estudiar lo humorístico a través de la comedia puede ser un camino de profundización y práctica de lo expuesto con anterioridad, porque la comedia es algo artificial, compuesto de partes, con una materia y una forma y ciertas reglas de construcción. Y lo que es más importante, la comedia es una imitación. Tras esta afirmación se esconde, por supuesto, Aristóteles y su Poética: las artes imitan a hombres que actúan, en acción y, en concreto, la comedia tiende a representar a los hombres peores de lo que suelen ser.⁷

⁶ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 159.

⁷ ARISTOTELES, Poética, Op. cit., Pp. 131, 132.

La idea de imitación también está presente en Bergson cuando afirma: "Es cómica toda combinación de actos y acontecimientos que nos produce, insertas una en otra, la ilusión de vida y la sensación de una disposición mecánica."⁸ La imitación implica:

1.- Una semejanza de forma. Al hablar de semejanza de forma estamos refiriéndonos, también, a qué es lo imitado, es decir, el objeto de la imitación.

2.- Una materia diferente de la que se encuentra naturalmente la forma. Esto supone tener en cuenta con qué materia se imita, es decir, los medios de imitación.

3.- Una cierta manera de realización o lo que es lo mismo, cómo se imita.

4.- Una finalidad. (La *dynamis* de la que habla Aristóteles en la Poética).

⁸ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 64.

Por tanto, las cuatro causas de imitación en general son:

- A) Formal.
- B) Material.
- C) Eficiente.
- D) Final.

La diferenciación de ellas define la especie de imitación, por ejemplo la comedia, y permite establecer la esencia de lo artificial. Esto no es nada nuevo; es lo que llevó a cabo Aristóteles.

La imitación da placer, esto tiene su origen en la naturaleza humana. "El imitar, en afecto, es connatural al hombre desde la niñez" ⁹ El placer que supone el reconocimiento de la semejanza explica el gusto por símiles y metáforas. Pascal en sus Pensamientos dice que dos rostros semejantes, ninguno de los cuales hace reír en particular, juntos causan risa, por su semejanza. Así, cuando vemos dos caras que se parecen demasiado es lógico que pensemos que están hechas con el mismo molde.

⁹ ARISTÓTELES, Poética, Op. cit., P. 135.

y nos produzcan risa desde su semejanza. Esto, junto a las equivocaciones a las que puede dar origen la misma, sirvió a Plauto y a Shakespeare para sus comedias Menechmos y La Comedia de las equivocaciones.

También hay que recordar que la imitación nos conduce hacia los particulares, pero en el arte elaborado, la imitación nos muestra particulares que nos revelan lo universal a través de lo particular. Esto es perfectamente aplicable a la evolución de la comedia, desde sus orígenes -la reivindicación los dorios- pasando por Homero, si como Aristóteles consideramos que fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva o injuria sino lo risible ("El Margites -atribuido a Homero- en efecto, tiene analogía con las comedias como la Iliada y la Odisea con las tragedias."¹⁰); Aristófanes, Plauto, Shakespeare, Molière, y llegando a la actualidad. Y ya que hablamos de comedia y de arte, decir que no se reacciona ante el objeto imitado, sino ante el objeto como imitación.

¹⁰ Ibid., P. 138.

La reacción ante el objeto como imitación podemos ser nosotros mismos, aunque señala Bergson que "sólo comenzamos a resultar imitables allí donde dejamos de ser nosotros mismos ... de nuestros gestos sólo se puede imitar lo que tengan de uniformidad mecánica y, por ello, de extraño a nuestra viviente personalidad. Imitar a alguien consiste en extraer la parte de automatismo que ese alguien ha dejado que se introduzca en su persona" ¹¹

Como he dicho la imitación produce placer. Hay dos formas que nos pueden dar placer: la presentación de lo que nos resulta naturalmente placentero, o por la eliminación de algo dañino o doloroso. Sólo en el caso de lo naturalmente desagradable, ocurre un fenómeno particular al que hay que dedicar atención.

El Tractatus Coislinianus da la siguiente definición de Comedia: "Es una imitación de una acción que es jocosa e imperfecta, de una extensión suficiente, con un lenguaje bello, encontrándose diferentes clases de embellecimiento en varias partes de la obra; que es representada directamente por personas actuando, y no en

¹¹ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 37.

forma de narrativa; mediante placer y risa que efectúan la purgación de emociones semejantes. Tiene por su madre a la risa." ¹²

Por su parte, Elder Olson define de este modo: "Comedia es una imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una catástasis de la preocupación a través del absurdo." ¹³

Como se ve, y a pesar de las críticas de Olson al Tratado, hay expresiones que están tomadas literalmente del mismo.

¹² COOPER, Lane, Op. cit., P. 228.

¹³ OLSON, Elder, Op. cit., P. 67.

5.- LAS PARTES DE LA COMEDIA

Tampoco en este punto ha sido superada la Poética de Aristóteles. Muy por el contrario, cada día tiene investigadores más entusiastas. Esta Tesis va a consistir, a partir de ahora, en otro doble movimiento de ascenso y descenso. Si hasta ahora nos hemos ido elevando hacia las teorías desde cualquier terreno de la experiencia humana, ahora lo vamos a hacer, específicamente, desde las comedias literarias y cinematográficas. Y, a la vez, vamos a ir aplicando las categorías precisamente a las partes de la Comedia que ya distinguía Aristóteles.

De esta manera, cerraremos un círculo teórico-práctico, que nos permitirá, como el ideal que tenía Descartes, "andar por el camino seguro de la ciencia".

La comedia ha de constar de las mismas partes que la Tragedia: Trama, Carácter, Pensamiento, Dicción, Música y Espectáculo. Estas partes, por supuesto, tienen una cualidad distinta. ¹⁴

¹⁴ ARISTOTELES, Poética, Op. cit., P. 147.

Antes de ir estudiando las distintas partes de la comedia, conviene tener claro que, según Aristóteles, dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter y, a consecuencia de ellos tienen éxito o fracasan. ¹⁵

Y para que no parezca que la preferencia teórica por la teoría mimética no significa un olvido de Platón - principal propugnador de la diegética- , quiero acabar este Capítulo indicando que ya este filósofo griego, en la República X 603 c, decía que la mimética imita a hombres que hacen acciones forzosas o voluntarias, y que, según las realicen, creen haber tenido éxito o fracaso, y, por tanto, a causa de todas ellas se entristecen o se alegran. Así pues la imitación de una acción es la trama o argumento, compuesta por los hechos y caracteres. Estos son tales según actúan.

También el pensamiento contribuye a la trama, pues, a través del lenguaje, los que actúan dan a conocer y declaran su parecer. Aristóteles, sin embargo, especifica que la imitación no es de personas, "sino de acciones y

¹⁵ Ibid., P. 146.

vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción,
y el fin es una acción, no una cualidad." ¹⁶

¹⁶ Ibid., P. 147.

IX. - EL CLIMA HUMORISTICO EN LAS OBRAS
CINEMATOGRAFICAS Y LITERARIAS

IX.- EL CLIMA HUMORISTICO EN LAS OBRAS
CINEMATOGRAFICAS Y LITERARIAS

1.- INTRODUCCION

Dos autores que se han ocupado del clima de una obra: Gerald Mast, que se ha centrado en el clima humorístico en el cine (aunque sin descuidar las obras literarias) y Wayne Booth, que ha abordado el clima irónico en las obras literarias. ¹ y ²

No quiero adentrarme en las influencias que el primero ha podido tener sobre el segundo, porque aunque el libro de Mast es un año anterior al de Booth y aunque existen claros puntos de contacto en el tratamiento que uno y otro hacen del asunto, reconozco que Booth es un autor que ya cuando escribió su libro sobre la ironía,

¹ MAST, G., The Comic Mind. Chicago, Chicago University Press, 1973.

² BOOTH, W. C., Retórica de la Ironía. Madrid, Taurus, 1987 (La edición original es de 1974).

era un crítico de gran prestigio. Además, éste dedica mucho más espacio al asunto que Mast.

Hay algunos puntos, no obstante, que quiero destacar. Booth no cita al ya conocido Elder Olson ni una sola vez y en la Bibliografía incluye un artículo de este autor, artículo que es anterior a su Teoría de la Comedia. Lo cual parece un poco extraño y poco generoso, si tenemos en cuenta lo que Olson representa en este terreno. Por su parte, Mast no cita en su bibliografía a Booth, pero sí se refiere en tres ocasiones al citado libro de Olson. El clima humorístico de Mast se basa en el concepto de "acción sin valor", de Olson; y el concepto de "pensamiento cómico", en el de "catástasis" según lo entiende dicho autor.

Sin embargo, la primera vez que cita Mast a Olson, ya en la Introducción misma de su obra, desliza una crítica muy interesante de reseñar:

"La Teoría de la Comedia", de Elder Olson, incluye dos referencias casuales a films (una a Harpo Marx y otra a W.C. Fields), sin incluir los títulos, y esto lo hace un profesor ¡que es lo suficientemente meticuloso como

para incluir el título de cada dominio de la estética medieval o la Nueva Comedia perdida!".³

Esta crítica puede extenderse a Booth y su libro. Por eso, mi Tesis Doctoral aspira a atender tanto al humor en las obras literarias como en las cinematográficas. Espero haber llenado las lagunas a las que se refiere Mast.

³ MAST, G., Op. cit., Pp. IX-X.

2.- LOS INDICIOS DE GERALD MAST

Para Mast, podemos fácilmente predisponernos como espectadores a un espectáculo humorístico si nos fijamos en:

1.- EL TITULO: Muchas obras nos están indicando su punto de vista de una realidad sólo con su título, por ejemplo Mucho ruido y pocas nueces (La célebre obra de Shakespeare), Tres es multitud, La tentación vive arriba, La octava mujer de Barba Azul, Loquilandia, Bananas, etc.

2.- EL PERSONAJE: Si hablamos de cine, con toda seguridad calificaremos de cómica aquellas películas donde intervengan Buster Keaton, Chaplin, los Hermanos Marx, etc.

3.- EL TEMA: Un asunto trivial o reducido a trivial. Un ejemplo de esto último nos lo encontramos en ¡Volamos hacia Moscú!. Un tema serio, la destrucción de la raza humana, es tratado como carente de valor.

4.- EL DIALOGO: Las conversaciones que mantienen los personajes pueden ser humorísticas o pronunciadas de forma divertida, incongruente, mecánica o de alguna otra forma no natural. Los viajes de Sullivan, La fiera de mi niña, Bola de fuego, Luna nueva, Con faldas y a lo loco, y un largo etcétera de comedias cinematográficas las reconocemos como tales nada más oír hablar a sus protagonistas.

Por ejemplo, la secuencia inicial de Los viajes de Sullivan, de Preston Sturges, es una serie de golpes de una sola línea en las que el director de un estudio de cine y un director joven e idealista debaten la validez de hacer filmes con mensaje social. El diálogo cómico de esta escena inicial es esencial para el efecto del resto de la película, que acaba casi en el borde del ridículo en sus secuencias posteriores.

5.- LAS INDICACIONES DEL DRAMATURGO O DEL DIRECTOR DE UNA PELICULA: En momentos de parodia de los temas tópicos, de figuras, filmes o estilos de películas, en trucos cinematográficos, o en cualquier otro invento que nos recuerde que la audiencia está viendo algo artificial, sin valor. Citemos a la parodia como ejemplo

y a Un ladrón en la alcoba de Lubitsch. En esta comedia lo parodiado son los clichés románticos de Hollywood. Cantando bajo la lluvia parodia conscientemente la historia del ascenso meteórico de una estrella desde la oscuridad hasta la fama y la fortuna.

6.- LOS PROCEDIMIENTOS UTILIZADOS: Una comedia puede emplear herramientas propias para crear su clima humorístico. Lo vemos en La quimera del oro o Luces de la ciudad de Chaplin o Así que esto es París de Lubitsch.

Chaplin y Lubitsch son dos maestros en la creación de temas graciosamente informativos para el comienzo de sus películas. En La quimera del oro, Chaplin entra en el mundo de la escena con un oso persiguiéndole sin darse él cuenta. En Luces de la ciudad, le quitan grandiosamente un velo mientras duerme sobre la estatua de la Virtud Cívica y de la Justicia. Tales tomas pueden significar muchas otras cosas pero son sorpresas graciosamente divertidas. Así que esto es París, de Lubitsch, comienza con una parodia aparente de Valentino como jeque, sólo para sorprendernos al revelarnos a una pareja doméstica ordinaria practicando la rutina de un baile.

También nos da muchas pistas la manera en que un director maneja el ángulo de cámara, la edición, la iluminación y el sonido:

- a) ¿Son los planos próximos o distantes?.
- b) ¿Rueda desde abajo, desde arriba, o al nivel de los ojos?.
- c) ¿Es la iluminación brillante y desigual o sombríamente tonal?.
- d) ¿Es la edición invisible o se hace notable la intervención del director, rápida o lánguida, con los cortes?.
- e) ¿Es la pista sonora animosa, tensa, en contrapunto, silenciosa?.

El clima humorístico ayuda a establecer la diferencia entre una película cómica y otra que no lo es, aún cuando en ella se contengan maravillosos momentos cómicos. Mas se fija en dos filmes: El maquinista de la General y 39 escalones. Los dos emplean la misma trama (los protagonistas tienen que realizar una tarea difícil, arriesgando su vida en el proceso), la misma motivación (superar los peligros si quieren vivir), la misma conclusión (los dos hombres tienen éxito y consiguen la

chica). Ambos filmes son viajes y giran alrededor de accidentes e ironías.

El primero es una acción heroica realizada por un personaje cómico. La segunda es una acción heroica realizada por un personaje no cómico. La primera establece un clima cómico pronto y lo mantiene durante el film. Los chistes visuales definen el personaje de Buster Keaton como cómico incluso antes de que comience la aventura de búsqueda de la locomotora. Introduce chistes visuales claros en los momentos más peligrosos. El segundo tiene momentos cómicos estupendos -muy en la línea del humor inglés- como el hombre y la mujer regañando y esposados juntos en una habitación de matrimonio, el hombre pronunciando una arenga política improvisada aunque ignorando los puntos de vista del orador a quien se espera, etc, sin embargo, estos momentos no crean por sí mismos ni el director lo ha intentado, un clima cómico. ⁴

⁴ MAST, G., Op. cit., Pp. 9-13.

3.- LAS PISTAS PARA LA IRONIA DE WAYNE BOOTH

Wayne Booth dedica todo el Capítulo 3 de su libro a lo que él llama pistas para la ironía. Sus ejemplos, ya lo he dicho más arriba, son literarios.

1. Advertencias claras en la voz del propio autor.

Es un punto similar al 5) de Mast. El lector percibe las "advertencias", que Booth considera "codazos":

a) En los títulos. Thomas Mann en Félix Krull, Confidence Man (Timador), Ring Lardner en Gullible's Travels (Los viajes de Ingenuo), Bruce Bliven en Diary of a Worrier (Diario de un Aprensivo) y T.S. Eliot en The Hollow Men (Los Hombres Huecos).

Invitaciones directas e inconfundibles son bastante raras, posiblemente porque reducen el placer del lector al ir aclarando él las cosas.

b) En los epígrafes. El caso que más me ha llamado la atención es el de Stendhal en El Rojo y el Negro. El novelista comienza cada Capítulo con una cita, que muchas veces es irónica. Por su parte, Booth ejemplifica este caso con los ensayos irónicos del siglo XIX, que comenzaban muchas veces con citas de ironistas famosos que podían servir como pistas de sus intenciones irónicas. El autor daba por supuesto que citar a Rabelais o a Erasmo o a Butler o a Swift serviría para advertir al lector de que podrían esperarse efectos como los suyos.

2. Proclamación del error conocido.

Aunque Booth pone como ejemplo un fragmento de Mark Twain, pienso que también debe incluirse en este apartado otro de Poe, que él incluye en el apartado 4. La gran ventaja de este comienzo es que el escritor establece el tono de todo un relato. El autor sabe que el lector sabe que el autor sabe que el personaje del relato está diciendo cosas absurdas.

"Los animales hablan entre sí, por supuesto. De esto no cabe la menor duda; pero supongo que son muy

pocas las personas que llegan a entenderlos. Yo sólo he conocido una persona que lo hiciera. Sin embargo, lo supe por así me lo dijo él". (Mark Twain, Baker's Bluejay Yarn)

"No consigo recordar cuándo ni dónde conocí por primera vez a este señor de apariencia tan distinguida, el General de Brigada Diplomado John A.B.C. Smith. Alguien me lo presentó, de eso estoy seguro -en una reunión pública, me acuerdo perfectamente- que trataba de un asunto de gran importancia, sin duda -en algún lugar, estoy convencido- cuyo nombre, inexplicablemente, he olvidado. La verdad es -que la presentación se hizo, por mi parte, con cierto grado de confusión y nerviosismo que consiguieron eliminar todas las impresiones concretas de tiempo y espacio. Soy nervioso por naturaleza -en mi caso se trata de un defecto de familia y no puedo hacer nada por evitarlo-. Sobre todo la menor aparición de algo misterioso -de algún punto que no pueda comprender exactamente- me pone de inmediato en un estado lamentable de agitación". (Edgard Allan Poe, El hombre gastado).

3. Conflictos entre hechos dentro de la obra.

A mi entender, aquí se encuentran algunas de las aportaciones más atractivas de Booth, aunque no sean totalmente originales, porque muchos ejemplos se los debe al libro de D.C. Muecke, The Compass of Irony.⁵

Booth piensa que un gran número de ensayos irónicos tienen esta estructura esencial: a) se presenta una voz que parece convincente pero que es falsa; b) se introducen contradicciones a dicha voz; c) se oye finalmente una voz correcta, que rechaza todo o la mayoría o algo de lo que ha dicho el aparente portavoz.

Existe otra modalidad: Lo que Muecke denomina "doble ironía" consiste "en la que dos puntos de vista igualmente inválidos se anulan mutuamente". Un ejemplo excelente es de Anatole France, en el Libro 4, Capítulo 4 de La Isla de los pingüinos: "Los pingüinos tenían el ejército más poderoso del mundo. También las marsopas".

Dentro de este apartado, Booth incluye la ironía dramática, de la que me ocupo en el Capítulo XVIII.

⁵ MUECKE, D.C., The Compass of Irony. Londres, Methuen, 1969.

4. Contraste de estilo.

Podemos sospechar que hay ironía siempre que un personaje se aleja notablemente de lo que consideramos que es la forma normal de decir las cosas, o de la forma en que lo dice normalmente este hablante.

Jane Austen hace que su narrador de La Historia de Inglaterra diga: "Fue éste el reinado durante el cual vivió Juana de Arco y consiguió armar tan gran jaleo entre los ingleses".

Booth incluye en este apartado la parodia, de la que me ocupé en el Capítulo XIII.

5. Conflictos de creencias.

Dentro de este apartado, Booth destaca la Falta de Lógica. "No seas tonto", contestó. "En los Estados Unidos nunca se viola a nadie. Qué te crees que es esto, un país bárbaro y medieval?" De la noción abstracta de "país avanzado" el hablante pasa a que en los países avanzados no se viola a nadie. Es así que Estados Unidos es un país

avanzado. Luego en Estados Unidos no se viola a nadie. Este silogismo va en contra de un hecho conocido: En Estados Unidos son violadas muchas personas, que es precisamente lo que el ironista quiere destacar.⁶ Pero es evidente que Swift escribió con la absoluta y justificada convicción de que todos los lectores que fueran capaces de hacerlo competentemente "responderían de la misma manera" y rechazarían la proposición por considerarla una locura. Lo esencial en la estructura de esta ironía no es que está concebida para "engañar a algunos lectores y dejar que otros capten el mensaje secreto", sino engañar a todos los lectores durante algún tiempo y luego obligar a todos los lectores a reconocer y rechazar su error. Es tanto lo que se ha escrito sobre la "maravillosa coherencia" de esta obra que vale realmente la pena observar desde cerca sus incoherencias controladas.

⁶ BOOTH, W.C., Op. cit., Pp. 81-127.

X.- LAS TRAMAS HUMORISTICAS

X.- LAS TRAMAS HUMORISTICAS

- 1.- GRANDES ESTRUCTURAS GENERALES DE LAS TRAMAS:
SIMPLES Y COMPLEJAS. LAS ANAGNORISIS O
AGNICIONES Y LAS PERIPECIAS O LANCES COMICOS.

TRAMA no es, para Aristóteles, el argumento, sinopsis o sumario de la obra. No son las acciones o incidentes, haciendo abstracción de los agentes y pacientes. No es el mito o leyenda o historia en la que la obra se basa. No es la lista cronológica de los sucesos representados según ocurren en el escenario. Estos son los significados que la TRAMA tenía para muchos en la Antigüedad, en el Renacimiento y aún en nuestros días. Pero no para Aristóteles.

Aristóteles pensaba que la TRAMA era un sistema de actos de una cierta cualidad moral, actos tales que una cierta agencia moral está implícita en ellos, y de ahí que tengan cierto valor moral, como valioso o trivial. El mismo acto, como el asesinato de Desdémona por el Moro puede dar lugar a un relato de crímenes, como en Cinthio, o a una tragedia, como en Shakespeare. ¹

Para Aristóteles "la acción es simple cuando, en su desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna, sin peripecia ni agnición; y compleja, aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas." ²

Es decir, las partes de la trama o argumento son: Cambio o Peripecia, Descubrimiento o Agnición y lance o incidente cómico. La peripecia hay que entenderla como ese cambio de la acción en sentido contrario del esperado, dándose cuando el personaje se halla en una situación diferente de la que se proponía. La agnición, por su parte, es un "cambio desde la ignorancia al

¹ OLSON, Elder, Op. cit., P. 69.

² ARISTOTELES, Poética, Op. cit., P. 163.

conocimiento, para la amistad o para el odio, de los destinados a la dicha o al infortunio." ³ Junto a la peripecia y la agnición está el tercer elemento de la trama: el lance humorístico, que en la Tragedia se denomina lance patético.

La agnición puede ser de uno con relación al otro, cuando se descubre quien es uno de los dos. También la agnición puede originar el reconocimiento mutuo.

En el primer caso, y según la Ventana de Johari, uno se encuentra en el cuadrante oculto y otro en el ciego, para, a continuación, pasar al cuadrante primero. En el segundo caso, ambos se hallan en el cuadrante desconocido y la agnición permite que se descubran en el primero. ⁴

³ Ibid., P. 164.

⁴ LUFT, J., Op. cit., Pp. 56-59.

Las especies de agnición que presenta Aristóteles son las siguientes:

- a) La que se produce por señales.
- b) La fabricada por el autor.
- c) La que se produce por el recuerdo.
- d) La que procede de un silogismo.
- e) La basada en un paralogismo o razonamiento falso de los espectadores, sin intención de engañar.

1.1.- Todas las tramas son simples o complejas. La simple es, en general, para Aristóteles, la que no es divisible en partes, excepto arbitrariamente. Se mueva continuamente en una sola dirección, desde la prosperidad o desde la adversidad y no puede, por sí misma causar sorpresa. Por lo tanto, este tipo de trama no es válida para la comedia, donde la sorpresa es un elemento fundamental y siempre presente.

Una trama simple está representada en la acción principal de Las aves, aunque hay agniciones incidentales y peligros pasajeros que amenazan un cambio en la suerte del héroe.

1.2.- La trama compleja cambia de dirección, pues se divide, en el punto de cambio, en dos partes. Sólo la trama compleja, que se mueve primero en una dirección y luego en la opuesta, pueda causar sorpresa. Podemos sentir más efectivamente la piedad y el miedo cuando son producidos por un suceso probable pero inesperado, pues nos evoca lo maravilloso o extraño. Por eso Aristóteles prefiere la trama compleja. Como la comedia juega mucho con lo inesperado y con la sorpresa, la trama compleja es mejor para la comedia. El mayor efecto no es producido por lo extraño sino por el colapso de lo mismo. Lo absurdo es a la comedia lo que lo maravilloso representa para la tragedia. La comedia tiende a representar más cambios que la tragedia. Es la trama compleja mejor que la simple para la comedia precisamente por su función. Si ésta es la catástasis de un interés mediante el absurdo, esta relajación será más efectiva si se da por sorpresa. La gente se ríe más cuando repentinamente se encuentra con un sentido del absurdo. Quiénes saben contar chistes tienen esto muy en cuenta, despistan a los oyentes para sorprenderles a continuación, después de la expectación creada.

Un cambio puede constituir el principal punto decisivo en una comedia, como en el ejemplo que acabamos de citar o como en El Tartufo de Molière, donde al descubrimiento del impostor (4,7) sigue un cambio de su suerte (5, 7).

Aunque Maurice Charney, cuando habla de la estructura de la comedia, no emplea el término trama compleja, creo que se está refiriendo a ella al decir que el argumento de la comedia es flexible, influido por las circunstancias, materia de raras y brillantes interpretaciones y siempre un recreo para la oportunidad y fortuna. ⁵

⁵ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 78.

2.- DESARROLLO DE LAS TRAMAS

Una vez contempladas las estructuras muy generales de las tramas, según nos las entregó Aristóteles, veámoslas en movimiento. Procederé por complicaciones sucesivas.

2.1.- LA COMEDIA NORMALMENTE EMPIEZA CON UNA DECLARACION SORPRENDENTE O UNA SITUACION ESCANDALOSA

Empezar con una declaración sorprendente o una situación escandalosa dota a la acción de una sacudida o ímpetu inicial. Y esto llama la atención de la audiencia. Podríamos decir que el autor emplea unos "materiales de experiencia" como se aconseja al hablar en público. Esta sacudida inicial del tirón cómico se produce para impresionarnos. De hecho, esto es lo que sucede en muchos chistes, pues se inician con una declaración sorprendente. Maurice Charney comenta que una colección de las primeras líneas de los chistes, cuidadosamente expuestas, sería una extremada y valiosa contribución al arte de la comedia y serviría para la misma función que la partitura de un pianista, que recoge

partes de melodias y acordes para estimular la memoria. ⁶

Podemos afirmar, sin riesgo de equivocarnos, que la sorpresa es más necesaria para la comedia que para la tragedia. Ésa da lugar a más peripecias y descubrimientos o revelaciones.

Aunque Bergson no habla de tramas, creo que sólo con una trama compleja es posible aplicar los tres procedimientos de los que se ocupa al tratar la comedia: repetición, inversión e interferencia de series. Expondré sus ideas completándolas con las de Charney.

2.2.- LA COMEDIA SE DESARROLLA POR REPETICION. ACUMULACION Y AUMENTO PROGRESIVO

La repetición es un mecanismo sencillo pero muy importante en la estructura de toda comedia. En una obra, la repetición es esencial para desarrollar el dilema original o la complicación de la trama. El mundo de la comedia es aparentemente sencillo y simplificado, sin embargo, la motivación es compleja y la psicología sutil. De ahí que sea necesario un modelo trabajado

⁶ CHARNEY, Maurice, Op. cit., p. 77

que todos puedan comprender.

Donde radica la importancia de la repetición es en el hecho que ésta nunca es igual que en el episodio inicial. El efecto no es meramente acumulativo sino de "bola de nieve", con una aceleración que nos arrastra a una conclusión triunfante o catastrófica. Un maestro en este efecto es el francés George Feydeau. Recordamos que ya comentamos este alcance cuando hablamos de los juegos estudiados por Bergson. Bola de nieve era uno de ellos. Este juego, también conocido con fichas de colores, dijimos que se caracterizaba por un efecto que se propaga acrecentándose, de forma que la inicial e insignificante causa origina un importante e inesperado resultado. Se trata del procedimiento conocido como moderación deliberada.⁷

En cuanto a la interferencia de series, en la comedia el autor nos va a llamar la atención sobre el doble hecho de la independencia y de la coincidencia. "De ordinario lo consigue renovando sin cesar la falsa amenaza de una disociación entre las dos series que coinciden. En cada

⁷ CHARNEY, Maurice, Op. cit., Pp. 82-87.

instante va a desmoronarse todo, y todo vuelve a arreglarse; ese juego es lo que hace reír, mucho más que el vaivén de nuestro espíritu entre dos afirmaciones contradictorias. Y nos hace reír porque pone de manifiesto ante nosotros la interferencia de dos series independientes, verdadero manantial del efecto cómico."⁸

El que la comedia, a menudo, gire alrededor de una cuestión de identidad, equívoco o error de la misma, no es casual. Todo ello parte del mecanismo anterior de repetición. Pensemos en los gemelos y habremos materializado la idea. Por definición ellos se encuentran viviendo un problema de identidad y ellos expresan orgánicamente el mecanismo de repetición. Comedias clásicas de lo expuesto son Los gemelos Menecmos de Plauto, en la que se basa Shakespeare para La comedia de las equivocaciones o Epifanía. Levin también realiza un estudio, en Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy, de la duplicidad, recordando como la condición de las relaciones entre gemelos siempre aumenta una aguda y viva risa, según vio Bergson. Levin subraya como la reduplicación de los seres humanos se ve

⁸ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 86.

como una reducción a clones, robots, androides, o fenómenos de la naturaleza. Esta es una de las razones por las que las posturas militares sean blancos vulnerables. ⁹

2.3.-EL FINAL QUE SE ESPERA DE LAS COMEDIAS ES UN FINAL FELIZ.

Las comedias finalizan felizmente con banquetes, bailes, bebida, diversión y promesa de descendencia. Este final es el típico de las comedias de trama familiar de la Nueva Comedia, aunque olvida otros posibles y no por ello menos felices.

Aquellas comedias que acaban en boda parecen emplear su estructura para satisfacer dos impulsos contrarios al mismo tiempo:

1.- el instinto anárquico e insistente para el placer, en que el amor y sexo, chicas maravillosas, comida y bebida, etc juegan un papel esencial y

⁹ LEVIN, Harry, Op. cit., P. 82.

2.- la integración del personaje cómico en la sociedad, esa misma sociedad ante la que se había mostrado contrario. La promesa de descendencia aseguraría la estabilidad y la continuación de la sociedad en una interpretación vitalista, como la que llevan a cabo Langer, Cook, Frye, Grawe, Charney o Wardropper de la comedia.

El final desgraciado de una comedia suele ser: vergüenza o humillación -si son capaces de estos sentimientos- ; si no, enfado, fracaso de los planes, malestar, pérdida de dinero, de poder o una leve paliza. Esta final se dará, según lo visto hasta aquí, en una acción malintencionada, que acaba convirtiendo el final en un final feliz.

Plegarse a los deseos de los espectadores, sobre todo en los finales, es más propio de las comedias que de las tragedias, lo comenta Lope de Vega en su Arte nuevo de hacer comedias:

"y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto".

Aunque Charney en su estudio Comedy High and Low no habla propiamente de finales, sí afirma que en las comedias las consideraciones humanas siempre triunfan sobre la ley. Por lo tanto, se encuentra en la misma línea que he señalado. El espíritu cómico es aquel capaz de lograr, desde el ridículo, el absurdo o el ingenio, imponerse a la ley del profesionalismo, por ejemplo. Esto lo que origina son obstáculos que deben ser superados. Charney considera la medicina como un sistema técnico y autónomo, que funciona como ley en la historia de la comedia. Muchos chistes empiezan con un hombre que va a ver al doctor o al psicoanalista. Abogados y doctores son expertos misteriosos, gurús de cuyas decisiones depende nuestra vida. Recordemos las sátiras de los psicoanalistas realizadas por Howard Hawks, en La Fiera de mi niña; por Lubitsch, en Lo que piensan las mujeres; del ejercicio profesional de la abogacía que realiza Wilder en En bandeja de plata. Parece que nosotros estamos buscando la verdad, aunque sólo estamos persiguiendo nuestra propia vanidad. ¹⁰

¹⁰ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 78.



Olson, al abordar el asunto de las Tramas, tiene en cuenta los conceptos que ya conocemos -ridículo, jocosos e ingenioso- y remite al concepto de carácter, para desarrollar la combinación que vamos a ver en las páginas siguientes.

3.- DESARROLLO MECANICO DE LAS TRAMAS

Elder Olson ha hecho la contribución más valiosa de su libro cuando ha desarrollado un sistema de categorías exclusivas y exhaustivas del desarrollo mecánico de las tramas. Según él, todas las posibilidades de tramas pueden reducirse a cuatro:

3.1.- TRAMAS DE INSENSATEZ O NECEDAD:

3.1.1.- Insensato bienintencionado: Mnesiloco, en Las Tesmoforiazusas, de Aristófanes. Las películas de Harry Langdon.

3.1.2.- Insensato malintencionado. Sganarelle, en El casamiento a la fuerza, de Molière. Olson dice que es malintencionado, porque quiere romper su compromiso matrimonial por el miedo que tiene a comprometerse. Creo que aquí tienen un encaje mucho mejor los personajes representados por W.C. Fields y por Groucho Marx. Este

último, más que mala intención, tiene una carencia de moralidad.

3.2.- TRAMAS DE INGENIO:

3.2.1.- Ingenio bienintencionado La Paz y Lisistrata, de Aristófanes; Sganarelle, en El Médico volante, de Molière.

3.2.2.- Ingenio malintencionado. El Alquimista y Volpone, de Ben Jonson. Es precisamente en este tipo de tramas donde adquieren sentido las palabras de Bergson: "La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, debe comunicar una impresión penosa a la persona que es objeto de ella. La sociedad se venga así de las libertades que uno se ha tomado con ella. No alcanzaría su fin si llevara

el sello de la simpatía y la bondad."

11

Creo, sin embargo, que nos es posible generalizar esta sentencia a otras tramas. Cuando Bergson escribe esto opino que está pensando fundamentalmente en las tramas de necesidad o ingenio malintencionado. Para Charney, en la mayoría de las comedias, el ingenio sustituye a la virtud y el engaño es el mayor vicio. Esta afirmación se cumple a la perfección en las obras citadas de Ben Jonson. Obras, por otra parte, universales porque como *Volpone*, por ejemplo, giran entorno a acciones como la codicia.

Pienso que aquí tienen un encaje muy apropiado los personajes representados por W.C. Fields y por

¹¹ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 158.

Groucho Marx. Este último, más que mala intención, tiene una carencia de moralidad.

El que aparezca la necedad y el ingenio malintencionado no puede ser motivo de extrañeza si compartimos la idea de Charney de que el mensaje de la comedia es "sé feliz" más que "sé bueno", aunque la buena moral y la bondad se generen también, como vemos en las tramas de insensatez e ingenio bienintencionado. Necedad y sobre todo ingenio malintencionado se erigen en protagonistas de las llamadas comedias satíricas de Charney. Para este estudioso dichas comedias pretende exponer y controlar a sus héroes villanos. Aunque él considera que el héroe villano es una figura anómala, desde que villano tiene más afinidades con la maldad y lo pernicioso, que son la materia de la tragedia, no está en lo cierto, porque ya hemos indicado que el malintencionado es malo desde una maldad que le torna no valioso y por tanto cómico. De ahí que no exista tal anomalía si la idea anterior es tenida en cuenta. En lo que sí estamos de acuerdo es que el héroe villano en la comedia está condenado a fracasar desde el principio. El da energía a la obra con su persecución vigorosa e

implacable de objetivos incorrectos, aunque siempre está dentro de una acción cómica.

En estas tramas elementales aparecen con frecuencia mecanismos de adquisición, ya sea de amor, sexo o dinero. La trama cómica, en cualquiera de sus cuatro tipos, empieza anunciando los obstáculos para lograr esa adquisición y la acción se dirige a la superación de esas dificultades y al logro triunfante del premio. Sin embargo se requieren unas condiciones, ¿cuáles?

3.3.- CONDICIONES EN LAS QUE EFECTUARA ESTA TRAMA
ELEMENTAL SU FUNCION COMICA PARA CADA UNO DE
LOS CUATRO TIPOS

- Fracaso, para el insensato mal intencionado.
- Exito, para el insensato bien intencionado.
- Fracaso, para el ingenioso mal intencionado.
- Exito, para el ingenioso bien intencionado.

Estas condiciones son lógicas si se tienen en cuenta que el final de la comedia tiene que ser un final feliz. Si se cumplen éstas no cabe hablar de la posible artificiosidad del final, dentro del conjunto de la

acción cómica, como señala Charney, porque a esta artificiosidad recurren sólo las comedias defectuosamente construidas.

El fracaso y el éxito es sustituido por los conceptos supervivencia y muerte en Grawe, desde su original visión de la comedia, aunque no está en contradicción con lo aquí expuesto. Hablando de la "comedia sombría", y en concreto de El mercader de Venecia, Grawe dice que la esencia del argumento como acertada literatura afirma con los proverbios bíblicos que las personas que ganan sabiduría prosperan y sobrevivirán, mientras que el tonto -aquel que pierde la elemental sabiduría y comprensión- perecerá. ¹²

Aunque en la vida probablemente el insensato fracasa y el listo triunfa, la comedia exige que no sea por accidente sino que se reemplace por una probabilidad inversa, es decir, una probabilidad sistemáticamente opuesta a la probabilidad natural, por ejemplo Alicia en el país de las maravillas. El azar es lo que echa a perder muchas de las obras de Plauto.

¹² GRAWE, Paul, Op. cit., P. 194.

No basta que la trama sea de uno de estos cuatro tipos. Hace falta que esté presente también lo absurdo. Como lo que dice un personaje de Aristófanes. "Es el humo el que habla y hace ruidos". O Jack Lemmon en "Con faldas y a lo loco":

- "Pero es que no lo entiendes: soy un hombre!".

- "¿Y qué? ... ¡Nadie es perfecto!".

Muchos chistes están basados en el mismo procedimiento de lo absurdo en cuanto contrario a la verdad y la acción absurda como opuesta a la correcta.

3.4. LOCO CON SUERTE

También existe el loco con suerte. El acto correcto se hace por accidente y el acto equivocado produce el resultado correcto. Así sucedía en la película Bank Dick donde W.C. Fields captura inadvertidamente al ladrón. El loco lo que presenta es una inversión del sentido común, en muchos casos, con una idea fija que no abandona por nada. Para que este loco resulte cómico es preciso que no conmueva a la emoción. Podríamos decir que tiene que poseer ese tipo de locura con el que de forma "gratuita"

calificamos en la vida diaria. Un loco con suerte es, por ejemplo, el inspector Closeau de La pantera rosa.

3.5.- EL ACTO INTELIGENTE O SIMPLEMENTE SENSIBLE PUEDA FALLAR POR ACCIDENTE

Esto sucede, por ejemplo, en Dionisio, en Las ranas, de Aristófanes. El inteligente puede lograr su objetivo por los medios aparentemente más imposibles.

Cualquiera de las tramas anteriores, ya sea de necesidad o de ingenio se pliega a las características que Charney atribuye a la por él denominada comedia de costumbres. En ella el ingenio es árbitro de buen gusto, mientras los extremos, propios de las tramas de necesidad o insensatez, son inoportunos, desagradables, rígidos, pretenciosos y síntoma de desajustes sociales.

Maurice Charney subraya que en la comedia de costumbres el ingenio origina normas y define el criterio por el que las personas son juzgadas, aunque sin calificar tal ingenio o gracia o sin ponerle fuera del

sistema establecido. ¹³ La fórmula de este tipo de comedia es sencilla: cada cosa que viola las normas sociales y expectativas es materia para ridiculizar. Por convención, la audiencia se identifica con las personas ingeniosas en el escenario o en la escena, incluso sabiendo que son obviamente creaciones.

En la comedia de costumbres podemos encontrar que todo gira entorno a la distinción entre el buen y mal gusto. Será un error pensar que ésta es sólo una expresión del snobismo social, aunque tal aspecto contribuye a dar sentido de pertenencia o exclusión del grupo junto a todo un conjunto de normas de más valor. Empezando con las ropas correctas y un inefable sentido de la ocasión social, el verdadero ingenio se mueve desde la intuición en el logro del gesto apropiado y la palabra correcta. El criterio para con el ingenio es un porte intelectual, una agilidad mental, una habilidad en la réplica, un esplendor epigramático, etc. De este modo, como indica Charney, el ingenio es juzgado finalmente por normas estéticas que dan o crean la ilusión de normas de

¹³ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 121.

ser social. ¹⁴ En la torpeza, sin embargo, están comprendidos, desde este punto de vista, todos los vicios y pretensiones de malas costumbres y de una falsa sociedad.

El ingenio en la comedia de costumbres es concebido siempre irónicamente. Su función es ridiculizar las manías de los otros más que erigir sus propias costumbres como un criterio de valor.

En términos generales, podemos decir que las comedias:

- A) Ridiculizan los absurdos que aislan a sus practicantes de las normas de la vida social.
- B) Prestan atención al lenguaje como medios de expresión.
- C) Usan la parodia.

¹⁴ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 125.

- D) Emplean el disfraz o el travestismo como unos significantes del criticismo social.

- E) Son conscientes de la acción.

- F) Postulan el triunfo del ingenio bienintencionado, e incluso la necesidad bienintencionada, sobre la vicisitudes diarias.

15

¹⁵ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 96.

4.- TRAMAS COMICAS EN EL CINE

Ya he señalado, en otro lugar de esta Tesis, que Elder Olson está muy seguro de su Teoría de la Comedia, "la" Teoría de la Comedia. Y podemos observar esta seguridad en su formulación de las tramas como categorías exhaustivas y exclusivas.

También hemos resaltado la deuda que Olson tiene con Lane Cooper, a pesar de que no quiera reconocerlo. Pues bien, Gerald Mast, uno de los mejores teóricos del cine, no simple "crítico", y conocedor del libro de Olson, se ha atrevido a presentar una categorización distinta de las tramas.

Según Mast, hay ocho tramas de películas cómicas, ocho estructuras cómicas según las cuales las comedias filmadas han organizado su material humano. El cine comparte seis de las ocho con el drama y la novela, una sólo con la novela y una parece completamente original al cine. Veamos, con detalle, cada una de esas tramas cómicas en las comedias cinematográficas.

4.1. LA TRAMA FAMILIAR DE LA NUEVA COMEDIA

Hay un final feliz, de una de las especies que ya conocemos: Los jóvenes enamorados se casan finalmente. Hasta llegar a ese resultado, tienen que superar obstáculos, internos o externos, que se oponen a su unión. Quienes más sobresalieron en la antigüedad fueron Plauto y Terencio. Los autores fueron introduciendo más y más cambios y recursos creativos. Shakespeare empleó cambios trans-sexuales en Noche de Epifanía y Como gustéis; en El sueño de una noche de verano, él cambia el lugar común romántico de que la belleza está en el ojo de quien la ve. En Mucho ruido y pocas nueces, el cambio es la ironía de que el chico y la chica no saben que son chico y chica. Bernard Shaw dio la vuelta a los sexos activos y pasivos de la nueva comedia en Hombre y superhombre.

Esta trama ha sido sintetizada por los críticos de cine con tres lacónicas oraciones: "chico encuentra chica, chico pierde chica, chico recupera chica". Con o sin trucos inesperados, sirve de modelo estructural a películas como La fiera de mi niña, donde la agresiva es la mujer y la que representa la tentación de la

irresponsabilidad; El círculo del matrimonio, junto a otras comedias matrimoniales de Lubitsch como: Así que esto es París, El abanico de lady Windermere y Lo que piensan las mujeres. También dentro de esta trama familiar hay que situar La costilla de Adam, La horrible verdad, donde resulta que el chico y la chica son marido y mujer, Sucedió una noche, Inquietud en el paraíso, siete oportunidades, El graduado, donde "la otra mujer" es la madre de la chica, y muchas muchas más.

Conviene distinguir esta trama de los melodramas, en los que hay muchos cambios, muchas peripecias y agniciones pero que no son tramas cómicas. El nacimiento de una nación, La diligencia, Recuerda, etc, acaban en boda, sin ser por ello comedias. Por tanto, la boda final es condición prácticamente necesaria pero no suficiente.

Para Mast, la diferencia definitiva está en que, en las películas de acción y en el melodrama, el amor es secundario, un paréntesis en la acción central: la superación de una serie de problemas peligrosos, criminales, etc. En la trama cómica, sin embargo, la conclusión amorosa surge directamente y exclusivamente

de las complicaciones amorosas. ¹⁶

S. Langer y Charney piensan que el desenlace o el epílogo resume el fin para el que se proyectó la comedia: la continuidad de la sociedad y la plasmación de la creencia en que la humanidad sobrevivirá. ¹⁷ y ¹⁸

En Comedy in Space, Time, and the Imagination Grawe subraya que el romance está a menudo presente en la comedia. El escritor cómico tratará de introducir un interés romántico en su trabajo, incluso cuando sepa que sus propios intereses y la principal dirección de las comedias que crea tienen poco o nada que ver con el sexo o el romance. ¹⁹

En este tipo de trama es quizá donde mejor queda constancia que la comedia necesita presentar todo tipo de obstáculos para conseguir movimiento, al tiempo que da razón de éstos. Ya lo hemos visto en aquellas comedias de encuentro y relación de los enamorados.

¹⁶ MAST, Gerald, Op. cit., P. 273.

¹⁷ LANGER, Susanne, Op. cit., Pp. 120-121.

¹⁸ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 88.

¹⁹ GRAWE, Paul, Op. cit., P. 134.

Las tres siguientes tramas cómicas son todas destilaciones de otras que encontramos ya en la Vieja Comedia de Aristófanes.

4.2.- PARODIA INTENCIONADA

En otro lugar de esta Tesis - Véase Capitulo XIII y Capitulo XVIII- expongo diferentes enfoques de la parodia. Teniéndolos presentes, es muy fácil ver que las películas han continuado una tradición literaria muy fecunda. Es decir, hay comedias cinematográficas que son una parodia intencionada de algún otro film o género filmico.

Mack Sennett se especializó en parodiar la exageración de los sentimientos y los rescates de última hora de Griffith. No fue el único. Buster Keaton realizó Las tres edades de Keaton como una parodia de Intolerancia. Los siguientes films de Lubitsch son parodias: Paraíso prohibido, Así que esto es París, Montecarlo, El desfile del amor, Una hora contigo, La viuda alegre. Paraíso prohibido parodia el género de "Mujer en la historia", Así que esto es París es parte

parodia, parte relaciones domésticas serias, parte comentario sobre los clichés de Hollywood, que también son parodiados en Un ladrón en mi alcoba. Montecarlo parodia la opereta, incluso Lubitsch se permite el lujo de parodiar sus propias películas.

Cantando bajo la lluvia . . . obtuvo un gran éxito como musical pero si leemos atentamente el guión, todo él es una parodia del ascenso de una muchacha al estrellato. ¡Volamos hacia Moscú? lo que se parodia es una escena de amor pero con aviones.

Charney subraya como los Hermanos Marx tuvieron un especial genio para lo burlesco: parodiaron la vida universitaria, las relaciones internacionales, las leyendas del Oeste y todo cuanto se ponía de moda.

La trama paródica es deliberadamente reducida y artificial. No es una imitación de una acción humana sino imitación de una imitación; por eso, hay películas-parodias que envejecen muy rápidamente y no son inteligibles para las generaciones posteriores. Lo mejor es que vaya acompañada de otras tramas.

4.3.- REDUCCION AL ABSURDO

Un simple error humano o cuestión social es magnificado, reduciendo la acción al caos y la cuestión social al absurdo. Este tipo de trama al revelar el carácter ridículo de actitudes sociales o humanas nos presenta al autor de la comedia como un individuo ingenioso con el que nos reímos, aunque, ciñéndose estrictamente a los personajes que aparecen en la comedia y a su carácter, podemos hablar de tipos ridículos, jocosos o ingeniosos. Desde estos caracteres, la reducción al absurdo se puede presentar en cualquiera de las tramas de necesidad o ingenio.

Este tipo de trama puede servir también, frecuentemente, a una función didáctica, por ello, es lógico que la misma comedia se nos presente, en su desarrollo mecánico, en los argumentos didácticos, con sus encuentros, premisas y consecuencias.

Aristófanes la empleaba tomando una proposición (si quieres la paz, si quieres una comunidad utópica, si quieres especular abstractamente) y reduciéndola después al sin sentido, dando a entender otra alternativa más

sensible. Feydeau toma un pequeño rasgo humano -celos, moralismo excesivo- y lo multiplica al infinito. Para Charney, George Feydeau es el escritor moderno más importante de farsas, en las que el sexo es el motor principal de la acción. Ionesco emplea el potencial de la farsa y del intelecto para la reducción al absurdo en obras que para mí no son cómicas, aunque, eso sí, emplean recursos cómicos; por ejemplo La lección, sobre el proceso de la educación, o El nuevo inquilino, sobre la independencia del hombre.

La reducción al absurdo puede ser pura diversión. Las películas cortas de Laurel y Hardy son un ejemplo perfecto de cómo un solo error en los minutos iniciales lleva inexorablemente al caos final. El mejor procedimiento para lograr esto es por medio de una moderación deliberada. Sin embargo, la reducción al absurdo puede servir a una finalidad de discusión intelectual amarga. Esta afirmación, por supuesto, se sitúa en un tercer nivel de crítica. Monsieur Verdoux y ¿Volamos hacia Moscú? son comedias estructuralmente y también por otras razones, a pesar de su acento en las muertes y horrores, porque comparten un forma cómica común. La primera reduce al absurdo la proposición de

que el asesinato sirve a propósitos socialmente útiles y emocionalmente necesarios. Chaplin resume así el argumento de la película: "El argumento está lleno de humor diabólico, una amarga sátira y una violenta crítica social"²⁰ La segunda rebaja la proposición de que el hombre necesita armas atómicas y mentes militares para preservar la raza humana.

4.4.- INVESTIGACION DE UNA SOCIEDAD PARTICULAR

En este tipo de trama se da una investigación de los funcionamientos de una sociedad particular, comparando las respuestas de un grupo social o clase con las de otra, contrastando respuestas diferentes de las personas a los mismos estímulos y respuestas semejantes a estímulos diferentes.

Estas tramas normalmente tienen varios niveles y contienen dos, tres o incluso más líneas paralelas de acción. El mayor problema con que se encuentran es que, al abarcar muchos personajes y líneas de acción

²⁰ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 483.

interrelacionadas, pueden resultar desenfocadas y poco intensas.

La trama de investigación de una sociedad particular, en muchas ocasiones resulta cómica porque muestra el lado ceremonioso de la vida social, que según Bergson encierra lo cómico en estado latente. Estamos hablando, según el Análisis Transaccional de rituales y pasatiempos. Estos resultarán cómicos en la medida en que destaquemos lo ceremonioso que hay en ellos.

Los ejemplos más obvios de tales tramas en el drama son las comedias de Shakespeare en las que el amor, como en El sueño de una noche de verano, las apariencias engañosas, Mucho ruido y pocas nueces, o la interrelación de conducta humana y ambiente social, Como gustáis son examinadas desde varias perspectivas sociales y humanas. Shakespeare maneja como nadie este tipo de tramas multilíneas.

Muchas comedias de la Restauración (Amor por amor de Congreve, La mujer del campo de Wycherley) y sus descendientes, como Los rivales, de Sheridan, están construidas sobre principios similares.

En el cine este análisis social, en múltiples niveles, sirve como base de muchos filmes de Renoir: Boudu salvado de las aguas, Las reglas del juego, La carroza de oro. También El gran dictador de Chaplin es un ejemplo de este tipo de trama, o, en Lubitsch, Ninotchka, Ser o no ser y El pecado de Cluny Brown. Un director al que le gustaba mucho este tipo de tramas era Sacha Guitry, que la empleó en Las Jovas de la Corona y en Si Versalles hablara.

También puede emplearse esta trama con fines no humorísticos: El rey Lear emplea la estructura de varias líneas de acción con tonos trágicos. Muchas obras isabelinas y jacobinas (Doctor Fausto de Beaumont y El cambiante de Fletcher) entretajan múltiples líneas de acción con efectos no cómicos. Si hablamos de cine Los niños del paraíso, El barco de los locos y El cuarto mandamiento podrían describirse como películas no cómicas con estructura de múltiples niveles.

4.5.- UNA FIGURA CENTRAL UNIFICA LA ACCION

En esta trama una figura central unifica la acción de la película; la película examina sus respuestas y reacciones a varias situaciones. Éste es el viaje del héroe de caballerías y del pícaro que desequilibran a las personas y sucesos que les rodean. Con frecuencia, en el proceso, revelan la superioridad de sus protestas cómicas a los oídos sordos de los hombres y la sociedad a los que se dirigen.

Según Aristóteles, este tipo de trama basada en episodios era el de menos valor. Requiere una serie de encuentros imaginativos para que el pícaro o el héroe desarrollen su acción pero corren el riesgo de los encuentros gratuitos y del "deus ex machina" para solucionar los conflictos. Es lo que ocurre en muchas películas musicales o en las que un guión es distorsionado para ponerlo al servicio de un actor cómico.

Los dos pícaros, de un ingenio bienintencionado, son Chaplin y Tati.

La estructura picaresca conforma también las mal llamadas, para mí, "comedias amargas" como Las noches de Cabiria o La naranja mecánica.

4.6.- CHISTES VISUALES

En muchas películas podemos ver una serie de chistes visuales improvisados y anómalos. Estas empiezan con un cierta situación inicial: una playa, un lago, un campo, etc; un suceso: carreras de coches, campeonato de baile, un circo; un objeto, un animal: un león, por ejemplo; y después se desencadenan una serie de chistes visuales que dan vueltas alrededor de esta situación inicial. Me remito a cuanto he escrito en esta Tesis sobre la repetición como elemento esencial de la Comedia. Por eso, también en estas películas, los actores también unifican la trama, desde el momento en que el espectador quiere que ellos sigan apareciendo en todos los gags. Si a eso unimos el incesante movimiento rítmico del film, nos encontramos con una tradición secular de los autores de teatro y que han continuado los directores de cine: "si algo es inverosímil, dótalo de rapidez, para que el público no se dé cuenta de los puntos débiles."

Cuando las películas presentan este tipo de trama el recurso predominante es el bathos o paso de lo sublime a lo ridículo, que constituye la base del gag. Como del "bathos" me ocuparé más adelante con más extensión, valga aquí este ligero apunte.

Las dos estructuras más importantes de Sennett eran ésta y la parodia. Desde hace aproximadamente diez años, las "comedias para adolescentes" se atienen a esta trama. Lo que ocurre es que no tienen ni la imaginación ni el humor que tenían las películas del cine mudo. El lenguaje es chabacano, los gags son de dudoso gusto y una sobreabundancia de medios y de efectos especiales no pueden ocultar la carencia de ideas. La obra que más altura ha conseguido es Top Secret que, por cierto, es una auténtica antología de recursos humorísticos.

Finalmente hay dos tramas que han sido empleadas tan frecuentemente para fines no cómicos como con finalidades cómicas.

4.7.- UN PERSONAJE CENTRAL Y UNA TAREA DIFÍCIL

En este tipo de estructura el personaje central elige realizar o es forzado a aceptar una tarea difícil, arriesgando frecuentemente su vida en el proceso. Es también una trama típica de los filmes melodramáticos, de aventura o de acción.

Las ideas de Freud sobre las tres ilusiones humanas -la ilusión de inmortalidad, la omnipotencia de los pensamientos y la omnipotencia de los propios encantos- son un excelente punto de partida para interpretar las versiones cómicas de la trama.²¹ Incluyen El maquinista de la General, El navegante, etc. La diferencia entre un empleo humorístico y no humorístico de la trama depende enteramente de si el film crea un "clima" cómico para suscitar la risa o uno no cómico para suscitar suspense, excitación y expectación.

Buster Keaton, por ejemplo, aparece en sus películas como un héroe cómico, que se imagina a sí mismo

²¹ FREUD, Sigmund.; En BERNE, Eric.: A Layman's Guide to Psychiatry and Psychoanalysis. Nueva York, Ballantine Books, 1974, Pp. 27-29.

invulnerable y omnipotente; no es consciente de las limitaciones humanas; no se acobarda cuando la realidad se vuelve contra él, cuando aparece de repente el caos, cuando surge la locura (Así lo subraya el título de la película de Stanley Kramer El mundo está loco, loco, loco). Tenía una enorme habilidad acrobática y equilibrista y una mente en total contraste con su inexpresividad. Siempre estaba tramando cómo salir de los apuros en los que se veía envuelto. Charney considera que el Falstaff de Shakespeare tiene mucho que ver con Keaton. Ambos son insensibles a los vientos de la Fortuna, no desde ninguna fortaleza estoica, sino porque ambos funcionan fuera del sistema de fuerzas físicas, incluida la ley de la gravedad.²²

Pensemos también en Harold Lloyd y la famosísima escena del reloj, tantas veces imitada. Por citar la última vez, por ahora, que ha sido copiada mencionaré la comedia Mira quien habla.

El héroe cómico se complace en los deseos cumplidos y en una recompensa fantástica. Esta sentencia encuentra

²² CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 148.

su explicación exhaustiva en los estudios que sobre El chiste y su relación con lo inconsciente llevó a cabo Freud, según comenta Charney.²³

Un mecanismo básico de los sueños, que podemos encontrar en la comedia, es el de deseo satisfecho. El héroe cómico se imagina no sólo adecuado para cualquier situación que pueda presentársele sino infinitamente superior a cualquier hombre.²⁴

Como indicaremos al hablar del Carácter como elemento de la Comedia, los héroes cómicos suelen ser grandes charlatanes.

Junto a los héroes cómicos podemos descubrir a los anti-héroes, como Harry Langdon o Mr. Magoo, que deben luchar solos desde sus defectos físicos, inocencia o estupidez, con todos los obstáculos que presenta la realidad. Quien ha teorizado mejor sobre estos anti-héroes ha sido precisamente quien creó uno de ellos, Frank Capra. Aunque la cita que incluyo es un tanto

²³ CHARNEY, Maurice, Op. cit., Pp. 151-152.

²⁴ Ibid., P. 152.

extensa, encierra un gran interés, pues habla también de otros personajes que ya conocemos.

"¿Qué clase de material estábamos preparando para Langdon?. ¿Por qué era algo "diferente"?. Primeramente, porque todo él estaba basado en un carácter único -y paradójicamente, universal. Langdon era por sí mismo y en la vida real un niño absoluto. Pero un niño pueda ser travieso, quejica, malhumorado y cruel. El "toque" que nosotros dimos al carácter de Langdon y que lo volvió interesante fue el de crear un hombre adulto con las reacciones y acciones de un niño confiado e inocente. El pequeño bebé, último de todos los seres, entre las enormes piernas de los enemigos.

Chaplin era capaz de discurrir una manera de sortear las situaciones tensas. Keaton las soportaba estoicamente en su totalidad; Lloyd se sobreponía a ellas con su rapidez. Pero Langdon confiaba en poder atravesar las adversidades y sobrevivía únicamente gracias a la ayuda de Dios o de la bondad. Unos años más tarde intenté explicarle esto a James Agee (para su artículo "La Gran Era de la Comedia" en "Life"), de esta forma: "La clave del éxito de Langdon es "el principio del ladrillo".

Langdon puede salvarse si al policia le cae encima un ladrillo, pero está para él totalmente prohibido provocar de alguna manera u otra que el ladrillo caiga encima del policia.

En segundo lugar, el material de trabajo de Langdon era no-violento. En una época en la que los cómicos sobreactuaban y exageraban sus movimientos o los de los demás -enormes zapatos, pantalones caidos, grandes tortazos y efectos cómicos agigantados- Langdon actuaba delicadamente, casi a cámara lenta. Prácticamente podían verse los engranajes de su mente inmadura cuando expresaba o sentía pequeños placeres o ligeros contratiempos. Langdon era de por sí un virtuoso de los movimientos dudosos o distraídos. En medio de un peligro extremo era capaz de dejarse llevar por una mariposa que veía volando o con una manchita que tenía en el dedo." ²⁵

Las versiones no cómicas de esta trama incluyen: Pasión de los fuertes, Con la muerte en los talones, Río Bravo, El halcón maltés, El ladrón de Bagdad y muchas otras películas que contienen elementos y toques cómicos:

²⁵ CAPRA, Frank.: The Man About The Title. Nueva York, Mac Millan, 1971, Pp. 58-69.

39 escalones o Charada.

Capra no es el único que tiene ideas creativas para explicar un personaje o un género. Paul Grawe también las tiene sobre el asunto que estamos abordando. En su opinión, el "western" ofrece una visión cómica de la necesidad de confrontación personal con la injusticia y exalta las soluciones extralegales al conflicto social, que son contempladas para asegurar la supervivencia de los ciudadanos buenos y honrados.

Estas películas del Oeste mantienen la creencia en un principio especial de la supervivencia de cualquier sociedad. En ciertas situaciones, una sociedad sólo puede sobrevivir si mantiene la lealtad de ciertos hombres, en muchos casos los mejores, quienes quieren hacer cualquier cosa por esa sociedad pero nunca llegan a integrarse en ella. El héroe de los "westerns" representa un cometido del individuo extraordinario, para proteger a una sociedad ordinaria, en el ejercicio de sus capacidades al tiempo que permanece alejado de ella. ²⁶

²⁶ GRAWE, Paul, Op. cit., Pp. 154-159.

4.8.- DESCUBRIMIENTO DE UN ERROR POR EL
PROTAGONISTA

Esta estructura permite que el protagonista descubra finalmente un error que ha estado cometiendo en el curso de su vida. Rápidamente vienen a la memoria obras como Edipo Rey, Macbeth, Otelo y un largo etcétera. Es también la trama del Tartufo y Mayor Bárbara.

En el cine son Preston Sturges y Wilder quienes emplean esta trama. Este último director ha realizado comedias y dramas. Una de las diferencias más importantes entre unas y otras es la forma de recibir el castigo el protagonista. En las comedias, el personaje pueda recibir una humillación y/o una bofetada. En los dramas, un tiro.²⁷

²⁷ MAST, G., Op. cit., P. 273.

XI.- EL CARACTER HUMORISTICO Y SUS VARIETADES

XI.- EL CARACTER HUMORISTICO Y SUS VARIEDADES

1.- EL CARACTER HUMORISTICO: DIVERSAS CONCEPTUALIZACIONES

CARACTER significa no una persona en el drama sino un propósito moral o elección, según se revela en la acción o en el discurso. Es en virtud del cual nosotros adscribimos una cierta cualidad moral a los agentes. Así se expresa en la Poética : "Aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en los que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla. Hay pensamiento, en cambio, en los que demuestran que algo es o no es, o en general manifiestan algo." ¹

El Estagirita fija las notas de los caracteres idealmente considerados:

¹ ARISTOTELES, Poética, Op. cit., P. 151.

- a) Ser buenos, es decir, cuando palabras y acciones reflejan una buena decisión.
- b) Ser apropiados.
- c) Ser semejantes.
- d) Ser consecuentes, aún cuando se requiera ser consecuentemente inconsecuente.

El cumplimiento de estas cuatro cualidades se coordina perfectamente con el hecho de que la comicidad de los caracteres planea sobre la discrepancia entre unos valores fijos que atribuimos a las personas y lo que realmente hacen. Pensemos, por ejemplo, en las ancianitas que matan por piedad en Arsénico por compasión de Frank Capra.

Las faltas que parecerían más convenientes para los personajes humorísticos podrían ser casi, si no todos, los vicios que Aristoteles enumera en la Etica a Nicómaco, 2, 7. :

"Ejemplos de virtudes como término medio entre un exceso y un defecto.

Pero nosotros debemos no sólo decirlo en general, sino también aplicarlo a los casos particulares. En efecto, cuando se trata de acciones, los principios universales tienen una aplicación más amplia, pero los particulares son más verdaderos, porque las acciones se refieren a lo particular y es con esto con lo que hay que estar de acuerdo.

Consideremos, pues, estos ejemplos particulares de nuestra clasificación: en relación con el miedo y con la audacia, el valor es el término medio; de los que se exceden, el que lo es por carencia de temor no tiene nombre (muchas virtudes y vicios no tienen nombre); pero el que se excede en audacia es temerario, y el que se excede en el miedo y le falta coraje, cobarde. En el dominio de los placeres y dolores -no de todos, y en menor grado por lo que respecta a los dolores-, el término medio es la moderación, y el exceso, la intemperancia. Personas deficientes respecto de los placeres difícilmente existen; por eso, tales personas ni siquiera tienen nombre, pero llamémoslas insensibles.

En relación con el dar y recibir dinero, el término medio es la liberalidad, el exceso y el defecto

son respectivamente, la prodigalidad y la tacañería. En estos dos vicios, el exceso y el defecto se presentan de manera contraria: el pródigo se excede en gastarlo, y se queda atrás en adquirirlo; el tacaño se excede en la adquisición, y es parco en el desprendimiento. De momento hablamos esquemática y sumariamente, lo cual basta para nuestro propósito; luego serán definidos con más precisión.

Respecto del dinero hay también otras disposiciones: un término medio, la esplendidez (pues el hombre espléndido difiere del liberal: el primero maneja grandes sumas, el segundo pequeñas); un exceso, la extravagancia y la vulgaridad, y un defecto, la mezquindad. Estas disposiciones difieren de las que se refieren a la liberalidad; de qué manera difieren, se dirá más adelante.

En relación con el honor y con el deshonor, el término medio es la magnanimidad; al exceso se le llama vanidad, y al defecto pusilanimidad. Y, así como dijimos que la liberalidad guarda relación con la esplendidez, de la que se distinguía por referirse a cantidades pequeñas, así también se relaciona con la magnanimidad, ya que ésta

se refiere a grandes honores, mientras que aquélla se refiere a los pequeños; es posible, en efecto, desear honor como es debido, más de lo debido o menos, y el que se excede en sus deseos es llamado ambicioso, el que se queda corto, hombre sin ambición, y el medio carece de nombre; sus disposiciones tampoco tienen nombre, excepto la del ambicioso, que se llama ambición. Es por eso por lo que los extremos pretenden obtener el término medio, y nosotros, también, unas veces llamamos al intermedio ambicioso y, otras veces, hombre sin ambición, y unas veces elogiamos al ambicioso y, otras, al hombre sin ambición. La razón de por qué hacemos esto se dirá más adelante; ahora hablemos de las restantes disposiciones de la manera ya propuesta.

Respecto de la ira existe también un exceso, un defecto y un término medio; estas disposiciones no tienen prácticamente nombre; pero, ya que llamamos al término no medio, apacible; llamaremos a la disposición intermedia apacibilidad; de los extremos, el que peca por exceso sea llamado iracundo, y su vicio iracundia; y el que peca por defecto, incapaz de ira, y el defecto, incapacidad de ira.

Hay, además, otras tres disposiciones intermedias que tienen alguna semejanza entre sí, pero son diferentes; todas se refieren a la comunicación por medio de palabras y acciones, pero difieren en que una de ellas se refiere a la verdad en su ámbito, y las otras dos a lo que es agradable, ya en el juego ya en todas las otras circunstancias de la vida. Así debemos considerarlas también, a fin de comprender mejor que el término medio es laudable en todas las cosas, mientras que los extremos no son ni rectos ni laudables, sino reprobables. La mayoría de estas disposiciones también carecen de nombres, pero debemos intentar, como en los demás casos, introducir nombres nosotros mismos para mayor claridad y para que se nos siga fácilmente.

Así pues, con respecto a la verdad, llamemos veraz al que posee el medio, y veracidad a la disposición intermedia; en cuanto a la pretensión, la exagerada, fanfarronería, y al que la tiene, fanfarrón; la que se subestima, disimulo, y disimulador, al que la tiene. Respecto del que se complace en divertir a los otros, el término medio es gracioso, y la disposición, gracia; el exceso, bufonería, y el que la tiene, bufón; y el deficiente, rústico, y su disposición, rusticidad. En

cuanto al agrado en las restantes cosas de la vida, el que es agradable como se debe es amable, y la disposición intermedia, amabilidad; el excesivo, si no tiene mira alguna, obsequioso, si es por utilidad, adulador, y el deficiente y en todo desagradable, quisquilloso y malhumorado.

También hay disposiciones intermedias en las pasiones y respecto de ellas. Así, la vergüenza no es una virtud, pero se elogia también la vergonzoso; así, se dice que uno posee el justo medio en estas cosas; otro, que es exagerado, como el tímido que se avergüenza de todo; otro, que es deficiente o que no tiene absolutamente vergüenza de nada; y el término medio es vergonzoso.

La indignación es el término medio entre la envidia y la malignidad, y éstos son sentimientos relativos al dolor o al placer que sentimos por lo que sucede a nuestros prójimos; pues el que se indigna se aflige por los que prosperan inmerecidamente; el envidioso, yendo más allá que éste, se aflige de la prosperidad de todos, y el malicioso, se queda tan corto en afligirse, que hasta se alegra. Mas estas cosas serán tratadas en su momento oportuno. Ahora hablaremos de la justicia, y como

esta concepto no es simple, distinguiremos dos clases y diremos de cada una cómo es término medio, y lo mismo haremos con las virtudes racionales." ²

Hay un asunto muy importante que debemos abordar cuando de caracteres humorísticos se trata. Aristóteles indica que resulta claro que la comedia tiende a lo general y los comediógrafos después de componer la fábula verosímelmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera; no como los poetas yámbicos, que componen en torno a individuos particulares. ³

Podemos observar que en la comedia los nombres propios son ficticios. El procedimiento que se sigue para crear un género y su verosimilitud se apoya primero en lo esencial, es decir, en la estructuración de los hechos, y luego en lo accidental, como es el nombre de los personajes, que en la comedia generalizan. Se pueda objetar que algunas comedias presentan nombres propios; sin embargo, éstos pronto pasan a ser comunes, y es corriente decir, por ejemplo, que aquel tipo es un "Tartufo".

² ARISTOTELES, Ética Nicomáquea. Ética Eudemia, Madrid, Editorial Gredos, 1985, Pp. 170-173.

³ ARISTOTELES, Poética, Op. cit., P. 159.

Esta idea de Aristóteles es compartida por Bergson. No debemos olvidar que el arte de la comedia es el reflejo de una reducción y simplificación de la experiencia humana, de ahí que sea lógico el hallazgo de caracteres generales.

Harry Levin señala, al respecto, cómo el macrocosmo de la sociedad se refleja en el microcosmo de la comedia y como ésta lleva a cabo una selección, una reducción a tipos e incluso -como lo más típico- a máscaras, satirizando la deformación profesional y el abuso institucional.⁴

Charney sostiene que el arte de la comedia no se refiere típicamente al hombre normal, sino a las personas que desarrollan extremos, tanto el exceso como el defecto, lo mucho o lo poco, es decir, salir de la proporción con lo disarmónico y lo incongruente.⁵ Sin embargo, la comedia sí presenta caracteres, subrayando lo absurdo y las incongruencias referidas a cualquier individuo aunque para ello se sirva, en ocasiones, de

⁴ LEVIN, Harry, Op. cit., P. 71.

⁵ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 69.

tipos extravagantes por exceso o por defecto. Pienso que la comedia sí se ocupa del hombre "normal". Lo que ocurre es que la "normalidad" resalta más si se la contempla desde lo "extraordinario".

En esta misma línea están las palabras de un gran conocedor de lo cómico como arte. Me refiero a Chaplin: "Me di cuenta de que no era un cómico de music-hall; no tenía ese poder íntimo de atracción, de identificación con el público; me contenté con ser un actor de carácter".⁶ Esa intuición de la importancia del carácter planea en estas otras palabras del cómico: "Senett me llevó aparte y me explicó su método de trabajo:

- No tenemos argumento. Partimos de una idea y luego seguimos la marcha natural de los acontecimientos, hasta que nos lleva a una persecución, que es la parte esencial de nuestra comedia.

Este método era eficaz; pero, personalmente, odiaba las persecuciones. Anulan la personalidad del individuo.

⁶ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 103.

Aunque yo entendía poco de cine, sí sabía que nada puede sustituir a la personalidad." ⁷ Estas palabras son una buena recomendación para muchas de las comedias cinematográficas actuales, repletas de persecuciones vacías de carácter.

Chaplin está pensando por la voz de la experiencia. Como también lo hicieron dos guionistas que trabajaron con Alfred Hitchcock: Raymond Chandler y John Michael Hayes. El primero tenía un gran sentido del humor pero creó personajes inolvidables. No se entendió con Hitchcock mientras adaptaba Extraños en un tren, porque se dio cuenta de que los personajes de este director carecían muchas veces de espesor, al convertirse la película en una persecución. A Hayes se deben cuatro de los guiones de las mejores películas de Hitchcock. Cuando se separó de él, notó con pena que los personajes del genial director eran como de madera, sin profundidad. Por tanto, las mismas dificultades pueden encontrarse en la comedia que en el drama o en la tragedia.

⁷ Ibid., p. 155.

La comedia es "la única de todas las artes que se propone lo general, de modo que una vez que se le ha asignado este fin, queda dicho lo que la comedia es y lo que los demás no pueden ser." ⁸ El título de grandes comedias nos da la pista, porque ofrecen nombres de género: El misántropo, El avaro, El jugador, El distraído, etc. De momento pasemos a ver cuáles son estos caracteres.

⁸ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 124.

2.- LOS CARACTERES DE LA COMEDIA: A) EL BUFÓN, EL IRÓNICO Y EL IMPOSTOR.

El Tractatus Coislinianus sostiene que los Caracteres de la Comedia son 1) el bufón; 2) el irónico; 3) el impostor.

Mientras el Impostor proclama que posee cualidades más elevadas de las que tiene, el Irónico se hace peor de lo que es. Esto es una descripción generalizada, destinada a cubrir todos los tipos de auto-desprecio, muchas formas de las cuales no son cómicas.

Lane Cooper aduce los siguientes ejemplos:

- Bufones son:

- En Aristófanes: Dionisio, en Las Raras; Euelpides, en Las Aves; Strepsiades, en Las Nubes; Filocleon en Las Avispas, Demóstenes, en Los Caballeros.

- En Shakespeare: Polonio, Dogberry y Bottom. Falstaff es un "Impostor" con frecuente alusión al lenguaje del "bufón".

- En Cervantes, Sancho Panza.

- En Molière, M. de Pourceaugnac; Sganarelle, en Don Juan; Sganarelle, en El Médico a la fuerza, aunque es forzado al rol de impostor; M. Jourdan, con cierta inclinación a "impostor".

- Irónicos son:

- Sócrates, que fingía ignorancia.

- La ironía cómica recuerda los rasgos de la edad madura, tal como los describe Aristóteles en la Retórica, 2, 13.: "Tal es el carácter de los jóvenes; los ancianos que han pasado la madurez tienen caracteres que en general se deducen de los contrarios a los anteriores; pues a causa de haber vivido muchos años y de haber sido muchas veces engañados y haber cometido errores, y por ser malas la mayoría de las cosas, no aseguran nada y en todo se quedan mucho más cortos de lo que se debe. Y opinan, pero no están ciertos, y cuando disputan añaden siempre el quizá y acaso, y todo lo dicen así y nada con seguridad. Y son maliciosos; pues consiste la malicia en tomarlo todo a mala parte. También son suspicaces por su falta de confianza, y carecen de confianza a causa de su experiencia. Y ni aman ni odian violentamente, por lo mismo, pues según el precepto de

Bías aman como quiénes habrán de odiar y odian como quiénes habrán de amar. Y son mezquinos, por haber sido humillados por la vida, y no codician nada grande ni excesivo, sino lo adecuado para vivir. Y no son generosos, pues la hacienda es una de las cosas necesarias, y por la experiencia saben cuán difícil es de adquirir y fácil de perder. Y son cobardes y todo lo temen por anticipado, pues están en una disposición contraria a los jóvenes, porque están enfriados en su temperamento, mientras que los jóvenes son calientes, así que es como si la vejez preparara el camino a la cobardía, pues ciertamente el temor es cierto enfriamiento. Y son amantes de la vida, y especialmente en sus últimos días, por ser el deseo sobre lo que falta, y aquello de que se carece se desea más. Y son más egoístas de lo que se debe, lo cual es una especie de pequeñez de ánimo. Y viven mirando a la utilidad, y no al bien, en grado mayor del debido, porque son egoístas, y lo útil es bueno para uno, mas lo bueno lo es absolutamente. Y son más desvergonzados que vergonzosos, porque a causa de no ocuparse tanto de lo bueno como de lo útil desprecian el buen parecer. Y son difíciles para la esperanza, por causa de su experiencia, pues la mayoría de las cosas salen mal, ya que todo en general va

a lo peor, y además por causa de su cobardía. Y viven más con la memoria que con la esperanza, porque de la vida lo que les queda es poco y lo pasado mucho, y la esperanza es del futuro, mas la memoria del pasado. Lo cual es causa de su charlatanería, pues pasan su tiempo hablando del pasado, porque con los recuerdos gozan. Y sus enojos son agudos, pero débiles, y sus pasiones, las unas los han abandonado, las otras son débiles, de manera que no son apasionados ni obran según las pasiones, sino según su provecho. Por eso parecen temperantes los que son de tal edad, pues sus pasiones han cedido y ellos sirven al provecho. Y viven más conforme al cálculo que conforme a su carácter, porque el cálculo es lo que conviene y el carácter es de virtud. Y sus faltas las cometen por maldad, no por insolencia. Compasivos lo son los viejos también, mas no por humanidad, los otros por debilidad, ya creen que todo está cerca de pasarles, y ésto era, decíamos, lo propio del compasivo. Por lo cual son llorones y no alegres y risueños, ya que el llorón es lo contrario del risueño.

De los jóvenes y de los viejos tales son los caracteres, de modo, pues, que según se admiten todos los discursos dirigidos al carácter del oyente y

adecuados, bien claro está cómo quienes de los discursos se sirven habrán de presentarse ellos mismos y sus discursos." ⁹

En la comedia, la clase especial de ironía practicada por el oponente del Impostor es estupidez fingida. El Hipócrita que victimiza a los Impostores enmascara su agudeza bajo la capa de torpeza apayasada. Su actitud está expresada con precisión por Demóstenes en un pasaje de autorrevelación cínica e, incluso, siniestra a los Caballeros, en un momento en el que el escenario está libre de los dos impostores que están compitiendo por su favor. En la escena previa, Demóstenes ha fingido simpleza casi hasta el punto de la idiotez, y cuando los dos impostores se ha ido, el coro le reprocha haber sido engañado tan fácilmente por la adulación. Demóstenes replica que sus salidas ingeniosas son más seguras que las abrigadas por los jóvenes complicados de los Caballeros. Está dejando que los pillos vayan engordando, mientras él se va haciendo el simple. Con lo cual, nos encontramos que en el concreto tipo característico de la Vieja Comedia, la "bufonería" es el

⁹ ARISTOTELES, Retórica, Op. cit., Pp. 128-129.

vestido o cara externa de la "ironía"; y el Bufón Irónico está en antítesis exacta del Impostor, que cubre cobardía interior y locura bajo una pretensión vana de valentía y sabiduría. El irónico, dice Aristóteles, tiene salidas humorísticas para su propia diversión; el bufón, para divertir a los demás.

No son muy comunes los Irónicos puros.

Los Impostores son muy numerosos en las Comedias de todos los tiempos:

Las aves está llena de tipos de esta clase. El Sacerdote que está atraído hacia el sacrificio. Inmediatamente de haberse desembarazado de él, el Poeta llega con una Oda, "preparada desde hacía mucho tiempo", a pesar de que la ciudad acaba de fundarse. A continuación, el Pronunciador de Oráculos, Peistétero, Matón el Geómetra, un Inspector, el Vendador ambulante de Actas del Parlamento, el que toca la sirena, Cinesias, un Chivato.

Más adelante, en la Nueva Comedia y de ahí en Plauto y Terencio, surgen el soldado fanfarrón, el esclavo

mentiroso, el canalla pretencioso, Falstaff, Tartufo, la cohorte de médicos, los Abogados. ¹⁰

La importancia del carácter se pone de manifiesto si, como Bergson, pensamos que una falta de "elasticidad" y de "tensión" origina las profundas inadaptaciones a la vida social, desde las manifestaciones de excentricidad. Estas suelen encontrar como respuesta la risa. Desde aquí parte Bergson para hablar de ésta como gesto social. ¹¹

Junto a la excentricidad, también la vulgaridad constituye una elección, que define un carácter. Auden, en Notes on the Comic, subraya que la persona humana es única, análoga a las demás, pero no idéntica. La vulgaridad es la ilusión de identificarse "con". Cuando las personas describen sus experiencias en clichés es imposible distinguir la experiencia de uno de la de otros. El usuario de clichés se convierte en un carácter cómico porque la ilusión de ser idéntico a otros surge de su propia elección. Es un megalómano al revés. Ambos tienen concepciones fantásticas de sí pero, mientras el

¹⁰ COOPER, Lane, Op. cit., Pp. 264-265.

¹¹ BERGSON, Henri, Op. cit., Pp. 26-27.

megalómano piensa que es alguien -Napoleón, Shakespeare,
etc- el hombre vulgar piensa que es como cualquiera, es
decir, nadie en particular. ¹²

¹² AUDEN, W.H., Op. cit., P. 67.

3.- LOS CARACTERES DE LA COMEDIA: B) EL RIDICULO Y
EL ABSURDO

Elder Olson desarrolla otra clasificación de los caracteres, de acuerdo con su ya conocida teoría sobre la Comedia.

3.1.- EL CARACTER RIDICULO (RIDICULUOS)

Este puede ser moralmente profundo pero intelectualmente deficiente por locura, estupidez, ignorancia o total inexperiencia.¹³ Ahora bien, los cobardes, miserables o hipócritas no son cómicos en sí, sino sólo en el sentido en que tienen unas características que les llevan a acciones particulares que son ridículas. Incluso los cobardes pueden reírse de los cobardes, pues las acciones de los tipos cómicos están equivocadas incluso desde el punto de vista de sus propios vicios.

¹³ OLSON, Elder, Op. cit., Pp. 73-74.

Estoy de acuerdo con Langer, y como ella discrepo de Pagnol, cuando afirma que todas las causas que conducen a la risa se corresponden con la vida real. En la comedia la risa del espectador sólo tiene una fuente legítima: su apreciación del humor o lo cómico en la obra. El no se ríe, continua Langer, con los personajes, ni siquiera de ellos, sino de sus actos, sus situaciones, sus formas de hacer, sus expresiones e incluso sus consternaciones. Pagnol mantiene que nosotros nos reímos de los personajes directamente y esto corrobora su teoría: nuestro placer en el teatro cómico va unido a ver sujetos frente a los que nos sentimos superiores. ¹⁴ Susanne Langer no comparte esta idea porque considera que impide reconocer la distancia del espectador y reduce el humor a un mero subproducto de la comedia y no es reconocido como elemento estructural en ella.

Antes he indicado que las acciones de los tipos cómicos están equivocadas incluso desde el punto de vista de sus propios vicios. Pues bien, Bergson establece una similitud entre el vicio y el carácter y la idea fija y

¹⁴ LANGER, Susanne, Op. cit., P. 132.

el espíritu de los distraídos, quiméricos o jocosos ¹⁵ Esta idea es ajustada a lo aquí expuesto, sin embargo, no estoy de acuerdo con la distinción que presenta de vicios trágicos y cómicos. La razón hay que buscarla en que todos los vicios pueden ser cómicos si a las acciones a las que conducen lo son.

Puede ser inteligente pero moralmente deficiente.

Puede ser deficiente tanto intelectual como moralmente, dejando aparte el problema de la responsabilidad personal, que no es asunto de esta Tesis.

La deficiencia moral es esa amoralidad de la que se ocupa Langer cuando indica que este carácter se da en numerosas comedias, precisamente porque Aristófanes, Menandro o Molière no han hecho uso de principios morales.

Lo que acabamos de exponer se relaciona íntimamente con las estrategias satíricas, de las que habla Auden, porque él estudia los recursos satíricos más comunes,

¹⁵ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 23.

cuando se transgrede la norma moral humana. Los resume en dos:

a) Presentar el objeto de sátira como si el sujeto estuviera loco e ignorante de lo que está haciendo.

b) Presentar el objeto de sátira como si el individuo fuera malvado y completamente consciente de lo que está haciendo sin sentimiento alguno de culpa. ¹⁶ Ben Jonson reflejó esto en sus dramas El alquimista y Volpone.

1.2.- EL CARACTER ABSURDO O JOCOSO (LUDICROUS)

Es aquél al que no se le puede reprochar nada; son absurdeces debidas o a algún error natural o a algún engaño, en tanto en cuanto son agentes. En cuanto pacientes -es decir, en cuanto meramente envueltos en algo absurdo, sin hacer realmente algo absurdo- están envueltos por casualidad o por la maquinación de otra persona.

¹⁶ AUDEN, W.H., Op. cit., P. 72.

"Imaginemos una determinada falta de elasticidad, innata a los sentidos y a la inteligencia, que haga que se continúe viendo lo que ya no es, oyendo lo que ya no suena y diciendo lo que no conviene ya, adaptándose, en suma, a una situación pasada e imaginaria cuando debería amoldarse a la realidad presente. Lo cómico se instalaría entonces en la persona misma; la persona sería quien proporcionaría todo: materia y forma, causa y ocasión. No pueda extrañarnos que el distraído (pues éste es el personaje que acabamos de describir) haya evocado generalmente la inspiración de los autores cómicos." ¹⁷

En esta línea se situarían bien personajes como Menalco de La Bruyère o los presentados por Capra en sus películas. Aquí también podemos incluir a espíritus quiméricos, por lo general grandes distraídos. Citar a Don Quijote es obligado. Bergson habla de la existencia de una ley general, desde la distracción: "cuando cierto efecto cómico deriva de causa determinada, el efecto nos parece tanto más cómico cuanto más natural juzguemos la causa." ¹⁸ Para Freud una distracción facilita la

¹⁷ BERGSON, Henri, Op. cit., Pp. 20-21.

¹⁸ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 21.

realización de un deseo al que el sujeto creía haber renunciado: "por medio de un error puede satisfacerse un deseo reprimido a disgusto".¹⁹

3.3.- MANIFESTACIONES DE LOS CARACTERES

Las personas pueden ser ridículas o jocosas o absurdas en apariencia, discurso o acción. Todo ello origina un estereotipo, que puede representar una identificable realidad social. No podemos olvidar que la identidad es convencionalmente definida por signos externos, y como la costumbre es una expresión significativa de personalidad. Los caracteres son externamente definidos por la ocupación, la clase social, riqueza o ausencia de ella e incluso formas y temperamento.

En la comedia el dinero ayuda a establecer distinciones, como la que representa la Margaret Dumont de los Hermanos Marx. Estructura corporal, gestos,

¹⁹ FREUD, S., Psicopatología de la vida cotidiana, Madrid, Alianza Editorial, duodécima edición en "Libro de Bolsillo", 1987, P. 242.

actividad física, vestidos, movimientos, etc. contribuyen a trazar los caracteres cómicos. Charney, por ejemplo, comenta la importancia que el vestuario juega en la comedia, pues es altamente convencional en su significado, aunque no hay que olvidar que las modas son muy momentáneas y transitorias. Al respecto Francisco Ayala, escritor y miembro de la Real Academia Española de la Lengua, piensa que la más efímera de todas las sátiras será la de la moda, porque efímera es la moda misma. Él tuvo que tenerlo en cuenta en la adaptación para la escena de El vergonzoso en palacio de Tirso de Molina, donde las burlas sobre las calzas acuchilladas, que nosotros podemos encontrar en algunos cuadros de la época, probablemente divertirían mucho a los contemporáneos del dramaturgo, pero poco significan para los españoles del siglo XX.²⁰

También pueden ser ridículos o absurdos los caracteres porque son signos de las condiciones reales de la persona o se parecen a tales signos. Bergson establece la siguiente ley: "Puede resultar cómica toda deformidad que podría ser remendada por una persona que

²⁰ AYALA, Francisco, Imposibilidad de la sátira, en el diario El País, 3 de Enero de 1990, P. 9.

careciera de toda deformidad." ²¹ "Una expresión cómica del rostro es la que no promete nada más que lo que da. Es un gesto único y definitivo" ²² De acuerdo con la comunicación no verbal, con la kinesística, daría la impresión, dentro de las manifestaciones de afecto, que estas personas tienen helado un sentimiento en todo momento y circunstancias. Tanto más cómico será ese rostro cuanto más capaz sea de sugerir una acción y pensamiento mecánico y menos de connotar que detrás se esconde una personalidad.

Una expresión triste o fúnebre puede ser ridícula bajo ciertas circunstancias porque denota la ausencia de sentido del humor; o una expresión que no es fúnebre puede bajo las mismas circunstancias ser ridícula porque se parece a una fúnebre. Lo que es signo de lo absurdo, o se lo parece, es también absurdo, se puede hablar, por tanto, del principio de la analogía.

Hablando en general, y no sólo del rostro, el filósofo francés Bergson establece la siguiente ley

²¹ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 29.

²² Ibid., Pp. 30-31.

general: "Es cómico todo incidente que llama nuestra atención sobre algo físico de una persona cuando lo moral es lo importante." ²³ Y será más cómico cuanto más brusco sea el paso entre lo moral y lo físico: "Era virtuoso y rechoncho". Nos hallamos en un dualismo del espíritu forzado a vivir en un cuerpo inadecuado. Pero sin este grotesco dualismo la inmediata respuesta cómica se perdería. Aunque la obesidad es más habitual como productor de situaciones cómicas, las personas extremadamente delgadas, con rostros tristes, también pueden producir efectos grotescos, comparables a los hombres gordos. Así Don Quijote se contrapone a su recordete sirviente Sancho Panza como Laurel y Hardy, los conocidos El Gordo y El Flaco mantienen una relación simbiótica.

En cualquiera de los casos, el intenso conocimiento del cuerpo a que el hombre gordo o delgado nos fuerza a prestar atención es una de las más ricas fuentes de chistes y situaciones cómicas. Si observamos con cuidado las circunstancias que rodean la aparición de la presencia física del cuerpo nos daremos cuenta que llevan

²³ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 50.

aparejadas una risa grotesca, ya que la situación se olvida de sus más inmediatos miedos y obstáculos.

Además el cuerpo se convierte en elemento cómico cuando se mueve en el ámbito de lo vital, pero también de lo trivial desde el momento en que el proceso físico y la enfermedad se aíslan, como si estuvieran fuera de nosotros. Molière fue un maestro en este tipo de presentación. Hay un buen repertorio de chistes sobre desmembramientos físicos, que recuerdan a Bergson y las objeciones cómicas a la mecanización de la vida.

Charney piensa que nos reímos para vencer nuestro miedo metafísico a que nuestro cuerpo no es único - y puede, de hecho, no tener nada que ver con nuestra propia realidad- y para constatar que nuestra fuente de vida tiene algo de mecanizada y deshumanizada. Todo lo cual nos recuerda la impotencia, la castración y la muerte, las tres fuentes más importantes de una risa ansiosa. ²⁴

También resulta cómica toda persona que nos sugiera la imagen de atormentada por su cuerpo; quizá por ello

²⁴ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 166.

una gordura excesiva causa risa al recordarnos esta idea. Charney comenta la gordura y los placeres del cuerpo en lo cómico en esta misma línea. "En cuanto interviene una preocupación por el cuerpo, es de temer una infiltración de lo cómico. Por lo cual los héroes de las tragedias no beben, ni comen, ni se excitan"²⁵ Sin embargo, esto no ocurre, por ejemplo, en las comedias de Aristófanes. En ellas el tema de la comida es una constante. Abundancia de comida y bebida y disfrute erótico son parte del final de la comedia aristofánica. Magníficamente expresó esta idea Lubitsch, en Ser o no ser, cuando Hamlet, representado por Joseph Tura, se dispone a comer un refrigerio. Según Bergson, Napoleón había observado que se pasa de la tragedia a la comedia por el solo hecho de sentarse.

Resumiendo los ejemplos anteriores podríamos afirmar que resultará cómico todo aquel carácter que disfrute del cuerpo y afirme la fuerza de la vida. Esto último es el precipitado de todos los autores vitalistas ya citados.

²⁵ BERGSON, Henri, Op. cit. p. 51

Charney subraya que no se ha indicado suficientemente que comer, beber, dormir, u otros placeres de los sentidos pueden ser cómicos en sí y por sí mismos. El tipo humorístico, por su esencia o naturaleza, necesita proclamarse el patrocinador de las cosas reales, físicas, materiales, agradables, y el enemigo de todo lo abstracto, de todos los principios morales, de todo lo serio, de todo lo triste. Divulga, por tanto, el carácter cómico la fuerza de la vida. ²⁴ Si de disfrutar del cuerpo se trata es lógico, que de acuerdo con la tradición, sea la gente gorda la que más pueda gozar y de ahí el tópico de su felicidad. No en vano Shakespeare describió a Falstaff como obeso, en el que podemos hallar algunas de las características de los gordos cómicos: el ser grotescos, hedonistas, que viven para el presente sin interesarles el pasado; poseen inteligencia y talento como componentes de un estilo de vida que reemplaza cualquier compromiso moral, ético o religioso.

También las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano causan risa en la medida en que nos recuerdan algo mecánico, como indica Bergson. El hombre

²⁴ CHARNEY, Maurice, Op. cit., Pp. 160-161.

pasa a ser un titere articulado, un mecano sin perder, eso sí, la impresión de un ser que vive.

Grave al estudiar la que él denomina "comedia sombría", en concreto El jardín de los cerezos, de Chejov, reconoce que en la comedia tradicional el humor tiende probablemente a convertirse, progresivamente, en más físico. Sin embargo, en la obra citada, el humor físico normalmente ocurre entre bastidores y es únicamente contado, por esa razón hay una pérdida de la mayoría de los efectos visuales y de sus señalizadora función. (Mediante la risa, anticipar, indicar y anunciar los principales puntos en la acción y su recorrido hacia el clímax y el desenlace). ²⁷

Por otra parte, los personajes ridículos, absurdos y los ingeniosos, de los que nos ocuparemos después, pueden obrar por buenos o malos motivos. También según el filósofo francés, éste y sus motivos no importan siempre que el carácter sea insociable. Esto le convierte en cómico. "Insociabilidad del personaje e insensibilidad del espectador, éstas son, en suma, las dos condiciones

²⁷ GRAWE, Paul, Op. cit., P. 218.

esenciales ... Rigidez, automatismo, distracción e insociabilidad se interpenetran, y de todo ello resulta lo cómico del carácter."²⁸

Las personas también pueden resultar cómicas en virtud de sus emociones, deseos y disposiciones, además de su forma de hablar. Podemos tomar la emoción y recorrer las categorías aristotélicas.

Ejemplo: Algo es cómico cuando se trata de la emoción equivocada (alguien está aterrorizado cuando no hay causa para ello) o hay mucha o muy poca cantidad de emoción, o es de una cualidad equivocada (emoción aristocrática en un payaso), o relacionado con una cosa equivocada (ira contra un hombre equivocado o en el lugar y tiempo equivocados). Conviene recordar que para que una persona sea cómica tiene que estar absurdamente equivocada.

Grawe estudia también los caracteres de la comedia y establece dos:

- a) caracteres ridículos y absurdos y
- b) caracteres legítimamente cómicos.

²⁸ BERGSON, Henri, Op. cit., Pp. 121-122.

Pienso que cuando Grawe habla de caracteres ridículos o absurdos, en realidad se está refiriendo a deficientes tanto inteligente como moralmente, que originan tramas de necesidad malintencionada. Cuando se ocupa de caracteres legítimamente cómicos de lo que está tratando es de tipos absurdos o jocosos, que no son moralmente deficientes, es decir, aquellos que intervendrán en tramas bienintencionadas.

La exposición de Paul Grawe es la siguiente: Las figuras absurdas o ridículas tienen defectos obvios que amenazan su propia seguridad y la seguridad de quienes les rodean. Estos caracteres desafían la supervivencia humana porque son ridiculamente ineptos o ineficaces. Mientras tales figuras están normalmente destinadas a sobrevivir, lo consiguen sólo después de grandes esfuerzos y de este modo se ajustan a la definición de Freud y Bergson del carácter absurdo o ridículo.

Los caracteres legítimamente cómicos son aquellos cuyas personalidades elementales e historias muestran algún estilo análogo al estilo de comedia propiamente dicho. Por ejemplo, uno de los modelos cómicos más sencillo es una repetición cíclica de desafío y

recuperación, cuyas figuras simpáticas nunca están en descanso aunque tampoco están seriamente amenazadas por desafíos que les enfrentan a diferentes obstáculos. Laurel y Hardy, Chaplin, Punch y Judy, Falstaff, todos envuelven el mismo modelo y pueden ser vistos como una comedia reducida al estudio del carácter.²⁹

Si recordamos los tipos de tramas cómicas estudiados por Gerald Mast y que he presentado al ocuparme de la Trama en cuanto elemento de la Comedia, podemos comprobar que este tipo de modelo del que habla Grawe se corresponde con el tipo de Trama n. 7 de Mast.

²⁹ GRAWE, Paul, Op. cit., P. 214.

4.- LOS CARACTERES DE LA COMEDIA: C) EL INGENIOSO

Una vez explicadas las particularidades de los comportamientos ridículos y jocosos, forzosamente hemos de encuadrar aquí aquellos comportamientos que se llaman humorísticos o cómicos por analogía, según los conceptualiza Elder Olson. Sobre todo, los comportamientos ingeniosos.

4.1.- Nos reímos "CON" el ingenio ("wit") "del" blanco de las observaciones ingeniosas, es decir, nos reímos "de" lo ridículo o absurdo. Un ejemplo de esto lo tenemos en las observaciones de Falstaff. Nos reímos de la observación ingeniosa sólo en el sentido de que expone algo como ridículo o absurdo.

Etimológicamente tenemos dos palabras -"wit", anglosajona, que remite al conocimiento de la mente y donde situaremos a Hobbes y Freud y "humor", de origen latino y que hace referencia a un fluido corporal. Por otra parte, Henri Bergson da dos sentidos a la palabra ingenio: a) lo presenta como una determinada manera dramática de pensar (las ideas toman vida) y 2) una cierta disposición para dibujar escenas cómicas, pero de

una forma discreta y sutil.

La fórmula que propone el filósofo francés, para analizar la observación ingeniosa --según este segundo punto- es la siguiente: "Tomad la frase, condensada primeramente en escena representada, y luego buscad la categoría cómica a la que pertenecería dicha escena. Reduciréis la frase ingeniosa a sus elementos más simples y tendréis la explicación completa."³⁰ Bueno será ilustrar lo dicho con un ejemplo y traigo aquí el propuesto por Henri Bergson. "Me duele vuestro pecho", escribía la señora de Sevigné a su hija enferma. He aquí una frase ingeniosa. Si nuestra teoría es exacta, nos bastará con insistir en la frase, aumentarla y darle cuerpo para que se desarrolle como escena cómica. Precisamente hallamos esa breve escena, ya desarrollada en El amor médico, de Molière. El falso médico Clitandro, llamado para prestar sus cuidados a la hija de Sganarelle, se contenta con tomar el pulso del propio Sganarelle, después de lo cual concluye sin titubear, fundándose en la simpatía que debe existir entre el padre y la hija: "¡Vuestra hija está muy enferma!". Tenemos

³⁰ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 92.

efectuado el paso de lo ingenioso a lo cómico." ³¹

Visto el ejemplo anterior no tiene que extrañarnos que Bergson encuentre una relación entre lo cómico y lo ingenioso similar a la existente entre la escena representada y la fugaz indicación de una escena que se ha de representar. Asimismo comenta que el ingenio consiste muchas veces en prolongar la idea de un interlocutor hasta el punto de que éste exprese lo contrario de su pensamiento, cayendo él mismo en la trampa de su intervención. Esto hace referencia, también, a la dicción cómica por la forma de hablar, que más adelante expondrá. ³²

Según Olson, el ingenio obra de cuatro modos:

4.1.1.- Ingenio práctico, en el que el ingenio induce al blanco a traicionarse a sí mismo como ridículo por su propia acción. La broma práctica es la forma más cruda de esta modalidad. A este respecto, Bergson señala que aquello que provoca risa puede deberse a la casualidad,

³¹ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 93.

³² BERGSON, Henri, Op. cit., Pp. 94, 99.

y entonces hablamos de un espectador u observador, o puede deberse a una acción preparada, y entonces hablamos de un experimentador, agente activo o bromista malintencionado por un lado y de "sufridor" o sujeto paciente por otro.

De novatada social califica Bergson la risa, al hablar del carácter, porque considera que ésta puede convertirse en humillante para quien es objeto de ella. El humillado suele ser un personaje que sigue automáticamente su camino, sin establecer contacto con la sociedad, que de este modo se burla de él mediante su ingenio, en un intento de sacarla de su "error".³³

4.1.2.- Imitación burlesca, en la que el ingenio ridiculiza a alguien imitándole.

Estos dos modos son los empleados por los bufones, de los que antes he presentado algunos ejemplos. Para Langer éste es el más importante personaje cómico y posee un ritmo primitivo, salvaje e incluso recordando, a

³³ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 113.

veces, la vida animal.³⁴ El bufón puede ser bueno o malo, según las categorías de lo romántico, pero es, sobre todo, amoral. Cita a Falstaff como el ejemplo perfecto del bufón elevado a personaje humano en la comedia.

Estos bufones, pensemos por ejemplo en los bufones reales, sirven al ritual de ser los payasos de la sociedad, actuando como cabezas de turco para los tabús que ésta trata de ocultar. Son, también, los que llevan a cabo caricaturas de la humanidad, es decir, la mejor plasmación del tipo de significado aristotélico entre lo risible, lo feo y lo grotesco.

4.1.3.- Discurso ingenioso, que es en el que normalmente pensamos.

4.1.4.- Acto ingenioso, empleado en lugar del discurso, puesto que podemos transmitir el significado por la acción, así como por las palabras.³⁵

³⁴ LANGER, Susanne, Op. cit., P. 133.

³⁵ OLSON, Elder, Op. cit., P. 36.

Hay veces en que ingenio y blanco del mismo se confunden, como cuando un "simple" quiere hacer a la observación ingeniosa el blanco de las propias bromas y en la réplica, las personas implicadas juegan al ingenio y al blanco alternativamente. El ingenio se compromete a una acción ridícula particular cuando se expone a sí mismo a la réplica.

XII.- EL PENSAMIENTO COMO ELEMENTO DE LA

COMEDIA

XII.- EL PENSAMIENTO COMO ELEMENTO DE LA COMEDIA

1.- INTRODUCCION

Así definía Aristóteles diáncia o pensamiento, en su Poética: "consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica." ¹ Aunque todo lo relativo al pensamiento es tratado por el filósofo griego en su Retórica, también en la Poética hace mención a que corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso, por ejemplo la demostración, la refutación, el despertar de las pasiones, y además amplificar y disminuir. ²

¹ ARISTOTELES, Poética, Op. cit., P. 150.

² Ibid., Pp. 195-196.

En la Comedia, resaltan los esfuerzos de los personajes por probar y refutar, por suscitar las emociones mutuas -amor, avaricia, ira, etc.- , y por exagerar o disminuir la importancia de las cosas.

2.- MODALIDADES DEL PENSAMIENTO O "DIANCIO"

El Tractatus Coislinianus, comentado por Lane Cooper, distingue las siguientes modalidades de diancia:

A) Opiniones:

- Como gustéis, 3, 2. Todo el episodio entre Corin y Piedra de Toque es un intercambio de "opiniones".

"CORIN.- Y ¿cómo halláis vos esta vida pastoril, maese Touchstone?

TOUCHSTONE.- A decir verdad, pastor, considera en sí, es buena vida; pero mirada como vida de pastores, no vale nada. Por lo solitaria, me gusta mucho; pero, como retiro, es detestable. Ahora, por lo campestre me encanta, aunque por alejada de la Corte me es tediosa. En cuanto frugal, ya lo veis, se aviene con mi humor; empero, por excluir la abundancia, no se compagina con mi estomago. ¿Entiendes de filosofías, pastor?"³

³ SHAKESPEARE, W. A vuestro gusto, Escena I, Obras Completas, Tomo II, Madrid, Editorial Aguilar, decimosexta edición, sexta reimpresión, 1989, P. 88.

- Noche de Reyes, 4, 2, 52-55.

"BUFON.- ¿Cuál es la opinión de Pitágoras sobre la especie volátil?

MALVOLIO.- Que el alma de nuestro abuelo podría tal vez alojarse en el cuerpo de un ave.

BUFON.- ¿Qué piensas tú de su opinión?

MALVOLIO.- Tengo del alma una idea noble, y desapruébo su opinión." ⁴

B) Pruebas.

- I Enrique IV, 2, 4, 202-208:

"FALSTAFF.- Estos cuatro vinieron de frente, y de modo principal me atacaron a mí. Yo no me desconcerté en absoluto y recibí los siete golpes en mi escudo, así.

PRINCIPE ENRIQUE.- ¿Siete? ¿Cómo? No eran sino cuatro hace un instante.

FALSTAFF.- ¿En bocaci?

POINS.- Sí; cuatro con traje de bocaci.

FALSTAFF.- Siete, por el puño de esta espada, o soy un bellaco más." ⁵

⁴ SHAKESPEARE, W. Noche de Epifanía, Escena II, Op. cit. Pp. 159-160.

⁵ SHAKESPEARE, W. Primera parte del rey Enrique IV, Tomo I, Op. cit., P. 470.

C) Convenios y estratagemas.

- Mucho Ruido y pocas nueces, 2, 1...: Estratagema para lograr que Benedicto y Beatriz se quieran.

"DON PEDRO.- Vamos, movéis la cabeza a tan larga demora; pero os garantizo, Claudio, que el tiempo no ha de hacérsenos pesado. Me propongo, en el interin, acometer uno de los trabajos de Hércules, que ha de consistir en hacer que el signior Benedicto y la señora Beatriz sostengan una montaña de afección mutua. Ardo por verlos casados, y no dudo de que lo ha de lograr, si vosotros tres me suministráis no más que la ayuda tal como yo os ordene.

LEONATO.- Señor, me tenéis a vuestro lado, aunque me cueste pasar diez noches en vela.

CLAUDIO.- Y yo, señor.

DON PEDRO.- ¿Y vos también, gentil Hero?

HERO.- Señor, desempeñaré cualquier cometido adecuado para ayudar a mi prima al logro de un buen marido.

DON PEDRO.- Y Benedicto no es el marido de menos esperanzas que yo conozco. Puedo largarme en elogios respecto de él; es de noble linaje, de acreditado valor y honradez reconocida. Os enseñaré como habéis de

preparar el ánimo de vuestra prima para que se incline al amor de Benedicto. Y yo, con vuestra doble ayuda, me las arreglaré de modo con Benedicto que, a despecho de su espíritu cáustico y de su mal genio repulsivo, se prende de Beatriz. Si logramos esto, Cupido ya no será arquero, y su gloria nos pertenecerá, pues nos quedaremos por únicos dioses del amor. Venid conmigo y os explicaré mi plan. (Salen.) " ⁶

⁶ SHAKESPEARE, W. ~~Mucho ruido y pocas nueces~~, Escena I, Tomo II, Op. cit., Pp. 23-24.

XIII.- LA DICCIÓN EN LA COMEDIA

XIII.- LA DICCIÓN EN LA COMEDIA

1.- CLASIFICACION BASICA

Según la distinción entre ingenio y blanco de las burlas, hay personas que nos hacen reír:

1.1.- POR SU FORMA DE HABLAR

Por su forma de hablar resultan humorísticos:

1.1.1.- Quienes tienen algún defecto en la pronunciación o en el dialecto; por ejemplo, El pecado de Cluny Brown, un personaje tiene un habla nasal, carraspea y tose; o en El secreto de vivir, de Frank Capra, donde se produce un contraste entre la forma de hablar de Deeds (Gary Cooper), lenta y arrastrando las palabras, y la enérgica y gutural de Cornelius Cobb (Lionel Stander), como señala Willis en su libro sobre Capra.¹

¹ WILLIS, Donald C., Frank Capra, Madrid, Ediciones J.C., 1974, P. 26.

1.1.2.- Quienes cometen errores gramaticales.

1.1.3.- Quienes son demasiado prolijos o excesivamente concisos.

1.1.4.- Quienes emplean un estilo equivocado (ampulosos para hablar de cosas triviales o insignificantes). De esto último hay insuperables ejemplos en Molière.

2.- EL ESTILO EQUIVOCADO

Como en tantas otras ocasiones, Bergson sobresale con su profundidad filosófica al explicar este estilo equivocado. Se pregunta, genialmente, si no será la idea del cuerpo anteponiéndose al alma, que puede conducir a la risa, lo que la comedia quiere sugerir cuando ridiculiza una profesión. Para ello, Molière - o más recientemente Ionesco en La Lección - se vale de la forma de hablar, porque abogados, jueces y médicos discursen como si la salud y la justicia apenas significasen algo. "La constante preocupación por la forma, la aplicación maquinal de las reglas, crean aquí una especie de automatismo profesional, comparable al que los hábitos del cuerpo le imponen al alma y que causa risa como éste." ²

Citamos como ejemplos El enfermo imaginario y El amor médico. En esta última obra, Molière presenta a los ridículos doctores Bahis y Macrotón. Uno de ellos habla con una gran lentitud, sílaba a sílaba, el otro habla atropelladamente. Este mismo contraste se da entre los

² BERGSON, Henri, Op. cit., P. 52.

abogados del señor Pourceaugnac. El medio más empleado para hacer que una profesión resulte humorística es encerrarla en su lenguaje propio o jerga. Dicha cerrazón es manifestación de una vanidad profesional y del "endurecimiento profesional". El personaje humorístico se encajará de tal modo en el rígido marco de su función, que no tendrá ya espacio para moverse ni, sobre todo, para conmovirse como los demás hombres." ³ Además detrás de las palabras se esconde una lógica profesional, válida a la hora de ejercer la profesión pero que se torna ridícula cuando se traslada a otros medios. Se da, por tanto, una oposición entre una lógica particular y una lógica universal.

Pienso que el estilo equivocado, en la dicción humorística, nos ramite a una transposición del lenguaje profesional a las ideas de la vida cotidiana. Obsérvese como resulta humorística la extensión del lenguaje de los negocios a la vida social; por ejemplo, cuando se trata un matrimonio como un negocio y las cuestiones sentimentales con parámetros comerciales. Basándose en esta transposición, Freud ofrece muy buenos ejemplos .

³ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 145.

3.- LA REVELACION ACCIDENTAL DE LOS SENTIMIENTOS

También las personas resultan humorísticas por su forma de hablar cuando revelan accidentalmente sus verdaderos sentimientos o porque hacen lo contrario de lo que se proponen (insultan cuando tratan de hacer un cumplido, presumiendo pero revelando lo absurdo de la presunción). Así lo expresa Freud: "La equivocación se convierte en un medio mímico de expresión y, con frecuencia, en la expresión misma de lo que no quería uno decir. Con ella nos traicionamos a nosotros mismos... Los casuales caprichos del material oral hacen surgir, a veces, equivocaciones que tienen, en unos casos, todo el abrumador efecto de una indiscreta revelación y en otros, el completamente humorístico de un chiste." ⁴ La explicación de Freud a las equivocaciones le conduce a las represiones, en concreto se refiere a la represión de alguna palabra insultante, constituyendo el error una especie de desahogo. De ahí la importancia que Freud da a los "lapsus linguae", estrechamente ligados con el humor.

⁴ FREUD, Sigmund, Psicopatología... Op. cit., P. 99.

4.- LOS DESLICES VERBALES O "LAPSUS LINGUAE"

Freud se ocupa de los "lapsus linguae" en Psicopatología de la vida cotidiana, al tratar el estudio de Meringer y C. Mayer sobre Equivocaciones en la expresión oral y en la lectura. Las equivocaciones orales que podemos encontrarnos son:

- 1.- Intercambios. ("La Milo de Venus", en lugar de la Venus de Milo).
- 2.- Anticipaciones. ("Sentí un pecho ...", en lugar de "Sentí un dolor en el pecho")
- 3.- Ecos o posposiciones. ("Traíganos tres tres", en lugar de "tres tes")
- 4.- Contaminaciones. ("Cierra el armave", en lugar de "Cierra el armario y trae la llave")
- 5.- Sustituciones. ("El escultor perdió su pincel", en lugar de "cincel")⁵

⁵ FREUD, Sigmund, Psicopatología..., Op. cit., P. 68.

Freud subraya como el lapsus linguae puede tener el efecto de un chiste intencionado, y cómo existen numerosas analogías y conexiones entre las equivocaciones y el chiste. Podemos ampliar esto a la comedia, pues en ella encontramos el empleo intencionado de las equivocaciones orales para provocar la risa. También la intencionalidad distingue al chiste de la simple equivocación, aun cuando la expresión sea la misma. "La afinidad entre la equivocación oral y un chiste puede llegar a ser tan grande, que la persona que la sufre se ríe de ella misma como si de un chiste se tratase ... el parentesco entre el chiste y la equivocación oral se manifiesta también en el hecho de que la equivocación no es más que una contracción." ⁶

⁶ FREUD, Sigmund, Psicopatología ..., Op. cit., P.93.

5.- LOS ESTEREOTIPOS

Los individuos, por su forma de hablar, pueden resultar humorísticos si emplean también fórmulas hechas y frases estereotipadas, que, además, son pronunciadas de un modo automático. Podemos ver este hecho muy claramente en las frases que encierran un absurdo evidente. Wilder lo refleja magníficamente en el final de la película Con faldas y a lo loco, que veremos al tratar de los procedimientos para la creación de lo humorístico.

Hay espacios de radio y televisión que diariamente acuden a este hecho para hacer reír a su audiencia. Por ejemplo, todo comienza por una encuesta estereotipada en la que preguntas y respuestas adoptan fórmulas preconcebidas de tal manera que la rigidez del marco aumenta el absurdo de las absurdas preguntas. Los individuos abordados creen estar ante una de las múltiples, repetitivas y estereotipadas encuestas de televisión. De esta manera, las futuras "víctimas" aceptan de forma automática ser protagonistas de unas respuestas ignorantes a unas absurdas preguntas.

6.- DICCION HUMORISTICA PROPIAMENTE DICHA: A) LA
IRONIA.

Aquí entran todos los recursos de la Retórica. De las pistas de la ironía me he ocupado y al estudiar el clima humorístico. Aquí voy a ofrecer algunas reflexiones sobre la ironía en cuanto tal.

La ironía está situada en el corazón de la técnica cómica. No debemos olvidar que toda comedia es una manipulación de engañosas apariencias que nos llevan a una catástasis. Es inevitable que al tratar de la ironía no aparezca el nombre de Sócrates. Para Charney éste es el filósofo cómico por excelencia, el gran irónico de la Antigüedad, al tiempo que reprocha a Aristóteles no incluir al irónico dentro de su caracterología en la Poética.⁷

La ironía además de una técnica cómica específica puede ser también un estilo de vida. Donde más prevalece es en el humor judío, quizá por tratarse de una técnica de supervivencia, que resulta cómica por la enorme desproporción entre el sujeto y el objeto.

⁷ CHARNEY, Maurice, Op. cit., Pp. 10-11.

Para W. Booth, los actos irónicos reúnen las siguientes notas:

1. Todos ellos son intencionados, creados deliberadamente por los seres humanos para ser oídos o leídos y entendidos con cierta precisión por otros seres humanos. El letrero esculpido en el frontón de la Bolsa Real, "La Tierra es del Señor, al igual que toda la riqueza que encierra", es irónico pero quizá los arquitectos no buscaron una reacción irónica.

2. Todos ellos son encubiertos, pensados para su reconstrucción con significados diferentes de los que se aprecian a primera vista, no simples afirmaciones evidentes como "resulta irónico que...".

3. Todos ellos son, empero, estables o fijos, pues una vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones.

4. Todos ellos son finitos en su aplicación. Los significados reconstruidos son en cierto sentido locales, limitados.

Al explicar la nota 2, ha salido el término "reconstrucción", central en la teoría de Booth. Y al igual que existen cuatro notas, también cuatro pasos de la reconstrucción.

Primer paso. Al lector o espectador se le exige que rechace el significado literal. No puede dejar de advertir cierta incongruencia en las palabras o entre las palabras y algo más que él sabe. Muecke cita un espléndido fragmento de Candide que ilustra bien esta exigencia: "Cuando hubo concluido y los reyes rivales se hallaban celebrando su victoria con Te Deums en sus respectivos campamentos..." Esta afirmación implica una proposición que nadie puede aceptar: "Ambos bandos pueden ganar la guerra" o quizá "Dios puede otorgar la victoria a ambos bandos en la misma guerra".

Segundo paso. El lector o espectador ensaya interpretaciones o explicaciones alternativas, o, mejor aún, en el caso normal de un rápido reconocimiento, éstas llegan a raudales. Indudablemente, en cierto sentido es una retracción, una disminución o socavamiento: es un desliz, o bien ese Voltaire está loco, o no entendí algo antes o esa palabra debe significar algo que desconozco.

Tercer paso. Debe tomarse, pues, una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor... una decisión similar a la que hice sobre la forma de ser, la situación y las intenciones probables cuando dijo "Está lloviendo". Mi creencia de que Voltaire era irónico -y es tan grande como para ser una certeza virtual- depende de mi convicción de que, al igual que yo, entiende y rechaza lo que la afirmación implica: "Ambos bandos pueden ganar la guerra". Es esta decisión sobre las creencias propias del autor lo que entrelaza tan inextricablemente la interpretación de las ironías estables con las intenciones.

Cuarto paso. Al final, el lector o espectador elige un significado o conjunto de significados de los que puede estar seguro. Los significados reconstruidos se hallarán necesariamente de acuerdo con las creencias sobreentendidas que el lector ha decidido atribuir al dicho de que se trate (en el caso arriba señalado, a Voltaire). El acto de reconstrucción finaliza, pues, con una creencia que puede hacerse explícita: "En contraste con la afirmación que Voltaire simula hacer, que implica creencias que no pudo haber sostenido, está diciendo en realidad esto y lo otro, algo que está de acuerdo con lo

que sé o pueda deducir acerca de sus creencias e intenciones".⁸

⁸ BOOTH, Wayne C., Op. cit., Pp. 30-38.

7.- B) LA PARODIA

Bergson considera la parodia como uno de los procedimientos favoritos para sugerir una interpretación mecánica ⁹ Podemos observarla en algunos de los ejemplos propuestos. Creo que el filósofo francés al hablar de transposición está pensando en la parodia, porque subraya que si unas ideas expresadas en el estilo que les conviene se trasladan a un medio nuevo conservando las relaciones que tienen entre sí, es decir, si esas ideas se expresan en un estilo muy distintos y tono diferente, entonces resultará cómica. "Se obtendrá un efecto cómico trasladando la expresión natural de una idea a un tono diferente" ¹⁰ Si admitimos dos tonos: el solemne y el familiar, al que yo prefiero denominar coloquial, entonces la parodia supone las transposición de lo solemne a lo coloquial. Esto implica una degradación, presente en la comicidad de toda parodia.

⁹ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 37.

¹⁰ Ibid., P. 103.

Si la transposición de lo solemne a lo trivial resulta humorística, más aún la transposición inversa; es decir, de lo peor a lo mejor, ya sea la que se refiera a la magnitud de los objetos o a su valor. La primera (la magnitud de los objetos) es la exageración. Si hacemos nuestros los tópicos, desde aquí tendríamos un punto de apoyo para justificar la gracia andaluza. Por tanto, exageración y degradación, de uno u otro modo lo hallaremos en la parodia.

En la parodia, según Booth, un autor imita en tono de burla el estilo de otro autor. Aquí es donde se ve mejor la diferencia en finura mental entre unos lectores y otros, porque las diferencias de estilo son mínimas entre el estilo del autor original y el del parodista. El secreto irónico de la parodia consiste en rechazar el significado superficial y encontrar, mediante la reconstrucción, otro significado, incongruente y "superior".¹¹

¹¹ BOOTH, Wayne C., Op. cit., Pp. 110-111.

Luis Alonso Schöckel define la "parodia" como "caricatura literaria". "El parodista lee atentamente a su modelo: sorprende algunos procedimientos típicos e insistentes del autor, los exagera, los acumula, y nos descubre la razón de nuestra primera impresión. El parodista hace un análisis de procedimientos, en acción, sin enunciarlos teóricamente. Unas veces toma el procedimiento, y lo deriva hacia un objeto incongruente: el procedimiento queda así desnudo, en el aire, bien perfilado. Otras veces toma un procedimiento del autor parodiado, y lo va repitiendo periódicamente, a destiempo del sentido. Otras veces acumula procedimientos, vocabulario rebuscado, formaciones curiosas de palabras, alusiones culturales..."¹²

Aunque no emplea el término parodia, Maurice Charney estudia la que el denomina comedia burlesca, que no es otra cosa, pienso yo, que una parodia intencional, porque según indica se burla o ridiculiza las pretensiones morales y estilísticas de la tragedia y el romance. Será, para él, lo burlesco una forma continuada de parodia, creada especialmente para ridiculizar el elevado estilo

¹² ALONSO SCHOCKEL, L. A., La formación del Estilo (Libro del alumno). Santander, Sal Terrae, 1966, P. 202.

trágico. Lo falso patético es interpretado como paso de lo sublime a lo trivial, es decir el "bathos", que es una de las principales fuentes de lo burlesco: los sentimientos son inapropiados e incongruentes con los caracteres. Del "bathos" nos ocuparemos ampliamente al tratar de los procedimientos para lograr crear el absurdo y las demás categorías cómicas, en el desarrollo cualitativo de las tramas. Charney ejemplifica su comedia burlesca con una de las obras, a su juicio, de más éxito en Inglaterra, El caballero de la mano ardiente, donde aparece una parodia de Romeo y Julieta. ¹³

Walter Redfern ofrece una explicación de la parodia basada en metáforas y símiles. Según él, la parodia sobreimpone dos niveles o esquemas de referencias de forma que vemos u oímos doble. Dentro del estilo humorístico y creativo de Redfern, sobresale su observación sobre el aspecto parasitario de la parodia: necesita una diana o base contra la que reaccionar o trabajar. Además, la parodia, tradicionalmente, permanece como un doble grotesco de géneros grandilocuentes y de obras famosas; conforme éstas alcanzan su cima, ésta las

¹³ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 115.

consagra y mina a la vez. Los teóricos del marketing podrían decir, aplicando la idea de Redfern, que las obras literarias tienen, como todo producto, un ciclo. Y que cuando una obra madura demasiado, se convierte ineludiblemente en objeto de parodia. Por eso, los grandes escritores saben también cambiar de estilo. ¹⁴

La idea de Schöckel sobre la parodia como "caricatura literaria" es perfilada por Redfern de esta manera: "La caricatura, que fustiga rasgos físicos o morales se queda en un escalón inferior, mientras que la parodia versa sobre sistemas significativos; es un metalenguaje; "la parodia es la forma ideal de un artista comprometido con la negación".

Como autores importantes de parodias, Redfern destaca a Swift como el extremo oscuro del espectro mientras que Rabelais ocupa el extremo opuesto y más carnavalesco. ¹⁵

Gerald Mast pone como ejemplos a Aristófanes, que parodió a Eurípides: La paz es parodia de Belleferon;

¹⁴ REDFERN, Walter., Puns. Londres, Basil Blackwell, 1984, Pp. 94-95.

¹⁵ Ibid., P. 95.

Shakespeare parodió el heroísmo clásico y el romance cortesano en Troilo y Cressida.¹⁶

Para ilustrar la parodia, Booth presenta dos textos de Max Beerbohm, parodiando los estilos de Rudyard Kipling y de Henry James. Prefiero, sin embargo, la parodia que Schöckel ha elegido. Se trata de la que Alvaro de la Iglesia dedicó a Azorín. Solo reproduciré un fragmento:

ESTAMPA MANCHEGA

Al maestro "Azorín", autor de gloriosas páginas pueblerinas.

Una butaca. Sobre la butaca un abrigo. ¿En que piensa el labriego? Piensa en las remolachas. Este fruto es agreste y montaraz. Rezuma golosinas por su corola, y crece en el secano junto al berro. ¿Berro o puerro? El "lapsus" gramatical es agudo: el puerro es menos agrídulce en la cochura, pero mas amable.

¿Puede el labriego pensar en las remolachas? Depende: si las remolachas son grandes, sí. El labriego vive del fruto, y el fruto del labriego. El viceversa es evidente.

¹⁶ MAST, Gerald, Op. cit., P. 273.



Al lado del labriego hay un ventano. ¿Es grande el ventano?: ni chicha ni limoná. Por el ventano se vislumbran los montículos seculares, plenos de historial y de letargos. Encima de los montículos, la retama. Debajo de los montículos, la patata. Viene la patata a la pluma como anillo al dedo. Mas no divaguemos: el ventano ofrece también la panorámica de un membrillo, erguido sobre la fuerte pata única del tronco." ¹⁷

Una persona ingeniosa puede ser obvia o sutil, es decir, puede enunciar explícitamente o implicar más profundamente. Las indirectas, ironías, metáfora y comparaciones implican inferencia; cuantas más etapas de inferencias están envueltas, esto es, cuantos más silogismos son requisitos para lo que es implicado, más sutil es el ingenio. La dicción permite también el suspense y la sorpresa; y la sorpresa, después de una larga anticipación, aumentará el efecto. Aquí es donde reside el célebre "toque" de Lubitsch.

¹⁷ ALONSO SCHOCKEL, L., Op. cit., P. 202.

8.- LO BURLESCO Y LA CARICATURA

Incluyo la caricatura en la dicción porque, a través de la exageración en la forma de hablar una persona, ésta puede ser ridiculizada. No olvido, sin embargo, la acepción amplia del término, como recuerda Charney: la caricatura es un término de las Bellas Artes, especialmente de la pintura, en la que un rasgo de la persona fácilmente reconocible es exagerado con lo que la persona se convierte en el blanco del ridículo. ¹⁸

Lo burlesco es una técnica más benévola que la caricatura. Es empleada por la literatura para indicar una imitación perjudicial en un trabajo, modo o maneras de un individuo.

¹⁸ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 15.

9.- LA CHARLATANERIA

La charlatanería es otra de las grandes modalidades de la dicción humorística. Recordemos que los héroes humorísticos han sido en numerosas ocasiones grandes charlatanes: Pseudolus de Plauto, los grandes personajes de Ben Jonson; Falstaff de Shakespeare; los médicos de Molière; Mrs. Bracknell, de Oscar Wilde; los personajes de Shaw, y en cine W.C. Fields, Groucho Marx, etc.

- Los dos hidalgos de Verona, 2, 3, 21-33

"LANZA.- ¡Vaya, pues! ¡A que se pasa una hora antes que acabe de llorar! Toda la raza de los Lanza ha tenido este defecto. He recibido, como el hijo pródigo, mi parte de herencia y voy a acompañar al señor Proteo a la Corte del emperador. Para mí que mi perro Crab es el tipo de perro más insensible que hay entre los perros. Mi madre lloraba, mi padre gemía, mi hermana sollozaba, nuestra doncella daba alaridos, nuestra gata se retorció las manos; en fin, estaba la casa en la mayor desolación. Sin embargo, ¿lo creeríais?, este perro, de corazón de roca, no ha derramado una sola lágrima. Os aseguro que es un mármol, un verdadero pedernal, y que no hay en él más

compasión que en un perro. Un judío hubiera llorado al ver nuestra separación. ¡No cabe duda! Mi abuela, que no tiene ojos, ha llorado tanto, que las lágrimas le impedían ver. Ahora veréis cómo pasó. Este zapato es mi padre. No, mi padre es el zapato izquierdo ... No, no; el zapato izquierdo es mi madre. Pero no es eso, no puede ser ... Sí; sí es, sí es eso; es el que tiene pero suela. Pues este zapato agujereado es mi madre, y este es mi padre. ¡Esto es tener cabeza! Ya di en el quid. Ahora, señor, este palo es mi hermana, que ya lo veis, es blanca como un lirio y delgada como una varilla. Este sombrero es Anita, nuestra criada. Yo soy el perro ... No, el perro es él mismo ... Y yo soy el perro ... ¡Oh! El perro soy yo; y yo soy yo mismo; sí, eso es, eso es. Entonces me dirijo a mi padre; "padre, vuestra bendición!" Y echa el zapato a llorar de tal manera que las lágrimas le dejan mudo. Besos entonces a mi padre, y se deshace en lágrimas. Voy después a mi madre, ¡oh, pobre mujer, si pudiese ahora hablar! Bien. La beso. "¡Por vida de ...!" Eso es, escuchad su respiración cómo va y viene con fuerza. Ahora me acerco a mi hermana. ¡Oíd cómo gime! ¡Pues bien! En todo ese tiempo no vierte el perro una lágrima, no articula ni una sola palabra. Y, en cambio,

yo, ¡ya veis cómo riego el polvo con mi llanto!." ¹⁹

La charlatanería puede dirigirse a cualquier aspecto de las profesiones o del saber. Veamos este ejemplo en el que está implicado el significado de una palabra o sobre la interpretación de un hecho:

Los dos hidalgos de Verona. 2, 5, 25-33

RELAMPAGO.- ¡Qué asno te has vuelto! ¡No te entiendo!

LANZA.- ¡Qué bestia eres, que no me comprendes! Eres más insoportable que mi bastón.

RELAMPAGO .- ¿Qué dices?

LANZA.- Sí, y te lo hago ver. Mira; me apoyo en él y me sostiene.

RELAMPAGO.- Claro, te sostiene, ¿y qué?

LANZA.- Que sostener y soportar es lo mismo.

RELAMPAGO.- Bueno; ¿se efectuará o no el casamiento?

LANZA.- Pregúntale a mi perro; si dice que sí, se verificará; si dice que no, se verificará también; si menea el rabo y nada dice, también se verificará." ²⁰

¹⁹ SHAKESPEARE, W. Los dos hidalgos de Verona, Escena III, Obras Completas, Tomo I, Madrid, Editorial Aguilar, decimosexta edición, sexta reimpresión, 1989, Pp. 215-216.

²⁰ SHAKESPEARE, W. Los dos hidalgos de Verona, Acto II, Escena V. Op. cit., P. 220.

Todos los doctores que presenta Molière son charlatanes, curanderos que se alimentan de las necesidades de una sociedad crédula. La clave está en que la sociedad idolatra a los impostores mientras rechaza a los hombres sencillos y honestos, que rehusan presentar señales, indicios y signos de profesionalismo respetable.

- En El Enfermo Imaginario, 1, 1, el primer discurso del hipocondríaco.

"ARGAN.- (Sentado ante una mesa, repasa, con ayuda de unas fichas, las partidas de la cuenta de su boticario, y sostiene, hablando consigo mismo, los siguientes diálogos)

Tres y dos, cinco, y cinco, diez, y diez, veinte; tres y dos, cinco. "Item, el veinticuatro, un pequeño clister insinuativo, preparativo y emoliente, para ablandar, humedecer y refrescar las entrañas del señor." Lo que me gusta del señor Fleurant, mi boticario, es que sus partidas son siempre muy corteses. "Las entrañas del señor, treinta sueldos." Sí; más, señor Fleurant, no basta con ser cortés, hay que ser también razonable, y no desollar a los enfermos. ¡Treinta sueldos una lavativa!

A vuestra disposición, como os he dicho; me las habéis puesto, en otras partidas, a veinte sueldos; y veinte sueldos, en lenguaje de boticario quiere decir diez sueldos; aquí están los diez sueldos; "Item, el mencionado día, un buen clister deterativo, compuesto de catolicón doble, ruibarbo, miel rosada y otros, según receta para barrer, lavar y limpiar el bajo vientre del señor, treinta sueldos." Con vuestro permiso, diez sueldos. "Item, el mencionado día, por la noche, un julepe hepático, soporífero y somnífero, compuesto para hacer dormir al señor, treinta y cinco sueldos." De esto no me quejo pues me hizo dormir bien. Diez, quince, dieciséis y diecisiete sueldos con seis dineros. "Item, el veinticinco, una buena medicina purgativa y corroborante compuesta de pulpa de cañafistula fresca con sen levantino, y otros, según receta del señor Purgón, para expulsar y evacuar la bilis del señor, cuatro libras." ¡Ah señor Fleurant! Esto es burlarse; hay que vivir de los enfermos. El señor Purgón no os ha ordenado que pongáis cuatro francos. Poned, poned tres libras, si os place. Veinte y treinta sueldos ..."²¹

²¹ MOLIÈRE, J.B. ~~El enfermo imaginario~~, Acto Primero, Escena Primera, Op. cit., Pp. 1263-1264.

La charlataneria resulta muy graciosa cuando se repite una y otra vez la misma palabra. El Enfermo Imaginario, 3, 6.:

"SEÑOR PURGON.- Acaban de comunicarme abajo, en la puerta, lindas noticias: que se burlan aquí de mis prescripciones y que se han negado a tomar el remedio que ordené.

ARGAN.- Señor, no he ...

SEÑOR PURGON.- ¡Vaya un gran atrevimiento y una extraña rebeldía del enfermo contra su médico!

TONITA.- ¡Esto es espantoso!

SEÑOR PURGON.- Un clister que había yo preparado por mis propias manos.

ARGAN.- No he sido ...

SEÑOR PURGON.- Inventado y compuesto con todas las reglas del arte.

TONITA.- Ha hecho mal.

SEÑOR PURGON.- Y que debía producir un efecto maravillosos en las entrañas.

ARGAN.- ¡Hermano!

SEÑOR PURGON.- ¡Rechazarlo con desprecio!

ARGAN.- Es un acto inaudito.

TONITA.- Verdaderamente

SEÑOR PURGON.- Un enorme atentado contra la Medicina.

ARGAN.- (Señalando a Beraldo.) El ha sido causa de

...

SEÑOR PURGON.- Un crimen de lesa facultad, para el que no hay suficiente castigo.

TOÑITA.- Tenéis mucha razón.

SEÑOR PURGON.- Sabed que rompo mis relaciones con vos ...

ARGAN.- Si ha sido mi hermano ...

SEÑOR PURGON.- ... que no quiero ya emparentar con vos.

TOÑITA.- Hacéis muy bien.

SEÑOR PURGON.- ... y que, para terminar todo lazo entre nosotros, ahí tenéis la donación que hacía yo a mi sobrino en favor del matrimonio. (Rompe la donación y arroja, furioso, los pedazos)

ARGAN.- Mi hermano es el causante del daño.

SEÑOR PURGON.- ¡Despreciar mi lavativa!

ARGAN.- Haced que la traigan; voy a ponérmela.

SEÑOR PURGON.- Os hubiese curado muy pronto.

TOÑITA.- No se lo merece.

SEÑOR PURGON.- Iba a limpiaros el cuerpo, haciéndoos evacuar todos los malos humores.

ARGAN.- ¡Ah hermano mío!

SEÑOR PURGON.- Con solo una docena de medicinas os hubiera vaciado a fondo el saco.

TONITA.- Es indigno de vuestros cuidados.

SEÑOR PURGON.- Mas, considerando que no habéis querido curaros por mi mano ...

ARGAN.- No es culpa mía.

SEÑOR PURGON.- ... considerando que os habéis sustraído a la obediencia que debe uno a su médico ...

TONITA.- Eso pide venganza.

SEÑOR PURGON.- ... considerando que os habéis declarado rebelde a los remedios que os he ordenado ...,

ARGAN.- ¡Eh! De ningún modo.

SEÑOR PURGON.- ... debo deciros que os abandono a vuestra mala constitución, a la defectuosidad de vuestras entrañas, a la corrupción de vuestra sangre, a la acidez de vuestra bilis, a la feculencia de vuestros humores ...,

TONITA.- Muy bien hecho.

ARGAN.- ¡Dios mío!

SEÑOR PURGON.- ... ¡y dictamino que antes de cuatro días os hallaréis en un estado incurable! ...

ARGAN.- ¡Ah! ¡Misericordia!

SEÑOR PURGON.- ... Caeréis en la bradipepsia ...

ARGAN.- ¡Señor Purgón!

SEÑOR PURGON.- ... De la bradipepsia, en la dispepsia

...

ARGAN.- ¡Señor Purgón!

SEÑOR PURGON.- ... De la dispepsia en la apepsia ...

ARGAN.- ¡Señor Purgón!

SEÑOR PURGON.- ... De la apepsia en la lientería ...

ARGAN.- ¡Señor Purgón!

SEÑOR PURGON.- ... De la lientería, en la disentería

...

ARGAN.- ¡Señor Purgón!

SEÑOR PURGON.- ... De la disentería en la hidropesía

...

ARGAN.- ¡Señor Purgón!

SEÑOR PURGON.- ... y de la hidropesía, en la privación de la vida, a lo cual os habrá conducido vuestra locura (Vase). ²²

Los fanáticos religiosos y los entusiastas de todo tipo son también pedantes de otra forma, especialmente en su insistencia reducida y literal desde sus propios principios a excluir a las demás verdades. Ben Jonson es un dramaturgo que los satiriza en sus comedias.

²² MOLIÈRE, J.B. El enfermo imaginario, Acto III, Escena VI, Op. cit., Pp. 1308-1310.

Grawe observa cómo el pedante absurdo ha sido una figura de comedia desde los tiempos de Grecia y Roma, desarrollándose a través de los siglos para convertirse en el despistado profesor o el loco científico de nuestros días. Lo que el pedante, el despistado profesor y el loco científico tienen entre ellos en común es que su saber científico o académico les separa completamente del sentido común y de la realidad. Como tal, son figuras jocosas, y, en interpretación de Grawe, humorísticas ordenadas a amenazar de repente su seguridad y la de quienes les rodean. El pedante es a menudo un idealista. Su objetivo de ideales académicos, por ejemplo, es responsable de su cotidiano despiste, o de sus locas conclusiones derivadas de una absoluta dependencia de la abstracción; de ahí el lenguaje que emplean y los caracteriza, aunque el idealismo no sea únicamente un atributo del pedante humorístico. El es por sí mismo uno de los grandes puntales del absurdo humorístico. Cita Grawe como ejemplo a Trofimov de Chejov. ²³

²³ GRAWE, Paul, Op. cit., P. 215.

Como ejemplo de lo anterior, tenemos en comedias cinematográficas, a los profesores de Bola de fuego, al psicoanalista de La fiera de mi niña o al científico de Me siento rejuvenecer.

Los grandes charlatanes de la comedia son humorísticos, en ocasiones, como hemos visto, por su forma de hablar y/o por la dicción humorística del ingenio. Esto lo dejan vislumbrar en unos diálogos donde podemos encontrar:

- a) Distorsión del lenguaje.
- b) El lenguaje como elemento caracterizador.
- c) Neologismos, creaciones, deformaciones, eufemismos, juegos de palabras, contrastes, etc, en un lenguaje expresivo y vulgar.

10.- EL SINSENTIDO

El sin-sentido, tanto calculado como espontáneo, es uno de los productos del lenguaje. El sin-sentido lógico toma o adquiere la forma de una pseudo-profundidad; el receptor se prepara para hallar lo que ha creído importante o para desentrañar lo profundamente sencillo. Se trata de "El error podría haber sido peor" del humor judío.

Si queremos poner ejemplos nada mejor que recurrir a los hermanos Marx. Ellos fueron los primeros en crear para el cine una comicidad basada en la palabra, en el lenguaje, en el sin-sentido. Hasta entonces, los grandes humorísticos del cine habían basado su humor en los gags visuales. Los Marx fueron los que introdujeron en el Séptimo Arte los diálogos del non-sense. Estos eran una vieja tradición del humor anglosajón, que se remonta a la Edad Media y que alcanza su culminación en algunas de las bufonadas de Shakespeare. En nuestro siglo, el teatro también se hará eco de este sin-sentido en el absurdo de Beckett y de Ionesco. Pero antes de llegar hasta el non-sense de estos autores, los hermanos Marx desencadenaron el humor de lo intolerable, es decir, dotaron de lógica

al absurdo y al sin sentido desde la impertinencia e incluso la no disimulada agresión.

Sirva una pequeña muestra de lo expuesto. Se trata de ejemplos tomados de los diálogos que ofrecían los Hermanos Marx, en 1932, para un programa radiofónico de la NBC. Los guiones se creían definitivamente perdidos; sin embargo, fueron encontrados, en Noviembre de 1988, por Michael Barson en la Biblioteca del Congreso norteamericano.

"MRS. BRITTENHOUSE: - ¿Es esta la agencia de detectives?.

GROUCHO: - ¿La agencia de detectives?: Señora, si de eso va a depender el que yo saque algo, consideres en Scotland Yard ...

MRS. BRITTENHOUSE: - Caballero. ¿Es o no es usted detective?. Mi tiempo es oro.

GROUCHO: - Así que su tiempo es oro, ¿eh?. Me pregunto si me podría prestar diez minutos para comer o media hora para pagar el alquiler.

MRS. BRITTENHOUSE: - Por última vez, ¿es usted detective, sí o no?.

GROUCHO: - Señora, por primera vez soy detective.

MRS. BRITTENHOUSE: - Pues no tiene usted mucha pinta de serlo.

GROUCHO: - Eso es lo bueno, señora. ¿Ve?. A usted ya la había engañado ...

MRS. BRITTENHOUSE: - Bien, ustedes son los hombres que andaba buscando.

CHICO: - ¿Estaba buscándonos?. ¡Eh, no será usted detective!

MRS. BRITTENHOUSE: - No, no. No me entiende. Mire, mi hija se casa esta tarde.

GROUCHO: - Oh ¿se casa su hija?. Me encantan esas chicas anticuadas.

MRS. BRITTENHOUSE: - Vamos a ofrecer una gran recepción y necesito que ustedes dos se encarguen de vigilar los regalos de boda. Son valiosos y quiero asegurarme de que no los roban.

CHICO: - ¿Cuánto nos va a pagar?. Ya sabe que cuesta mucho no robar nada ...

MRS. BRITTENHOUSE: - De acuerdo, cincuenta dólares, aunque ustedes comprenderán que no deben mezclarse con los invitados.

GROUCHO: - Bueno, si no tenemos que mezclarnos con los invitados, lo haremos por cuarenta dólares ...

GROUCHO: - Señora, antes de seguir adelante, permítame decirle que tiene usted la colección de invitados más ridículos que se puede imaginar.

MRS. BRITTENHOUSE: - ¡¿Cómo se atreve?! Mis invitados son la crema de la sociedad.

GROUCHO: - Pues menudo empacho ...

MRS. BRITTENHOUSE: - Hives, atienda a estos caballeros y enséñeles lo que tienen que hacer. Yo me voy volando.

GROUCHO: - Buen aterrizaje ...

GROUCHO. - Hummm. A propósito, ¿quién es ese tipo de la esquina?.

HIVES: - ¿El hombre de la esquina?. Es el novio, señor.

GROUCHO: - Me acaba de echar una mirada un poco turbia. Habría que subirle y darle un baño; así la novia tendría un novio limpio y aseado. Si yo fuera la novia no le aguantaría.

CHICO: - Si usted fuera la novia, tampoco él le aguantaría ...

CHICO: - ¡Eh, jefe!, ahí está otra vez esa chica tan guapa.

NOVIA: - Oigan, ¿quiénes son ustedes dos?. Estoy empezando a cansarme de que me sigan.

CHICO: - Yo no la sigo. Sigo a mi jefe, Mr. Flywheel. El es quien la sigue.

NOVIA: - Pues no me gusta.

GROUCHO: - Estoy de acuerdo en eso, guapa. A mí tampoco me gusta. Esta es la peor boda que he visto nunca, quitando la mía. Una cosa: ¿qué te parece si tú y yo nos largamos de aquí y nos vamos a algún otro sitio?.

NOVIA: - ¿Sabe usted quién soy yo?. La novia.

GROUCHO: - ¿Usted es la novia?. Oiga, si es la novia, ¿dónde tiene la cola?.

CHICO: - Ha perdido la cola. Por eso corre tanto. Ja, ja, esto sí que es bueno.

NOVIA: - Salgan ahora mismo o llamo a mi padre.

CHICO: - Yo no quiero a su padre. Llame a otra chica y salimos todos juntos ...

GROUCHO: - Oh, Mrs. Brittenhouse, ya sé que me considerara usted un viejo chocho sentimental, pero ¿me daría usted un mechón de sus cabellos?.

MRS. BRITTENHOUSE: - (Timidamente) ¡Mr. Flywheel!.

GROUCHO: - Se lo estoy poniendo fácil, iba a pedirle la peluca entera.

MRS. BRITTENHOUSE: - Bueno, discutiremos eso luego. Es una pena que no pueda unirse a nosotros para tomar un

refrigerio; de todas formas, a lo mejor una de estas noches le gustaría tenerme en alguna de sus cenas.

GROUCHO: - ¿Tenerla a usted en mi cena?. En fin, si no hay nada mejor que comer, no me importaría, pero personalmente prefiero una lata de salmón.

HIVES: - ¡Mrs. Brittenhouse! ¡Mrs. Brittenhouse!

GROUCHO: - ¿Es que no puede haber intimidad en esta casa o qué?.

MRS. BRITTENHOUSE: - Sí, Hives. ¿Qué pasa?.

HIVES: - ¡Los regalos! ¡Los regalos!.

MRS. BRITTENHOUSE: - ¿Qué pasa con los regalos?.

HIVES: - Han desaparecido. ¡Los han robado! ...

MRS. BRITTENHOUSE: - Pero yo les contraté para vigilar los regalos, y resulta que han desaparecido en sus mismísimas narices. No es posible que los hayan estado vigilando. ¿Cómo ha podido pasar? ¡Contésteme! ¡Contesten!.

GROUCHO: - Ravelli, contesta a esta encantadora dama y le daré un par de monedas para que compre una caja de matarratas. ¿Vigiló usted los regalos?.

CHICO: - Los vigilé como un sabueso, jefe. ¿Recuerda usted el grandullón?. Entró en la habitación mientras yo los vigilaba.

TODOS: - Sí ...

CHICO: - Entro y cogió los regalos mientras yo seguía vigilándolos

TODOS: - Sí ...

CHICO: - Los sacó por la ventana, los puso en una camioneta y yo seguí vigilándolos ...

TODOS: - Sí ...

CHICO: - Pero cuando la camioneta se puso en marcha ... ya no pude vigilarlos más.

GROUCHO: - Es usted un genio. Y ahora, Mrs. Brittenhouse, ¿qué hay de nuestros cincuenta dólares?."

24

²⁴ HERMANOS MARX, ~~Groucho & Chico, abogados~~, Barcelona, Edición de Michael Barson, Editorial Tusquat, 1989, Pp. 49-58.

XIV. - MUSICA

sentimiento, sin el cual, como dice Hazlitt, una obra de arte es incompleta." ¹

¹ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 363.

XV. - FACTORES A CONSIDERAR AL ESTUDIAR

UNA COMEDIA

XV.- FACTORES A CONSIDERAR AL ESTUDIAR UNA COMEDIA

1.- Clase de incidentes que conforman una trama y grado de probabilidad que tienen. Puede ser que partan de una situación muy improbable y que, admitida ésta, fluyan los incidentes con una lógica implacable.

1.1.- Clase de circunstancias que rodean a los incidentes.

Las categorías aristotélicas entran de lleno aquí: agente, acto, objeto, instrumento, propósito, resultado, modo, tiempo, lugar.

1.2.- Clase de principio unificador que mantiene los incidentes

El principio de unificación que Susanne Langer presenta para la comedia es la Fortuna, mientras que para la tragedia es el Destino. Sus estructuras básicas son

diferentes: la comedia es esencialmente contingente, dependiente, episódica y étnica; expresa el continuo equilibrio de total vitalidad que sigue la sociedad y es ejemplificado brevemente en cada individuo; la tragedia es un cumplimiento, una ejecución, y su forma, por tanto, es cerrada, final y pasional. ¹

2.- Forma o configuración que resulta de la trama.

3.- Fin al que se encamina el todo, ya sea el placer o cualquier otro por encima del placer. Este es el fin reconocido por Levin, quien después de apuntar la importancia de las celebraciones, de los días festivos, de los juegos de playboys, afirma que la preservación de la vida humana depende de unos esparcimientos alegres, divertidos, etc. Parece seguir la máxima de Santo Tomás de Aquino: "Ludus est necessarius ad conservationem humanae vitae". ²

¹ LANGER, Susanne, Op. cit., P. 126.

² LEVIN, Harry, Op. cit., Pp. 25-26.

Por su parte, Charney indica que la comedia es un arte de persuasión, que trata de mover a su auditorio a reír, que es el propósito final de la comedia, para que se cumpla el mensaje "Sé feliz".³

El fin al que se dirige la comedia, según Langer, es el de la creación de un futuro virtual y el sostenimiento de la creencia de que la humanidad sobrevivirá. La explicación que ofrece es que el sentimiento de vida es la esencia de la comedia. Éste es a la vez religioso e irreverente; también es conocimiento, saber y provocación; puede ser insolente, social o caprichosamente individual. La ilusión de vida que el autor crea es el acercamiento del futuro repleto de peligros y oportunidades, esto es, acontecimientos físicos y sociales ocurriendo por casualidad y desarrollando las coincidencias con las que los individuos se enfrentan según sus conocimientos. Este ineludible futuro, ineludible porque sus incontables factores están más allá del conocimiento humano y su control, es la Fortuna o Suerte, tejido de la comedia; está desarrollada por una acción cómica que es el revés

³ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 10.

o contratiempo, y la recuperación del equilibrio del protagonista, su respuesta o lucha con el mundo y su triunfo por ingenio, suerte, poder personal, o incluso humor, o aceptación de la desgracia de forma irónica o filosófica. ⁴

Por tanto, el fin al que se encamina la comedia, según Langer, es constatar en el ritmo cómico, como progreso, la lucha de hombres y mujeres. Esta lucha la presenta como el combate más universal, humanizado, civilizado y todavía alegre desafío primitivo, como corresponde a la propia afirmación y preservación. ⁵

Para Paul Grawe, la comedia tiene un fin importante. Tal importancia parte del hecho de que la raza humana sobrevivirá, una creencia que se demuestra en una infinita variedad de caminos. Tal creencia encuentra expresión en la comedia, y ella conduce a la comedia artística a designarla, en cada momento, un determinado modelo. ⁶ Otorga Grawe al arte de la comedia la creación de un futuro virtual.

⁴ LANGER, Susanne, Op. cit., P. 123.

⁵ Ibid., P. 137.

⁶ GRAWE, Paul, Op. cit., P. 28.

XVI.- PRINCIPIOS PARA DISTINGUIR LAS ESPECIES

O TIPOS DE COMEDIA

XVI.- PRINCIPIOS PARA DISTINGUIR LAS ESPECIES O TIPOS
DE COMEDIA

La Comedia, como cualquier obra de arte, debe mantener la unidad. Sin embargo, las obras se distinguen unas de otras no sólo por el asunto que abordan sino por el predominio de un factor sobre todos los demás. En consecuencia, voy a ofrecer algunos ejemplos de Comedias que han ampliado o expandido alguno de sus componentes:

1.- La trama, obviamente la compleja, en la que toda la obra es un reconocimiento con un cambio de fortuna: Pluto, de Aristófanes; Comedia de los Errores, de Shakespeare; Tartufo, de Molière.

2.- El lance jocosos: El autor más célebre de la antigüedad es Aristófanes y su obra más célebre en este apartado es las Ranas. También, El cornudo imaginario, y Casamiento a la fuerza, de Molière; en cine, gran parte de las películas de Chaplin.

El sufrimiento cómico también lo encontramos en algunos tipos cómicos que cultivan lo que podríamos llamar una "paranoia cómica", de modo que la risa que puedan producir se convierte para ellos en una defensa esencial frente a una sociedad hostil. Charney se ha centrado en los creadores del humor e indica que la paranoia podría ser demostrada biográficamente desde la vida de los grandes comediantes. Cita a Woody Allen a quien considera dentro de la larga tradición de payasos tristes, neuróticos y defensivos. ¹

3.- El carácter: El Misántropo, de Molière.

4.- El espectáculo. Las aves, de Aristófanes; las obras de Gozzi, que descansan, casi exclusivamente, en transformaciones.

5.- La calidad cómica misma: Alta o Baja; el "eutrapelos" u hombre de ingenio bien desenvuelto es el standard. Se trata de una distinción esencial, que permita hablar de comedia superior o inferior.

¹ CHARNEY, Maurice, Op. cit., P. 167.

XVII.- NIVELES DE CRITICA

XVII.- NIVELES DE CRITICA

El estudio de las distintas comedias lleva implícito una crítica. No es ésta el objetivo primordial de este trabajo, sino seguir construyendo una teoría general sobre el humor en el proceso de la comunicación.

La crítica, sin embargo, está presente a lo largo de muchas páginas de esta investigación. Bueno será indicar que, en ocasiones, me estoy moviendo en un primer nivel, es decir, juzgando las obras como agradables o desagradables. Aquí no soy más que una mera espectadora, plasmando el recuerdo que tales obras dejaron.

En otras ocasiones, la mayoría, me sitúo presentando análisis técnicos; con ellos creo profundizar en las maneras de obtener el efecto humorístico de la obra a través de distintos recursos o procedimientos. En definitiva, estoy hablando de la "artesanía" de la comedia y justificando así los epítetos de buena o mala, acertada o incorrecta. He procurado ceñirme a los criterios aquí expuestos, teniendo en cuenta las

consideraciones de otros, pero sin dejarme influir por ellas cuando éstos han censurado las obras por sus cosas imposibles o irracionales, fustigadoras, dañinas, contradictorias, etc.

En este punto conviene recordar las soluciones que propone Batteux:

1ª Si el poeta ha usado lo imposible se responderá, que de aquí han resultado muchos primores, que compensan el defecto.

2ª Si ha tenido mala elección por ignorancia, o por otra causa, se responderá, que esta falta es del hombre, y no de la poesía y que la cosa está perfectamente pintada.

3ª Si ha pintado las cosas de manera distinta de lo que son, se dirá que las ha pintado como debían ser.

4ª Si no se han pintado como son, ni como debían ser, se responderá, que se han pintado como dicen que son, según fama y común opinión.

5° Si se han pintado de un modo contrario a la fama y común opinión, se responderá, que se han pintado según la verdad del hecho.

6° Si se han pintado de un modo poco conveniente, se dirá, que las circunstancias del tiempo, del lugar, de las personas lo requerían así.

Estos son los seis lugares comunes de donde se sacan las soluciones de las cosas.

Hay otros seis igualmente aprobados para las expresiones.

1° Diciendo, que es una palabra extraña.

2° Por la metáfora.

3° Por el tono de la voz o el acento.

4° Por la puntuación.

5° Por el sentido doble de una palabra.

6° Por el enlace con las palabras antecedentes o subseguentes.

Todo lo que no se puede justificar por alguna de estas razones es defectuoso, y se ha de abandonar a la crítica" (Battaux, trad. de Flórez Canseco, Pp. 230-231).

1

¹ ARISTOTELES, Poética, Op. cit., P. 333.

XVIII.- PROCEDIMIENTOS DE CREACION DE LO
HUMORISTICO

XVIII.- PROCEDIMIENTOS DE CREACION DE LO HUMORISTICO

Cuando estudiaba las tramas cómicas mediante un desarrollo cualitativo de éstas, indiqué que aquí se hallaban todos los procedimientos para lograr crear el absurdo y las demás categorías cómicas. Estos procedimientos ya fueron enunciados al hablar de Los Fundamentos del Humor: Las ordenaciones categoriales, en el Capítulo IV. Ha llegado el momento de estudiar estos procedimientos de creación de lo humorístico con detalle.

No me detendré en que nos pone en la pista de estar ante una obra humorística, en concreto del séptimo arte, porque ya me ocupé de ello en el Capítulo IX: El Clima Humorístico.

Quiero dejar en claro en este momento cuál es mi posición sobre un asunto que pasa por ser moneda común, pero sobre el que yo sostengo mi visión personal. Y no solamente yo sino una corriente cada vez más importante de estudiosos. ¿Quién es más importante en una película, el Director o el Guionista? La doctrina común, sobre todo

la de los impulsores de la teoría sobre el Director-"auteur", sostienen que es el Director. Ahora bien, ¿es sostenible esta posición?.

Pienso que no. La experiencia nos dice que "no hay nada que no pueda curar un buen guión" y que "el mejor Director es incapaz de salvar un mal guión".

En consecuencia, y por honradez científica, mencionaré conjuntamente al Director y Guionista(s), separados por una barra. Lo que hago es conceder preeminencia al Director, pero sólo en la presentación de los nombres, no porque personalmente esté convencida de que es el Director la persona decisiva. Más bien, me inclino a pensar que, conforme vayan avanzando los años, se producirá un giro y los guionistas recibirán el reconocimiento del que hasta ahora han carecido.

1.- CONTRASTE VISUAL DIRECTO

Este contraste visual directo se puede lograr:

a) por medio de la calidad de la imagen, a través de la luminosidad, de la claridad y contraste tonal.

b) por medio del montaje, contrastando la duración de la duración de los planos, las transiciones utilizadas y el ritmo de montaje.

c) contrastando el tratamiento de la cámara; tamaño del plano, emplazamiento, altura, movimiento, composición, etc.

d) por medio del propio tema, creando un cambio que proporcione información nueva que altere el significado de la imagen, por ejemplo, mediante un movimiento del personaje (la rubia se da la vuelta ... para mostrarnos que es un hombre disfrazado); cambiando un nuevo emplazamiento de cámara (el mayordomo perfectamente uniformado ... lleva zapatos de lona); por medio de la iluminación; por el uso de diversos tipos de

contraste: rápido con lento, nuevo con viejo, etc, por ejemplo, la construcción de un edificio y su posterior demolición.

El contraste visual directo es empleado con frecuencia por los grandes directores cinematográficos de comedia. Por ejemplo, se da ese contraste visual directo, por calidad de imagen, en Bola de fuego, de Howard Hawks/Billy Wilder/Charles Brackett. Nos presentan en primer lugar un parque exterior que se opone al interior de la casa de los científicos, un auténtico mausoleo. También, en esta misma película, podemos ver un contraste en el tratamiento de cámara. Hay mayor distancia de cámara en Sugarpuss, que disminuye conforme se acerca al profesor Potts.

Hawks, por medio del propio tema, cambia de atuendo a los profesores desde la llegada de Sugarpuss a la casa.

Mediante el montaje, Stanley Donen/Peter Stone, en Charada, consigue un efecto cómico. Esta se produce cuando Regina llama a Peter, con una cabina telefónica, por medio, separándoseles.

El inicio de la película La tentación vive arriba, también es un ejemplo de contraste visual. Billy Wilder nos muestran la isla de Manhattan, con dos ambientes, en dos épocas, con los indios y con los neoyorquinos del siglo XX.

Lubitsch emplea la calidad de imagen, y en concreto, la iluminación para expresar una idea, trágica o cómica según el punto de vista que adoptemos. En su película Tres mujeres, la señorita Wilton intenta hacerse deseable al pretendiente, que sólo busca su dinero. Para disimular sus arrugas va apagando luces, y el director con ella, y haciéndose más borrosa.

En El abanico de lady Windermere, versión de la célebre obra de Oscar Wilde, Lubitsch presenta un contraste entre las escenas de la fiesta, dentro, y las del jardín, fuera. Simbolizan forma y sentimiento, apariencia y emoción. En Ser y no ser, cuyo guión es de Edwin Justus Meyer, el contraste aparece en las calles de Varsovia, antes y después de la llegada de Hitler a Polonia.

En Montecarlo, de Ernst Lubitsch y en Juan Nadie, de Frank Capra/Robert Riskin, se contraponen una celebración (boda y convención de los clubs de baseball) con la lluvia y unos paraguas negros, delatando lo funerario de la misma.

Chaplin, en Vida de perro, opone a la escena del rescate de un perro en una pelea callejera la escena del rescate de una chica, que lleva una vida de perro.

2.- CONTRASTE SONORO DIRECTO

Consiste en contraponer el volumen relativo de los sonidos, tono, calidad, reverberación, velocidad, ritmo, duración, método de transición, composición, asociación. Las posibilidades de combinar tantas variables son tan elevadas que forman un auténtico reino para la imaginación.

En El sueño eterno, versión de la obra de Raymond Chandler, de Hawks/Leigh Brackett/William Faulkner, Humphrey Bogart variará su entonación en el momento que la librera se quita las gafas y se suelta el pelo. Basta con ese contraste y la idea está expuesta. En La tentación vive arriba, encontramos un cambio en el tono de voz del protagonista, que nos conduce a la sonrisa. Primero aparece enfurecido, cuando le cae el tiesto de la vecina; luego, su voz se vuelve tierna al ver a Marilyn Monroe. También se produce ese cambio en el tono de voz en Con la muerte en los talones, de Albert Hitchcock/Ernest Lehman. Aquí el grito angustioso de "¡Deténgase!" se convierte en seductor cuando la mujer descubre a Cary Grant.

En Montecarlo, Lubitsch hace un curioso uso del contraste sonoro y la armonía. Enlaza de forma magnífica la canción "Más allá del horizonte azul" con el ruido del tren, sus ruedas, pitidos del silbato, etc. Después de este excelente ejercicio no sería difícil a Lubitsch decir más con menos palabras, haciendo sólo uso de la música y el silencio. Me refiero a la película Lo que piensan las mujeres, de Ernest Lubitsch/, en la que podemos ver una escena de amor en el apartamento del pianista. El interpreta una melodía. Ella dice "No". Silencio. Desaparecen de escena. Regresa, y el pianista empieza a tocar desenfrenadamente. Sin comentarios. En Ser o no ser el contraste se da entre el hablar alto y "sobreactuando" del comandante en una habitación, y el cuchicheo, en la otra, donde se encuentran los resistentes.

Capra/Riskin emplean este procedimiento en ¡Qué bello es vivir!. Sobre el fondo excitado y ruidoso de la estación del ferrocarril, donde George Bailey ha ido a buscar a su hermano, subraya el silencio del protagonista. Este acaba de enterarse por la mujer de Harry (su hermano) que su suegro le ha ofrecido un trabajo. El mismo que alejará a Harry de Bedford Falls y obligará a George a continuar en la inmobiliaria.

3.- CONTRASTE ENTRE LA IMAGEN Y EL SONIDO QUE LA
ACOMPaña

Todo el secreto de este procedimiento consiste en comparar cualquier aspecto del procedimiento 1 con otro del procedimiento 2.

Howard Hawks/Ben Hecht, en Siglo XX, nos permiten ver, junto a un diálogo íntimo entre el productor y la actriz, un primer plano de ambos, al tiempo que se escuchan unos golpes reiterados e insistentes. En otro momento de este film, oímos "Está interpretando a Rembrandt", mientras el sujeto está lanzando cubos de pintura a unos carteles teatrales. En Bola de fuego, diez años después, nos presenta a los viejos profesores bailando al ritmo de una música de ritmo muy rápido. En otro momento de esta película aparecen los rostros tristes de los profesores, por la pérdida de Sugarpuß, mientras suena la música que ella bailaba cuando la señorita Brat recoge el gramófono.

Billy Wilder y los guionistas con los que trabajaba sabían emplear con maestría este procedimiento. He seleccionado dos momentos para ilustrarlos. En Berlín-

Occidente, de Wilder/Brackett, oímos el tono nostálgico del coronel y, al mismo tiempo, vemos cómo asoma, por el bolsillo de su pantalón, una media de mujer. Oímos también decir, en La tentación vive arriba: "Tengo un tremendo magnetismo personal", "Estoy igual que cuando tenía veintiocho" y la imagen es la de un hombre poco atractivo y nos resulta difícil saber dónde está su magnetismo personal.

Capra/Riskin utilizan el contraste entre la imagen y el sonido que la acompaña en El secreto de vivir. La supuesta hermana de Jean Arthur, una mujer delicada de salud, ofrece un grandioso grito anunciador a los periodistas de la llegada de Gary Cooper a la casa. El mismo tándem emplea el mismo procedimiento, aunque en un sentido distinto, en ¡Qué bello es vivir!. Aquí, George abraza a su hijo. Le aguarda la cárcel. Sin embargo, su hija toca "¡Oya, los ángeles cantan!", que no es precisamente lo que está sintiendo el protagonista, agobiado por el encarcelamiento que la espera.

Lubitsch/Mayer, en Ser o no ser, emplean este procedimiento mostrándonos a un pobre actor secundario, en un pasillo, declamando con un elevado tono de

tragedia. Una pobre imagen y contexto se contraponen a la riqueza del texto literario declamado. También choca la imagen del coronel Erhardt y su cursi y aflautada voz (al menos en la versión doblada).

4.- CONTRASTES VISUALES, ACUSTICOS, O DE IMAGEN Y SONIDO

El tándem Director/Guionista puede comparar directamente ideas y situaciones mediante contrastes visuales, acústicos o de imagen y sonido.

"Mis últimas palabras son para decirte que te odio, te desprecio. Y, ahora, vete!". Esta frase procede de la película Siglo XX, de Howard Hawks/Ben Hecht. Cuando la actriz las pronuncia, el supuesto productor a ofender ya se ha marchado. El contraste ha creado el ridículo y la situación cómica.

Capra/Riskin derrumbarán murallas metafóricas con este procedimiento. En Sucedió una noche, Gable y Colbert representan una escena de amor acompañada de un sonido de trompetas. Las trompetas significan la destrucción de la muralla y el inicio de su amor. La escena culmina diversas menciones anteriores sobre las "murallas", que representan a la vez la separación física de los dos enamorados y las normas morales que prohíben las relaciones sexuales prematrimoniales.

Si divertida resulta esta secuencia, no menos lo será la que aparece en El secreto de vivir, donde Gary Cooper y sus criados juegan con el eco y emiten ruidos y pitidos, mientras crean una orquesta improvisada. Aquí Capra derrumba la muralla del Adulto y nos presenta al juguetero estado de Niño, por emplear el lenguaje del Análisis Transaccional. ¹

19 escalones, de Hitchcock, nos presenta a una mujer que grita, al ver un cadáver. La originalidad consista en que oímos el pitido del tren donde huye el inquilino de la casa. De ahí que el Director explicase a Truffaut que el éxito de esta película se debiese a la rapidez de las transiciones. ²

El uso de este contraste no asegura la comicidad de la situación. Stanley Donen/Peter Stone no la logran en Charada. Contemplamos, a la vez, un salón de reuniones y una sala de traducción simultánea en la Unesco, París. Junto a la seriedad de la reunión que vemos, escuchamos

¹ BERNE, Eric, Op. cit.

² TRUFFAUT, François, El cine según Hitchcock, Madrid, Alianza Editorial, tercera reimpresión en "Libro de Bolsillo", 1988, P. 83.

la traducción simultánea y la discusión que mantienen Regine y Peter, los protagonistas de Charada. La sobrecarga de estímulos impide que el espectador capte la intención del director y del guionista con esa intensidad que distingue a los maestros.

5.- CUESTIONES O COSAS IDENTICAS EN SITUACIONES
DIFERENTES

Chejov emplea este recurso en La obra de arte, uno de sus cuentos de humor. Basado en este principio y en este cuento están las película Seis destinos y El Rolls-Royce amarillo.

Howard Hawks y sus guionistas se muestran como virtuosos de este recurso. En Siglo XX, de Hawks/Hecht, escucharemos aplausos, ante el grito de varios empleados, que se funden con los aplausos de los espectadores el día del estreno. En Bola de Fuego, de Hawks/Wilder/Brackett, los libros de los profesores aparecen en distintas situaciones. Se nos presentan como material de trabajo, como apoyo cuando Sugarpuss besa al joven profesor y, cuando finaliza la película, como apoyo de Potts para besarla. En este mismo film el anillo de compromiso aparece en diferentes circunstancias y hasta con explicaciones psicológicas. El compromiso del gángster con Sugarpuss se refleja en un anillo con un "pedrusco"; el del joven profesor, con una sencilla sortija. En un momento de la película será devuelto a Potts el anillo que supera con mucho en valor monetario, aunque no

sentimental, al que él regaló a la chica. Las viejas profesoras ofrecen las explicaciones de este intercambio de sortijas.

Lubitsch no se queda atrás en el dominio del procedimiento. Nos muestra una bañera del rey Luis XIV, que después será propiedad de una familia aristocrática completamente arruinada, para pasar, finalmente, a manos de un rico norteamericano. Un cuadro abstracto será el objeto que en diferentes situaciones encontremos en Lo que piensan las mujeres. Primero lo veremos en una galería de arte; después, una reproducción, en casa de la señora Baker y en una tienda, donde lo encontrará el marido de ésta. En Ser o no ser, primero aparecen letreros de tiendas de Varsovia; tras la invasión, se nos muestran destruidos.

Los ejemplos anteriores presentan objetos en diferentes momentos. Veamos, ahora, otras cuestiones o personas en situaciones distintas. Billy Wilder ofrece algunos ejemplos. El perseguidor pasará a ser perseguido en Berlín-Occidente, de Wilder/Brackett. La escena de amor entre ficheros contará con una Jean Arthur de víctima; al final de la película, será ella quien tome la

iniciativa. La tentación vive arriba, de Wilder/ nos indicará la falta de atención de la que es objeto el Sr. Richard, quien no consigue ser escuchado por su médico, alejado y con una pérdida del sentido de la realidad, ni por su vecina, Marilyn Monroe, preocupada sólo del ventilador. En Con faldas y a lo loco, de Wilder/I.A.L. Diamond, veremos una noche de amor; por un lado la pasión, la seducción, el dejarse querer entre Tony Curtis y Marilyn Monroe; por otro, el baile alocado entre Lemon y Osgood.

6.- COSAS DIFERENTES ENLAZADAS MEDIANTE UNA
ASOCIACION COMUN

En Bola de fuego diferentes personas, de distintos ambientes, están asociadas por el empleo del "slang", que investiga el profesor Potts.

7.- YUXTAPOSICION DE INCONGRUENCIAS APARENTES

Donen/Stone, en Charada, no dudan en poner una etiqueta en el dedo gordo del pie de un cadáver, en el depósito. También podemos considerar esta presentación como un "gag" de humor negro.

En La tentación vive arriba", de Wilder/George Axelrod nos presenta un diálogo del defensa del nudismo entre una camarera vieja y desgarrada con un infeliz "Rodríguez", el señor Richard, no muy atractivo.

"CAMARERA: - Oh, no se admiten propinas. Pero si quiere engrosar en los fondos de nuestro campamento nudista.

RICHARD: - Con mucho gusto.

CAMARERA: - Gracias, señor. El nudismo es una causa muy noble. Queremos llevar un mensaje al pueblo. Hemos de enseñarle a descubrir su cuerpo, siempre tan enfajado, y permitirle respirar de nuevo. Los vestidos son nuestro enemigo. Sin vestidos no habría ni enfermedades ni guerra. Y yo pregunto, ¿se imagina usted a los grandes ejércitos en el campo de batalla sin uniforme, como vinieron al mundo, sin saber cuál es el amigo del uno, o el enemigo del otro?."

Lubitsch/Mayer hacen una magnífica yuxtaposición de incongruencias en Sex o no sex. Su Hamlet aparece hablando por teléfono y pidiendo un refrigerio.

8.- INSINUACION

Este procedimiento consiste en sugerir una situación sin presentarla realmente. En Literatura era el procedimiento preferido de Chejov, Hemingway y Conrad.

El maestro supremo de la insinuación en el cine es Chaplin. Hasta tal punto es así que influyó decisivamente en el desarrollo de la obra de Ernest Lubitsch. Todo fue a raíz de Una mujer de París, de 1925. El impacto de la maestría de Chaplin para insinuar situaciones y psicología provocaron en Lubitsch una gran reflexión sobre lo que iba a hacer de ahí en adelante. "El toque Lubitsch" es la conversión en virtuosismo de los caminos abiertos por Chaplin en Una mujer de París.

La insinuación está muy ligada a otros procedimientos para crear situaciones humorísticas: ironía, desenlace inesperado, comparación directa con contraste, etc.

Chaplin quiere comunicar la alocada vida bohemia de una fiesta en un barrio de artistas. Para lograrlo, presenta el strip-tease de una bailarina que al principio está cubierta totalmente con vendas de gasa. En lugar de

enfocar a la bailarina, Chaplin nos ofrece las caras de los espectadores y del hombre que va desenrollando las vendas.

Hay muchas más muestras de finísima observación psicológica pero sólo presentaré en esta Tesis algunas más y sólo porque tienen una indole humorística. No olvidemos que la película es dramática, no humorística.

Lubitsch, en Montecarlo, nos hace oír lo que el principe Danilo está haciendo a las piernas de la protagonista, aunque sólo nos muestra sus caras.

Cuando Juan Nadie, de Capra/Riskin, descubre la corrupción del mundo, no muestra su cara; sólo vemos su silueta de espaldas en la oscuridad.

En Bola de fuego, la noticia de la persecución de los gángsteres aparece en el periódico. No se dice nada. Sólo vemos el diario, pero nos insinúan el peligro que acecha a Sugarpuss. En Siglo XX, cuando da comienzo el ensayo, vemos dos líneas de tiza. Después, todo el suelo está repleto de líneas. En segundos, el director sugiere las horas transcurridas de ensayo. En otro momento,

cuando la actriz está aprendiendo a gritar, la cámara enfoca a un alfiler, que toma el productor. Sugiere que será pinchada con él. Posteriormente, la actriz, posteriormente, le dice: "No soy nada sin tí". El productor cierra la puerta del camerino con el pie. Se inicia su relación.

En El sueño eterno, vemos a Philip Marlowe/Bogart en una librería. La tienda se cierra. Bogart prefiere "Mojarme dentro, que hacerlo fuera". En este mismo film se sugiere una relación entre él y Bacall, sin presentarla, a través del siguiente diálogo:

"- ¿Qué ocurre contigo?.

- Nada que tú no puedas arreglar."

El traje negro de Regine, en Charada, contrasta con el blanco de la nieve, insinúa que la mujer guardará luto por el cadáver que los espectadores hemos visto antes de los títulos de crédito. También Donen/Stone insinúan el peligro que corre Regine cuando ésta oye el ruido de la puerta de su apartamento vacío y aguarda asustada. Por fin, respira con alivio al ver entrar a Peter Joshua (Cary Grant).

En Armas al hombre, Charlot entra en casa secándose la boca y eructando. Sale por los aires una sartén. No vemos nunca a su mujer. Sólo una enorme camisa, colgada de la cuerda de la cocina, nos indica su gran volumen.

He dejado para el final al director que es un maestro en el arte de la insinuación: Ernest Lubitsch. Nadie como él para insinuar con el juego de puertas que se abren y se cierran, con sus famosas elipsis. Por ejemplo, en Montecarlo este director indica, mediante la colocación de la espada en la cintura, que el príncipe Danilo duerme de forma adúltera con la reina. En Angel, de Lubitsch/Raphaelson, la tensión y el desconocimiento se muestran en los platos de la cocina. En Lo que piensan las mujeres, una voz en off indica que el hombre nunca ha podido llegar a un lugar. A continuación la cámara se detiene en la puerta de un lavabo de señoras. También podemos considerar incluir en este apartado la escena que hemos comentado, en esta obra cinematográfica asistimos a una escena de amor en el apartamento del pianista. Él está interpretando una pieza. Salen de la escena. Silencio. El vuelve a tocar el instrumento a ritmo rápido y violento. En Ser o no ser vemos distintos letreros: Teatro, administración; Entrada, Cuartel General de la

Gestapo. Se nos sugiere el cambio que se ha producido. Después sabremos que es intencional. También en esta película Lubitsch nos da a entender que el coronel Erhardt se suicida al final del film. Se oye un disparo a puerta cerrada.

9.- DESENLACE INESPERADO

En este recurso podemos distinguir entre: a) una situación o réplica que culmina en un desenlace inesperado y b) un anticlímax que sigue a una situación culminante.

En Una mujer de París, hay dos escenas que ilustran muy bien este procedimiento, siempre muy adecuado para mostrar las dos caras de un personaje.

Marie, la protagonista, descubre que su amante Pierre va a casarse con su novia cuando sus maliciosas "amigas" la enseñan una revista en la que viene anunciada la boda. Ella finge desinterés pero, inmediatamente después de marcharse ellas, se abalanza sobre la revista para enterarse de lo que ocurre.

La misma Marie le dice a su amante que Jean quiere casarse con ella. Pierre se lo toma alegremente y comienza a tocar el saxofón. Para hacerle reaccionar, Marie arroja delante de él, por la ventana, uno de los regalos que Pierre le ha hecho en el pasado: un collar de perlas. Se queda mirando por la ventana con gesto de

dignidad ofendida... hasta que se da cuenta de que un mendigo está recogiendo el collar. En ese momento, abandona su gesto grandioso y sale corriendo por las escaleras para arrancarle el collar de las manos al mendigo y volver a su casa con él.

Tras el primer encuentro amoroso, en Siglo XX, la protagonista no quiere ver ni atender las llamadas a del productor celoso y egoísta que la ha estado tiranizando y espionando durante casi tres años. A continuación, él la promete que no va a ser celoso ni la va a atosigar. Su acción inmediata es telefonar a una agencia de detectives. En otro momento, cuando la actriz decide marcharse a Hollywood el productor se enfurece, pero decide estrenar la obra teatral con una malísima interprete, actuando como hizo con ella. Es el anticlímax humorístico al desastre que se avecina.

El desenlace inesperado puede ser una gema en las réplicas de las grandes comedias. En Luna Nueva, segunda versión de Primera Plana, de Ben Hecht, Hawks/Lederer hacen que las réplicas sarcásticas sean una de las marcas fundamentales de Hildy Johnson.

En Bola de fuego, después que Sugarpuss besa al profesor Potts, no será Élla quien "pueda" marcharse, sino su anterior perseguidora, la señorita Brat. También en este film, la policía detiene el coche de los profesores; no tienen carnet de conducir y lo lógico sería que el policía les pusiera una sanción. Sin embargo, lo que realmente preocupa al agente es tocar a la novia. También hay una escena en la que los viejos profesores, sin armas, detienen a los gángsteres, cuando todos esperamos que los gángsteres tienen que ser los que empleen medios más expeditivos.

Vivian/Bacall se insinúa a Marlowe/Bogart en El sueño eterno. Y lo hace enseñándole seductoramente su rodilla. La respuesta de Bogart no se hace esperar: "Rásquese a gusto". A continuación, Bacall llama a la policía cuando no debía hacerlo. Bogart sale airoso de la situación queriendo hacer creer al policía que es el mismo policía quien ha llamado.

Regine, en Charada, se insinúa a Peter, quien se disponía a ducharse. Este inicia su ducha delante de élla pero ... vestido.

En La tentación vive arriba, el señor Richard espera la llegada de Marilyn; la recibe con "un momento, querida" pero ... en su lugar aparece el recogedor de alfombras. También Wilder/Brackett emplearán el desenlace inesperado en el diálogo de Berlín-Occidente, porque mientras el capitán se mueve en el terreno de la seducción Jean Arthur lo hace en el de los datos verificables. Aquí se produce un cambio de nuestras expectativas, pues es la mujer que culturalmente inicia la seducción.

Doble indemnización (muy mal titulada en España como Pérdición) es la versión cinematográfica de la obra de James Cain. El Director fue Billy Wilder y el Guionista, Raymond Chandler. En un momento del film, Barton Keyes (personaje interpretado por Edward G. Robinson) explica el porqué de su soltería y cómo su novia tenía de todo ... incluso marido.

Alfred Hitchcock/Charles Bennett, en 19 escalones, colocaban al protagonista en una situación en la que tenía que improvisar un discurso en una campaña electoral, que además resultaba un éxito.

Mr. Deeds/Gary Cooper recibe la noticia de que es multimillonario en El secreto de vivir pero él continúa con su actividad normal, tocando su trombón. En la secuencia final, que consiste en un juicio en el que él figura como acusado, testifican dos viejecitas del pueblo, quienes aseguran que está poseído... aunque lo está todo el pueblo menos ellas.

En Tres mujeres, de Lubitsch, Mrs. Wilton quiere parecer más atractiva y se le ocurre ir apagando las luces para que se noten menos sus arrugas. Sin embargo, al llegar el oportunista pretendiente, va encendiéndolas todas para que pueda firmar un contrato.

El sketch de Lubitsch en Si yo tuviera un millón, presenta a un empleado con un millón que se burla de su antiguo jefe o presidente de la Compañía, no con una explosión de ira o muerte, sino sacándole la lengua. En Montecarlo, Jeanette Mc Donald entra en un casino y, por superstición, acaricia la joroba de un mendigo. Éste se vuelve y con una sonrisa dice: "¡Cincuenta francos, por favor!".

De El círculo del matrimonio me interesa destacar el momento en que ella amenaza con suicidarse; él la quita la pistola, tras un forcejeo y descubre que no tiene balas. Ella llora y cuando sabe que él se ha ido empieza a hacerse la manicura.

En Lo que piensan las mujeres, el señor Baker cierra el piano para que el pianista no toque nada. Ha preparado un disco húngaro para amenizar la velada. Después de cenar con los invitados, lo pone pero... está rayado.

10.- BATHOS

Supone la pérdida de la fuerza expresiva, desde lo sublime a lo ridículo. Es la base de muchos "gags" humorísticos. Charney considera que la principal fuente para los escritores de gags ha sido siempre el periódico y los lugares públicos, en esa tradición de humor popular satírico.

Chaplin, ya lo he indicado en otro lugar de esta investigación, sabía que el humor pone de manifiesto que tras una exageración de la seriedad se esconde lo absurdo y lo ridículo. El citaba este ejemplo: "En un funeral, donde los amigos y familiares están reunidos con silencioso respeto alrededor del ataúd del difunto, una persona llega rezagada cuando va a comenzar el servicio religioso, y va de puntillas a ocupar su asiento, sobre el que uno de los asistentes ha dejado su sombrero de copa. Con la premura, la persona rezagada se sienta encima inadvertidamente, y luego, con una solemne expresión de disculpa muda, se lo da aplastado al dueño, que lo recoge con silencioso enojo y sigue escuchando el servicio religioso. Y la seriedad del momento se

convierte en ridícula." ³ Para la película El gran dictador, Chaplin pensó un magnífico "gag". En Mi Autobiografía nos lo cuenta: "Una parodia de Hitler era una ocasión para la burla y la pantomima ... El rodaje de la película me llevó dos años. Pensé en la primera secuencia, que representaría la escena de una batalla de la Primera Guerra Mundial. En ella se vería la "Grosse Bertha", aquel famoso cañón con su alcance de tiro de ciento veinte kilómetros, con el que los alemanes pretendían atemorizar a los aliados. Se suponía que iban a destruir la catedral de Reims, y en lugar de ocurrir esto, erraba su objetivo y destrozaba un water al aire libre." ⁴

Tras hablar por teléfono con Sugarpuss, en Bola de fuego, el serio y frío profesor Potts pasa a ser un alocado hombre enamorado. En Siglo XX, el productor relata con grandilocuencia un gran montaje, un gran espectáculo. La actriz acabará transfigurándose por el amor y, al final, aparecerá ... vendiendo aceitunas. Este mismo productor va a suicidarse. Los acompañantes no le

³ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 231.

⁴ Ibid., P. 434.

hacen ni caso. De repente, entra el loco viejecito y el supuesto suicida se asusta y la pistola accidentalmente se dispara.

En Bananas, Woody Allen compra revistas de actualidad, escogiéndolas en voz alta. Se dirige a pagar y el vendedor, al desconocer el precio de una de ellas, pregunta a voz en grito el coste de la revista "Orgasmo".

La muerte es ridiculizada en Charada. Charles está de cuerpo presente. Su muerte pasa a ser ridícula cuando da alergia, es comprobada con un espejo puesto en su nariz o clavándole una aguja. En esta película es muy divertido el "gag" de la naranja, en la sala de fiestas. Grant tiene que pasar una naranja sujeta con su barbilla, sin manos, a su compañera, una mujer obesa incapaz de recoger la naranja con su voluminoso cuerpo.

Capra/Riskin, en Sucedió una noche, nos ofrecen un "gag" magistral. Se trata del momento en que Gable se pone a hacer auto-stop. Hacen caer a Gable de su completa confianza técnica "todo-pulgares" a una desanimada resignación, contrastando con las eficaces piernas de Colbert. En El secreto de vivir presentan, tras la

lectura de una carta de amor de Cooper a Arthur, una serie continuada de tropezones con los "románticos" cubos de basura, al salir corriendo precipitadamente.

Wilder/Brackett acuden varias veces a este procedimiento humorístico en Berlín-Occidente. El Coronel habla de la nostalgia en esa ciudad con la representante de una comisión del Congreso de EE.UU. mientras asoma, por el bolsillo de sus pantalones, una media de mujer. Nos muestra el mercado negro e indica cómo cualquier reloj de plástico con Mickey Mouse tiene más valor que un reloj de oro o de plata. También se nos presenta ese paso de lo sublime a lo ridículo cuando la formal congresista "pierde los papeles" y, después de su ensimismamiento al conocer el amor, entra equivocadamente en la habitación de un anciano compañero de la comisión.

García Brusco en su libro sobre Lubitsch recoge lo que él pensaba del "gag": "Es el rey en su dormitorio con los tirantes caídos, es el gondolero veneciano que arrastra a la basura a la luz de la luna y se pone a cantar románticamente ..." ⁵ En El abanico de lady

⁵ GARCIA BRUSCO, Carlos, Ernst Lubitsch, Madrid, Ediciones JC, 1988, P. 51.

Windermera ésta se encara a un gravísimo problema: cómo sentar a sus invitados a la mesa. En Ser o no ser el profesor amenaza con una pistola a Joseph Tura. Dispara mientras el actor se queja y se tambalea de dolor, como si fuera a morir; sin embargo, el disparo ha ido al aire. De nuevo Lubitsch pasa de lo sublime a lo ridículo.

11.- FALSEAMIENTO O DISTORSION DELIBERADA

Con este recurso se provoca que los espectadores interpreten equivocadamente, lo que da lugar a la sorpresa, tan fundamental a la hora de crear una situación cómica.

Un magnífico ejemplo nos lo proporciona Chaplin en su autobiografía: "Entré dando la espalda al público, una idea mía. De espaldas, yo resultaba impecable, con mi levita, mi sombrero de copa, mi bastón y mis botines: un típico "traidor" eduardiano. Después di la vuelta y mostré mi nariz roja. Se oyó una carcajada. Aquello me conquistó al público. Me encogí de hombros melodramáticamente; luego hice castañear los dedos y me paseé por el escenario, tropezando en una pesa de gimnasio. Después mi bastón se enganchó en un "punching ball" colgado, que rebotó y me dio en la cara. Yo me tambaleaba y balanceaba, golpeándome la cara con el bastón. El público se desternillaba de risa." ¹ La riqueza de este fragmento no sólo nos presenta el recurso de la distorsión deliberada, sino, también, la idea

¹ CHAPLIN, Charles, Op. cit., Pp. 106-107.

mecánica inserta en el hombre de Bergson y de la contradicción cómica de la que habla Auden, porque los objetos parecen estar activados y su, dueño parece ser la cosa pasiva.

Charada comienza mostrándonos una pistola; oímos música de suspense, luego un disparo y un chorro de agua se confunde con el paisaje nevado. La pistola de agua es el jugueta de un niño, amigo de Regine. Donen/Stone, como el niño, han jugado con los espectadores. No en vano, Charada, en su conjunto, es una película donde todos parecen jugar con el espectador, con la mentira y la sorpresa.

En su estudio sobre algunos de los más célebres guionistas, Richard Corliss dice lo siguiente:

"En Charada, el héroe tiene cinco identidades separadas, todas las cuales aparecen al final del film... Charada es una película empapada con tantas ambigüedades, intrigas y engaños que casi se espera que algunos de sus juegos de identidad equivocada tengan lugar detrás de la cámara".²

² CORLISS, Richard, Talking Pictures, Nueva York, The Overlook Press, 1985, Pp. 96-97.

En 39 escalones, de Hitchcock, hay una conversación entre dos hombres de negocios, en el compartimento de un tren, donde también se encuentra un sacerdote. El diálogo gira entorno a cuestiones comerciales y mercantiles; sin embargo, de repente nos damos cuenta de que, estaban hablando de sujetadores de señoras y otras prendas de ropa interior.

Tony Curtis, en Con faldas y a lo loco, mantiene una conversación con la secretaria y parece que está invitándola a salir; sin embargo, sólo quiere obtener información para, a continuación, pedirle su coche y que ésta no pueda excusarse.

En Una noche en Arabia, de Lubitsch, parece que un jefe árabe apuñala a una mujer, mientras se rasca la cabeza, cuando en realidad es un pianista acompañando una secuencia de una película. En Ser o no ser, vemos el Cuartel General de la Gestapo en Varsovia; al menos eso creemos, hasta que descubrimos que se trata de una representación teatral. En El desfile del amor asistimos a un falso suicidio. Como tampoco será un embarazo de lo que hablan las señoras en la "toilette" de la película Lo que piensan las mujeres.

12.- INTERPRETACION POR IMITACION

La interpretación por imitación puede ser entre temas o sujetos o entre diferentes manifestaciones.

A muy temprana edad Chaplin descubrió el procedimiento de la imitación: " ... y al repetir el coro, con la mayor inocencia, imité la voz de mi madre quebrándose, y me quedé sorprendido por el efecto que aquello produjo en el público. Hubo risas, aplausos y me echaron más dinero, y cuando salió mi madre al escenario para retirarme, su presencia provocó unos estruendosos aplausos. Aquella fue mi primera aparición en un escenario y la última de mi madre." ³

En 19 escalones, el protagonista pide ayuda al lechero para escapar. Le dice que está metido en un asunto de espionaje. El lechero no le cree, aunque es cierto. Cuando Richard imita su actitud de hombre casado, metido en un lío de faldas, el lechero le dice que le ayudará y que se lo tenía que haber dicho antes, sin tantos rodeos.

³ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 17.

A la hora de hablar de imitación no puede faltar la película de Wilder/I.A.L. Diamond Con faldas y a lo loco. Obligados por las circunstancias, Tony Curtis y Jack Lemon imitan a dos mujeres, aunque pensando como hombres, sobre todo Curtis. De aquí surgen, situaciones tremendamente jocosas.

En El secreto de vivir los criados de Mr. Deeds/Cooper interpretan a su amada, a la que espera, y él hace un estudio de las distancias más adecuadas. En Juan Nadie, éste y el coronel juegan al baseball con una pelota imaginaria.

Oberon ladra como un perro, mientras está en su habitación, en Lo que piensan las mujeres. Pero donde Lubitsch/Mayer muestran todo su ingenio aplicando este procedimiento es en Ser o no ser. Toda la película es una interpretación dentro de otra interpretación y de imitación de los modos y maneras de los nazis.

13.- SELECCION ASOCIATIVA

En este procedimiento la selección puede ser:

a) Directa, utilizando una parte para representar la totalidad.

b) Evocando un tema por referencia a algo estrechamente relacionado con él.

c) Evocando símbolos para representar un tema.

En Bola de fuego nos encontramos con la manzana como símbolo para representar la "tentación de la irresponsabilidad", tema muy repetido en el director Howard Hawks. También en esta película el compromiso de Sugarpusa con el gángster Law se simboliza en la entrega del anillo.

En 19 escalones, las esposas que unen a los protagonistas durante buena parte de la película, evocan la privación de libertad pero también según Hitchcock, hay que considerar una relación secreta con el sexo, por vía de restricción o de coacción.

En las comedias de Lubitsch la atracción sexual se muestra con botones de chaqueta que se mueven, vajilla de plata que se cae, campanadas de un reloj, puertas que se cierran, etc. En Madame Du Barry la candela apagada simboliza la muerte de Luis, Armand y Du Barry. En Lo que piensan las mujeres cada cambio de amor se subraya con un cambio de las fotografías encima del piano. En Ser o no ser los letreros de las tiendas nos sitúan en Varsovia. Después aparecerán destruidos, tras la invasión. Las esvásticas recuerdan la presencia de los nazis en Polonia. Otro símbolo será el himno que cantan los nazis a la llegada de Hitler al teatro.

14.- EXAGERACION DELIBERADA

Toda frase, párrafo, capítulo o plano, escena, secuencia han de tener un determinado énfasis. Si este énfasis es exagerado, Director y Guionista han querido buscar expresamente un aumento de la fuerza dramática o humorística.

En Scarface, Hawks/Hecht logran un efecto humorístico muy célebre cuando el "secretario" del gángster Toni Camonte no sabe hablar por teléfono e, impacientado, saca el revólver para destruir el auricular. En Bola de fuego, el desproporcionado tamaño del anillo es símbolo del poderío económico del gángster Law. En Con faldas y a lo loco, el exagerado balanceo de Marilyn Monroe al andar por el andén de la estación es subrayado por las salidas rápidas de vapor y por el comentario de Lemmon, cuando dice que se mueve como la mermelada o que parece que tiene un motorcito.

15.- MODERACION DELIBERADA

Es un efecto de "bola de nieve". La acción comienza en clave imperceptible o normal y culmina con gran potencia.

Un buen ejemplo de este recurso lo tenemos en la mayoría de las películas de Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco). Hay muchos episodios que comienzan con una torpeza, aunque si hiciéramos caso a Freud, todos estos movimientos casualmente torpes obedecerían a unos propósitos. Citemos textualmente al psicoanalista: "Es cierto que tales movimientos parecen mostrar algo violento, impulsivo y como espasmodicoatáxico; pero, sometidos a un examen, se demuestran como dominados por una intención y consiguen su fin con una seguridad que no puede atribuirse, en general, a los movimientos voluntarios y conscientes... una torpeza tenazmente repetida sirve de extrema habilidad a intenciones inconfesadas." ⁴ Cualquiera que sea nuestra posición respecto a estas ideas, lo que sí es cierto, y es señalado por Freud, es que, por ejemplo en la rotura de

⁴ FREUD, S., Psicopatología ..., Op. cit., P. 182.

objetos, hay una indiferencia al daño resultante, que muy bien representa Laurel y Hardy. Nos queda la duda de que sea por la existencia de un propósito inconsciente. Sin penetrar en ese entramado mundo, sí podemos afirmar el hallazgo de un placer al revelar el carácter irrisorio de las catástrofes humanas.

Oliver Hardy y Stan Laurel (el Gordo y el Flaco) emplearán la moderación deliberada en gran número de sus películas. Hasta llegar a ellas fue preciso encontrar a Laurel un contraste antitético en el Gordo Hardy, para hacer visible la sutileza del humor de este británico de Ulverston, cuyo estilo se escapaba a la grosería de la gran producción cómica de aquel momento en Estados Unidos. La idea fue de un joven "gagman", llamado Frank Capra, que había trabajado con Laurel en la Keystone. La fórmula aún sigue siendo válida, como demuestra la comedia Bagdad café, producción alemana del año 1937.

He aquí cuatro ejemplos de otros tantos cortometrajes de estos cómicos:

- Laurel da una patada a la espinilla a Hardy. Hardy se la devuelve. Laurel hace otro tanto. Minutos después,

en un proceso de contagio, todos los habitantes de la ciudad están atacando las espinillas de sus vecinos.

- Los marineros de permiso Laurel y Hardy, en su coche, forman, con su actitud provocativa, un gran atasco. Poco después aquello pasa a ser una batalla campal, de todos contra todos.

- Laurel y Hardy ofrecen sus servicios como fontaneros. Poco tiempo después la magnífica mansión será pasto de la más absoluta destrucción.

- Los dos amigos conquistan por la calle a dos mujeres, que les llevan a casa de una de ellas. De pronto, aparecen los maridos, que comienzan a disparar. Ellos se lanzan por la ventana en paños menores y, a continuación, muchos hombres comienzan a lanzarse a medios vestir desde otras ventanas del edificio.

Si acabamos de citar a Frank Capra, podemos recordar cómo Deeds/Cooper pasa, en el restaurante, de una actitud de admiración hacia los escritores a una "escabechina de presuntuosos" en El secreto de vivir. El guión fue de Robert Riskin.

Hawks/Wilder hacen recordar películas del cine mudo por su empleo de la moderación deliberada. En una de las escenas finales, dos gánsters tienen encañonados en el salón de la mansión a los viejos profesores. Aprovechan la luz del sol para, mediante un juego de lentes, provocar la rotura de la cuerda que sujeta un cuadro y que éste caiga sobre un gánster. Al mismo tiempo, los profesores aprovechan la confusión para estirar de la manta y hacer caer al otro gánster y dar un vuelco a la situación.

16.- EFECTO IRREAL QUE PARECE DESARROLLARSE DE MODO
NATURAL

No he encontrado, en las comedias analizadas, ningún ejemplo digno de mención, que ilustre un efecto irreal pero cuya manifestación se produzca de un modo natural.

17.- EFECTO NATURAL

El procedimiento de efecto natural es introducido a través de un recurso planeado claramente.

En Paraiso prohibido, Lubitsch nos presenta una escena romántica entre el capitán Alexis y su amada. Filma sus caras en un estanque reflectante, en cuyas aguas aparece un simbólico pez.

Hitchcock, en Extraños en un tren, nos presenta un asesinato a través de las gafas de la mujer asesinada.

18.- REPETICION

En este procedimiento se incluye tanto la repetición de sonido -el eco o el efecto de eco; como la de video: una persona rodeada de otras, planos alternativos de ellas, etc.

En Ser o no ser aparece una repetición de sonido, con efectos cómicos, cuando el profesor habla del código del amor a Joseph Tura y éste repite como un eco la palabra "ser" para después gritar: "¡¡Ser o no ser!!". Ha caído en la cuenta de un detalle decisivo: posiblemente, su mujer la engaña con el piloto que sale del teatro cuando él declama ese soliloquio de Hamlet. También encontramos en esta película una repetición de video. El supuesto Hitler está en la calle. Los polacos le observan. Hay planos alternativos, con las caras de asombro de distintos ciudadanos.

En Charada, encontramos la repetición en la reiterada aparición del muerto en un sin fin de pasaportes. Con distintos nombres, por supuesto.

19.- REPETICION SECUENCIAL

Un conjunto de secuencias que empiezan todas con el mismo plano, motivo, etc. También ofrece una sucesión de circunstancias parecidas, que serán más cómicas a medida que aumente su complejidad y con cuanta más naturalidad se produzcan. Molière empleará la repetición de una situación en La escuela de mujeres, El atolondrado, etc. A veces se repetirá la misma escena entre grupos de personas diferentes; por ejemplo, señores y criados.

Siglo XX se inicia y finaliza de igual modo, con la misma secuencia; sólo un cambio de vestuario indica el paso del tiempo.

Hawks/Wilder/Brackett emplean la repetición en Bola de fuego cuando el profesor Potts se encuentra con distintas persona que emplean el "slang".

En Ser o no ser el monólogo de Hamlet se verá interrumpido en dos ocasiones por la salida del joven aviador y otro desconocido, igualmente joven, repetirá la misma acción, en el mismo contexto, al final de la película.

20.- COMPARACION SUCESIVA

La comparación sucesiva presenta al mismo sujeto, tema, etc en circunstancias parecidas, o muestra al mismo sujeto en distintas actitudes.

Donen/Stone presentan un encuentro accidental de Regine con un turista alemán, en la película Charada. Primero se muestra simpática con él cuando quiere despistar a Peter; le desprecia, sin embargo, cuando parece haber despistado a aquél.

Wilder/Axelrod contrastan, en La tentación vive arriba, al Sr. Richard en su ensoñación apasionada con otras mujeres y su apocada pasividad con su segura y tranquila mujer.

Lubitsch/Mayer, en Ser o no ser, presentan a sus actores secundarios, caracterizados de soldados con sus lanzas, contándose su desdicha entre bastidores; después los vemos en la calle, repitiendo lo anterior pero ahora con palas recoge-nieve en las manos. También en este film encontramos al mismo actor secundario declamando el soliloquio de Shylock de El Mercader de Venecia en tres

momentos distintos. Primero, en un pasillo del teatro, en la calle (tras la invasión) y frente al socios de Hitler.

21.- JUEGO DE PALABRAS EQUIVOCO

Concederé una importancia especial a este apartado, pues también ha habido autores que han tratado con finura conceptual y profundidad. Entre éstos, destacará a Henri Bergson y, mucho más cercano a nosotros, Walter Redfern.

Para el filósofo francés, las series de palabras pueden resultar cómicas por repetición, inversión e interferencia. La transformación cómica de las proposiciones se debe a :

A) su nuevo sentido, a pesar de haber dado la vuelta a la frase.

B) su expresión , indiferentemente, de dos sistemas de ideas enteramente independientes y

C) su transposición de una idea a otro tono que no es el suyo.

Si seguimos la explicación de Bergson podemos ver que el juego de palabras es lo que él llama "interferencia".

"Los dos sistemas de ideas coinciden realmente en una sola y misma frase, y se trata de las mismas palabras; simplemente se aprovecha la diversidad de sentidos que puede tomar un palabra, sobre todo en su paso del sentido propio al sentido figurado." ⁵

Walter Redfern es un autor inglés que ha logrado una mezcla perfecta entre ensayo profundo y estilo humorístico que demuestra aquello que está tratando, "que hace camino al andar". Su obra Puns es un libro de puro humor inglés aun tratando los asuntos serios.

Redfern dedica todo el primer Capítulo de su libro -Fundamentos novedizos- a un estudio de las diversas aportaciones de los autores anteriores a él. Y sin embargo, él logra ser original por sus reflexiones y comparaciones, de las que ofrecemos el siguiente resumen:

a) Sin duda alguna, detrás de los juegos de palabras existe una especie de medicina homeopática que inocular con el virus.

⁵ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 102.

b) Son claramente agentes de desorden, una influencia inquietante. Destruyen las convenciones del hablar o escribir ortodoxo. Pueden deshinchar o hinchar.

c) La noción de primer término, esto es, llamar la atención más al lenguaje que a lo que significa parece inevitable.

d) Uno de los muchos sinónimos de juegos de palabras ha sido reclamo.

e) Somos captados, arrojados y, como si estuviésemos en una montaña rusa, la sacudida puede originar risa, nerviosa, o de otro tipo. Los sonidos de los juegos de palabras ocultan una puerta con trampa o un piso deslizante.

f) A(n)tanacrosis, traductio, adnominatio, paronomasia, adfectio, akesis, polyptoton: éstos son algunos de los términos empleados por la retórica tradicional. Transgresión, solapamiento, aproximación. La última es la que significa la paronomasia (nombrar indirectamente, proporcionando un nombre que es casi pariente. Paronomesis significa ilegalidad. Paragrama

implica la alteración de una o más letras y es una de las formas mas comunes de juego de palabras. Se llama también juego de palabras asonante ("hay una vasta deferencia (vaso deferente) entre niños y no niños") que es a la vez autoevidente, tautológica y, sin embargo dice mucho. Parónimo es otro término para denominar a los travestis.

g) Hay juegos de palabras que pueden resultar demasiado exactos, sugerir lo ya visto y el oyente puede pensar no "me gustaría haber pensado eso", sino más bien "me alegro de no haberlo pensado".

En el segundo Capítulo -Los movimientos de los Juegos de Palabras-, afirma que el movimiento principal del juego de palabras es de pivot. El significado segundo de una palabra o frase da vueltas alrededor del primero o se desliza de él.

Esto anuncia una mente que va saltando de un lado a otro, como los canguros. Los trenes del pensamiento se benefician de ser desviados a otras rutas. El anuncio de papel higiénico que anunciaba que era "lo más alto para lo más bajo" estaba jugando con una antigua tradición de

invertir las jerarquías normales como un medio de centrar la atención. Los juegos de palabras son apuestas mutuas.

Lubitsch, en Montecarlo, nos presenta sentencias como la siguiente: "¿Ha tenido usted, alguna vez, relaciones diplomáticas con una mujer?". En otro momento, la condesa, en un comedor privado de Maxim, al ver un cuadro de Napoleón, dice al príncipe Danilo: "Su caída ... Atacó demasiado pronto."

En Ser o no ser, asistimos al siguiente diálogo, lleno de doble significado, entre María Tura y el joven aviador:

" MARIA TURA: - Oh. No, creo que estamos hablando mucho, demasiado de mí. Cuénteme algo de usted.

AVIADOR: - Ah, bueno, no hay mucho que contar . Yo ... vuelo en un bombardero.

MARIA TURA: - ¡Oh, qué emocionante!

AVIADOR: - No sé si será emocionante, pero ... es un bombardero. Puede que no lo crea, puedo soltar tres toneladas de dinamita en dos minutos.

MARIA TURA: - ¿De veras?.

AVIADOR: - ¿Le interesa?.

MARIA TURA: - (Tono de seducción) Claro que sí.

AVIADOR: - Quizá diga que no, pero me arriesgaré.
¿Me permitiría enseñarle mi avión?.

MARIA TURA: - Tal vez.

AVIADOR: - ¿Cuándo puedo venir a buscarla?.

MARIA TURA: - Mañana, a las dos, en mi casa. No ...
nos encontraremos en el aeropuerto.

AVIADOR: - Adiós."

En la misma obra, María Tura mantiene otra conversación con el profesor nazi. El diálogo está lleno de doble sentido:

"PROF.: - He encargado el buffet, no quiero que nos moleste nadie.

MARIA TURA: - Naturalmente, después de todo, esto es un asunto de Estado.

PROF.: - Eh, lo mejor será que empecemos su entrenamiento como agente con una copa de champán. ¿Brindamos por la guerra relámpago?.

MARIA TURA: - Prefiero un asedio lento. Profesor, usted me asusta un poco.

PROF.: - ¿Por qué? No tiene motivo.

MARIA TURA: - Tal vez no. Tal vez haya algo muy delicado bajo esa barba suya. Sí, creo que podría haber algo de niño en usted. La verdad es que no lo sé.

PROF.: - ¿Por qué no lo averigua?.

MARIA TURA: - Lo haré. Escriba su nombre y le contaré toda su vida.

PROF.: - ¡Oh! ¡Ja, ja, ja!.

MARIA TURA: - La primera vez que vi la letra de mi marido fue en el certificado de matrimonio, y ya era tarde.

PROF.: - Vaya, corre un riesgo terrible. Pero recuerde, si la adivina quiere seguir en el negocio debe decir a su cliente sólo lo que éste desea que ocurra. Ya está.

MARIA TURA: - Uhm, Alexander Sí ... ¡Oh, si hubiera sabido que hacía la "S" de esa forma no hubiera venido!.

PROF.: - ¡Oh!.

MARIA TURA: - Es usted un hombre muy decidido.

PROF.: - Sí, mucho.

MARIA TURA: - Ah, pero posea un gran atractivo, sí. Yo sólo espero que no lo utilice mucho.

PROF.: - Ya verá.

(La besa)

(Tono entre suspiros)

MARIA TURA: - ¡Heil Hitler!

PROF.: - ¡Heil, Hitler!."

En Bola de fuego, Hawks/Wilder/Brackett muestran cómo Sugarpuss sorprende al Profesor Potts con su empleo del slang:

"SUGARPUSS: - ¿Quién es?.

PROF. POTTS: - Quiero hablar con la señorita O'Shea respecto a una investigación que llevo a cabo.

GANGSTER: - Calma, nos encargamos de esto.

SUGARPUSS: - Un momento.

PRO. POTTS: - ¿Cómo está usted, señorita O'Shea?.
Siento presentarme así, pero ...

SUGARPUSS: - Corta el rollo, ¿de qué se trata?.

PROF. POTTS: - Esta encuesta tiene una enorme importancia.

SUGARPUSS: - Deja de andarse por las ramas.

PROF. POTTS: - ¿Cómo dice?.

SUGARPUSS: - Escuche, no sé nada de nada.

PROF. POTTS: - Claro que sabe, cada palabra que dice lo demuestra. ¿Dónde está este papel ...?.

SUGARPUSS: - ¿La citación?. Supongamos que le dice usted al fiscal que se dé un garbeo por las afueras ...

PROF. POTTS: - Asombroso, y va usted a decirme que no es usted la persona que busco.

SUGARPUSS: - ¿Cuántos de ustedes se dedican a este trabajo?.

PROF. POTTS: - En todo el trabajo, ocho.

SUGARPUSS: - Y, los otros siete ¿esperan fuera?.

PROF. POTTS: - No, están en casa y dormidos.

SUGARPUSS: - ¿Dormidos?.

PROF. POTTS: - Sí, se acuestan a las nueve todas las noches.

SUGARPUSS: - Con la cantidad de delitos que hay en Nueva York. Oiga, ¿no será usted de la bofia?.

PROF. POTTS: - Si bofia en su jerga significa profesor, sí, soy de la bofia.

SUGARPUSS: - ¿Un profesor?. ¡Oh!.

PROF. POTTS: - De lengua, ya me parecía que había un malentendido.

SUGARPUSS: - Ni que lo diga.

PROF. POTTS: - Verá, estoy haciendo una investigación sobre el "slang". ¿La molestaría si la utilizase para observación y estudio?.

SUGARPUSS: - Sí, mucho.

PROF. POTTS: - Si quisiera ayudarme durante unos días ...

SUGARPUSS: - Largo, largo, profesor.

PROF. POTTS: - Entonces, ¿no quiere ayudarme?

SUGARPUSS: - No, fuera, pise el acelerador.

PROF. POTTS: - "Pise el acelerador", eso es exactamente lo que quiero. Si me permite volver cuando tenga más tiempo ...

SUGARPUSS: - Ahorre gasolina, después de hoy no estaré aquí.

PROF. POTTS: - Bueno, aquí tiene una tarjeta con las señas de la Fundación por si cambia de idea.

SUGARPUSS: - Oiga, ahora no.

PROF. POTTS: - De todos modos ahí se la dejo.

SUGARPUSS: - Muy bien, y ahora pirando que vienen dando.

PROF. POTTS: - Perfectamente. De acuerdo, ya me voy."

Howard Hawks/Brackett/Faulkner presentan dos ejemplos de este procedimiento en El sueño eterno.

El tono de las relaciones entre Marlowe/Bogart y Vivian/Bacall se establece en su primera conversación:

"VIVIAN RUTLEDGE: - Va demasiado lejos Marlowe.

PHILIP MARLOWE: - Duras palabras para decírselas a un hombre, sobre todo cuando está saliendo de su dormitorio."

Más adelante, encontramos un magnífico ejemplo de seducción en una escena que fue filmada nueve meses después de haber sido estrenada la película para las Fuerzas Armadas. Esta escena no figura en la novela original de Raymond Chandler.

"VIVIAN RUTLEDGE: - Le estamos muy agradecidos, señor Marlowe, y me alegro de que todo haya pasado. Dígame, ¿qué hace normalmente cuando no trabaja?.

PHILIP MARLOWE: - Apostar a los caballos, pasar el rato.

VIVIAN RUTLEDGE: - ¿Y mujeres?.

PHILIP MARLOWE: - Normalmente trabajo la mayor parte del tiempo.

VIVIAN RUTLEDGE: - ¿Y en ese trabajo podría incluirme a mí?.

PHILIP MARLOWE: - Usted me gusta, creo habérselo dicho.

VIVIAN RUTLEDGE: - Me encanta oírle decir eso, pero no ha hecho usted gran cosa.

PHILIP MARLOWE: - Ni usted tampoco.

VIVIAN RUTLEDGE: - Bueno, hablemos de caballos, también a mí me gusta apostar, pero prefiero verles correr un poco primero. Ver si arrancan de salida o desde atrás. Descubrir sus particularidades, lo que les estimula a correr.

PHILIP MARLOWE: - ¿Descubrió las mías?

VIVIAN RUTLEDGE: - Creo que sí.

PHILIP MARLOWE: - Adelante.

VIVIAN RUTLEDGE: - Diría que no le gusta que le clasifiquen, le encanta arrancar fuerte, abrirse camino, tomarse un respiro en la segunda vuelta, y volver relajado a casa.

PHILIP MARLOWE: - Tampoco a usted le gusta que la clasifiquen.

VIVIAN RUTLEDGE: - No he conocido aún a nadie que lo lograra. ¿Alguna sugerencia?

PHILIP MARLOWE: - Bueno, no puedo hablar sin haber visto como corre usted, al menos un poco. Tiene un toque de clase pero no sé hasta dónde puede usted llegar.

VIVIAN RUTLEDGE: - Depende mucho de quien sea el jinete; siga, Marlowe, me gusta su estilo. Por si no lo supiera lo está haciendo muy bien.

PHILIP MARLOWE: - Hay una cosa que no logro adivinar.

VIVIAN RUTLEDGE: - ¿Lo que me estimula para correr?.

PHILIP MARLOWE: - Sí.

VIVIAN RUTLEDGE: - Le daré una pequeña pista; el azúcar no sirve; ya lo han intentado.

PHILIP MARLOWE: - Entonces ¿qué quiere probar conmigo?, ¿Quién le hace mostrarse dulce para que yo deje el caso? ¿Ha sido Eddie Mars?. Está bien, no contesta, pero alguien la ha impulsado a ello y no ha sido su padre; no le ha dicho él que me pagara, ¿verdad?."

Adiós muñeca, adopta el siguiente diálogo entre Marlowe y la policía, al comienzo de la película:

"MARLOWE: - ¿Quién es?

TENIENTE NULTY:- Blancanieves.

MARLOWE:- ¿Con o sin ananitos?

TENIENTE NULTY: - Solita."

El policía, al finalizar el relato cinematográfico dirá al famoso detective: "Vamos, Marlowe, abra. Soy yo, Blancanieves."

También de Adiós muñeca es el diálogo seductor, con un juego de palabras equivoco, entre Marlowe y Helen:

"HELEN: - No sé, me fío de algunas personas. Me fío de usted. ¿Por qué no viene a sentarse aquí, a mi lado?.

MARLOWE: - Hace rato que estaba pensando hacerlo. Para ser exactos, desde el momento en que cruzó las piernas.

HELEN: - Estas malditas faldas se suben en cuanto una se sienta ... ¿Usted se conduce así a menudo?.

MARLOWE: - No, no. Suelo estar muy ocupado en el convento rezando con los demás frailes. ¿Hacia tiempo que conocía a Lindsay Marriott?.

HELEN: - Muchos años. Y le gustaba. Quisiera saber quién le mató. ¿Querrá averiguarlo?. Le pagaré bastante bien, créame.

MARLOWE. - Bastante, ¿eh?. Marriott parecía vivir a lo grande , ¿no se lo pediría prestado a usted?.

HELEN: - Está usted un poco anticuado, ¿no le parece?. Se llama Philip, ¿verdad?.

MARLOWE: - Philip, ¿y usted?.

HELEN: - Helen. Béseme (Se abre una puerta y aparece su anciano marido, que mira y vuelve a cerrar. Élla no ha vuelto la espalda)... ¿Quién era?.

MARLOWE: - Nada menos que tu marido.

HELEN: - Uhm, no te preocupes.

MARLOWE: - Es lo que estoy haciendo.

HELEN: - Él se hace cargo, ¿qué otra cosa podría esperarse?.

MARLOWE: - Sí, se cansa fácilmente.

HELEN: - No importa, es un hombre enfermo.

MARLOWE: - Pues cualquiera lo diría con la enorme fuerza que posee en esta ciudad.

HELEN: - Que se puede ejercer desde un sillón de ruedas.

MARLOWE: - Sí, claro.

HELEN: - ¿A dónde puedo llamarte?.

MARLOWE: - Estoy en la guía telefónica.

HELEN: - Bueno, ¿qué pasa?.

MARLOWE: - No pasa nada.

HELEN: - Desde luego, estás muy anticuado.

MARLOWE: - De cintura para arriba ..."

En Charada, Peter/Grant busca información; Regine/Hepburn, intimidad; por eso, cuando promete escucharle sobre lo que le inquieta, Regine dice que a él no le pasa nada:

"REGINE: - Me has dicho que no digo más que tonterías. Que me asesinen a sangre fría no es una tontería. ¿O a ti te lo parece?.

PETER: - Sí, quiero.

REGINE: - Este ascensor es muy acogedor.

PETER: - Me dijiste que tu marido estuvo mezclado en algo horrible.

REGINE: - ¿Cómo te afeitas aquí? (Señalando la famosa barbilla de Cary Grant, que Mae West denominaría "culito de ángel")

PETER: - ¿Qué era?.

REGINE: - ¿Qué era, qué?.

PETER: - ¿En qué estuvo mezclado tu marido?.

REGINE: - Ya sé que es difícil para ti, pero no podrías pensar, por un momento, en que tu eres un hombre y yo ...

PETER: - Podrían detenerme por llevar a una menor de edad más arriba del primer piso. Ya hemos llegado.

REGINE: - ¿Adónde?.

PETER: - A la calle donde tu vives.

PETER: - ¿Y si diéramos otra vuelta a la manzana?.

PETER: - ¿Y si nos apeásemos aquí? Anda, niña, vamos.

REGINE: - ¿No quieres entrar un momento?.



PETER: - No, no quiero.

REGINE: - No te morderé, ¿sabes?. A no ser que me des motivos.

PETER: - A ver si te doy una paliza.

REGINE: - A ver si te doy un puñetazo en la nariz.
Deja de tratarme como a un crío.

PETER: - Te comportas como si lo fueses. Si quieres explicarme lo que te preocupa, te escucharé; sino me voy a dormir.

REGINE: - ¿Sabes que te pasa a tí?

PETER: - No, ¿qué?

REGINE: - Nada."

En 39 escalones, Hitchcock presenta una divertida escena, en el hostal, entre Richard y Pamela. Se trata de un parecer y no ser. Tienen que parecer casados y enamorados cuando, en realidad, están unidos por las circunstancias; en concreto, esposados a la fuerza:

"HOSTELERA: - Adelante, señores. ¡Oh, la señora está mojada!

RICHARD: - Sí, hemos tenido una avería en el coche a unos kilómetros de aquí.

HOSTELERA: - ¡Oh, ¿van a pasar aquí la noche?

RICHARD: - Sí.

HOSTELERA: - Sólo tenemos una habitación libre con una cama, pero eso no será inconveniente.

RICHARD: - No, no, no, no, todo lo contrario.

HOSTELERA: - Supongo que serán marido y mujer.

RICHARD: - Eh ... Sí.

PAMELA: - Eh ... Claro.

HOSTELERA : - ¿Tienen equipaje?.

RICHARD: - No, lo hemos dejado en el coche.

HOSTELERA: - Bueno, yo le prestaré a la señora un camión. ¿Quieren hacer el favor de inscribirse?. ¡Jim, el libro!.

HOSTELERO: - Ya voy.

HOSTELERA: - Subiré a encender la chimenea. ¿Van ustedes a cenar?.

RICHARD: - No, suban un whisky doble y unos sandwiches, y un vaso de leche para la señora.

HOSTELERA: - Está bien, señor.

RICHARD: - (A ella, en voz baja). No puedo firmar con la mano izquierda, pero sí disparar. Y ya puede imaginarse lo que tengo en el bolsillo. (Subiendo la voz) Será mejor que firmes tú, cariño. Cuanto antes te acostumbres a tu nuevo nombre, mucho mejor. Adelante, señor y señora Henry Jokin. Joli. Ja ...

HOSTELERO: - Ahora vengo, muchachos. Voy a acompañar a estos señores.

HOSTELERA: - Ahora, quítese esa falda mojada y yo se la secaré en la cocina.

PAMELA: - No se moleste, se secará en la chimenea de todos modos. Gracias por su interés.

HOSTELERA: - No dudo que el caballero se cuidará de usted. Buenas noches, señor; buenas noches, señora.

RICHARD: - Buenas noches.

PAMELA: - Buenas noches.

HOSTELERO: - ¿Tú crees que están casados?

HOSTELERA: - No lo sé, ni me importa. Están enamorados el uno del otro.

Ya solos en la habitación mantienen este diálogo.

PAMELA: - ¡No puedo soportar esto. Voy a contarles todo lo que ha pasado!

RICHARD: - ¿Quiere que me cuelgen por un crimen que no he cometido?

PAMELA: - ¡Con tal que lo cuelgen, me da igual que lo haya cometido o no!. ¿Cree que voy a pasar toda la noche, con usted, en esta habitación?

RICHARD: - ¡Claro que sí!. ¿Qué va a hacer si no?

HOSTELERA: - ¿Puedo pasar, señor?

RICHARD: - Adelante ... Junto a la chimenea se está más calentito.

HOSTELERA: - Ya lo veo. Pensé que tal vez esto les gustaría en su cama, señor.

RICHARD: - Muchísimas gracias, ¿quieres una botella para los pies?. (Diga, sí, cariño).

PAMELA: - Sí, cariño. ¡Oiga, por favor, no se vaya! (Con tono de súplica se dirige a la hostelera)

HOSTELERA: - ¿Por qué no? ¿Ocurre algo?.

RICHARD: - No, no, por supuesto que no ocurre nada. Quería decirle algo nada más; somos una pareja de fugitivos.

HOSTELERA: -Ya lo había adivinado. ¿Y les persiguen?.

RICHARD: - No nos denunciará usted, ¿verdad?.

HOSTELERA: - Claro que nos les delataremos. Que pasen una buena noche, nadie les molestará.

PAMELA: - ¡Ah ... ya!

RICHARD: - ¡Schiss ... Ande, cálese ... calle!.

PAMELA: - ¡Ah ... uhm ... ah ... ah!.

RICHARD: - ¡Por fin algo de comer!. ¡Venga! ¡Tenga usted!.

PAMELA: - ¡Uhm!

RICHARD: - ¡Cuál es el siguiente número del programa?.

PAMELA: - ¡Quitarnos esto!.

RICHARD: - ¿Y cómo nos las vamos a arreglar?. Eh ...
¿Tiene en su bolso algo que pueda servirnos, unas tijeras, horquillas, o algo que se le parezca?.

PAMELA: - Tengo una lima de uñas. No sé si será ...

RICHARD: - ¡Muy útil!. Tardaríamos diez años, pero podemos intentarlo. Pongámonos cómodos. ¿Qué piensa hacer con su falda?. Aún está mojada, ¿sabe?. No quisiera que cogiese una pulmonía. Después de lo que ha pasado sería el colmo. ¡Quítesela!. No hay inconveniente.

PAMELA: - La dejaré puesta, gracias.

RICHARD: - Bien, como prefiera.

PAMELA: - Mis zapatos y mis medias están empapados; me los voy a quitar.

RICHARD: - Es la primera cosa sensata que le he oído decir. ¿Puedo ayudarla?.

PAMELA: - No, gracias.

RICHARD: - ¡Uh,, uh! (Pone las manos en las rodillas de la chica)

PAMELA: - Tenga, sujete.

RICHARD: - Eh, sí, claro. ¡Un momento!.

PAMELA: - Eh ... gracias.

RICHARD: - No hay de qué. ¿quiere el vaso de leche?.

PAMELA: - No, gracias. Esperaré.

RICHARD: - De acuerdo. ¡Salud!. Así es mejor. ¿Se le han calentado ya los pies?.

PAMELA: - Sí, gracias.

RICHARD: - Bien, vamos. ¿Tiene la amabilidad de colocarse en la mesa de operaciones?. Muy bien, muy bien, nadie le va a hacer nada. Hoy es el día del armisticio. Vamos a descansar un poco.

PAMELA: - ¡No voy a acostarme en esa cama!.

RICHARD: - ¡Mientras siga encadenada a mí, tendrá que acostarse conmigo. Somos hermanos siameses!.

PAMELA: - ¡Déjese de bromas!.

RICHARD: - ¿Bromas?. ¿Se imagina que impresión cuando me despierte por la mañana y vea su cara, junto a mí, sin lavar y sin maquillar?. Déjese de tonterías y, ande, déme la lima de uñas. Gracias. (Se pone a silbar) ¡Quisiera sacarme de la cabeza esta maldita melodía!. ¿Dónde la habré oído yo?. (Bosteza)

Encontramos también el doble significado en Wilder y algunos de sus guionistas. Él mismo ha reconocido el gran mérito que tuvo Raymond Chandler cuando adaptó la novela Double Indemnity, de James M. Cain. En efecto, he comparado la novela y el guión de la película y Raymond Chandler introdujo el doble sentido en el siguiente diálogo.

En el primer encuentro entre el agente de seguros Neff y Phyllis, ésta sólo aparece cubierta con una toalla:

"PHYLLIS: - ¿Puedo atenderle en algo?.

NEFF: - El seguro caducó el día quince, lamentaría que pudieran tener ustedes alguna avería no estando ... cubierto totalmente.

PHYLLIS: - Le entiendo perfectamente, señor Neff. Estaba tomando un baño de sol.

NEFF: - Eh, supongo que no habría mirones. Respecto a la póliza lamento entretenerla pero ...

PHYLLIS: - No me molesta. Si espera a que me ponga algo bajaré enseguida. ¡Nettie!, acompáñale a la sala de estar."

Ya vestida, mantienen el siguiente diálogo:

"PHYLLIS: - Señor Neff, ¿por qué no viene mañana noche a eso de las ocho y media?. Estará aquí.

NEFF: - ¿Quién?.

PHYLLIS: - Mi marido. Tiene usted que hablar con él, no?.

NEFF: - Así era, pero se me están pasando las ganas, créame.

PHYLLIS: - En este Estado hay un límite de velocidad, setenta kilómetros por hora.

NEFF: - ¿Y a cuál iba, agente?.

PHYLLIS: - Yo diría que a noventa.

NEFF: - Pues baje de su moto y póngame una multa.

PHYLLIS: - Mejor dejarlo en advertencia, por esta vez.

NEFF: - ¿Y si no da resultado?.

PHYLLIS: - Le daré con la regla en los nudillos.

NEFF: - ¿Y si me echo a llorar y pongo la cabeza en su hombro?

PHYLLIS: - ¿Por qué no intenta ponerla en la de mi marido?.

NEFF: - Ah ... se acabó. Mañana a las ocho y media, eh?.

PHYLLIS: - Es lo que he dicho.

NEFF: - ¿Estará usted también?.

PHYLLIS: - Creo que sí, como de costumbre.

NEFF: - ¿La misma silla, el mismo perfume, la misma pulsera?.

PHYLLIS: - Me pregunto si entiende lo que dica.

NEFF: - Ah ... Me pregunto si se lo pregunta."

En su segundo encuentro, cuando Neff estudia la posibilidad de hacer un seguro de accidentes al marido de Phyllis, el agente de seguros se insinúa mediante el doble sentido de sus palabras:

"NEFF: - Su marido lo comprendería. Estoy seguro de que podría contratarle una póliza de accidentes. ¿Por qué no hace que hable conmigo?.

PHYLLIS: - Puedo intentarlo, pero es bastante reacio.

NEFF: - Al principio, todos lo son.

PHYLLIS: - Tiene muchas cosas en qué pensar. No quiere escuchar nada como no sea un partido de baseball por la radio. A veces nos pasamos sentados aquí, toda la noche, sin decirnos nada.

NEFF: - Uhm, parece aburrido.

PHYLLIS: - Uhm, yo me siento y hago punto.

NEFF: - ¿Y para eso se ha casado?.

PHYLLIS: - A lo mejor me gusta como me sostiene la lana.

NEFF: - Uhm .. Si alguna vez se cansa ... conmigo no haría punto.

PHYLLIS: - ¿Ah, no?.

NEFF: - Le aseguro que no."

Después de matar al marido, y en medio de la investigación en marcha, tiene lugar una escena en el despacho del Director de la Agencia de Seguros. Phyllis logra hacer frente con gran sangre fría a la teoría del Director sobre lo que ha ocurrido y abandona el despacho con gran porte. A continuación, Barton Keyes (Edward G. Robinson), que ha sido testigo de la escena, emplea también el doble significado de las palabras, aplicando los términos deportivos a lo que acaba de ocurrir:

"KEYES: - Sí, no ha jugado mal, señor Norton. Llevaba usted la iniciativa. Pero falló en la línea de meta, hizo un tiro ilegal, fuera de juego y le anularon el tanto. Y lo malo es que no podrá recuperarse porque se terminó el partido."

Quince años después, en 1959, Wilder/I.A.L. Diamond lograrían dos escenas maestras de doble sentido en Con faldas y a lo loco. Destaquemos, en primer lugar la conversación entre Jack Lemon y Monroe en la cabina del tren:

"SUGAR CANE: - ¡Daphne!

JERRY: - ¡Sugar!

SUGAR CANE: - Vengo a darte las gracias por haberme ayudado antes; eres una amiga.

JERRY: - Oh, no tiene importancia, yo creo que debemos ayudarnos unas a otras.

SUGAR CANE: - De no haber sido por ti me hubieran echado del tren y ahora estaría por ahí, en cualquier sitio, sentada en mi huquelele.

JERRY: - Oh, con el frío que está haciendo, ¿qué habría sido de ti y de tu pobre huquelele?.

SUGAR CANE: - Si alguna vez puedo hacer algo por ti

...

JERRY: - Se me ocurre un millón de cosas. Y ésta es una de ellas (Se acuestan juntos)

SUGAR CANE: - Viene Sweet Sue. No quiero que sepa que somos tan amigas.

JERRY: - Oh, no, no, no, no se lo diremos a nadie, ni siquiera a Josephine (Tony Curtis)

SUGAR CANE: - Me quedaré aquí hasta que ella vuelva a acostarse.

JERRY: - Puedes quedarte todo el rato que quieras.

SUGAR CANE: - ¿No estaré molestando?.

JERRY: - No, estoy muy a gusto.

SUGAR CANE: - Cuando yo era niña, en las noches de invierno, solía meterme en la cama con mi hermana, nos cubríamos la cabeza con las mantas y yo decía que nos habíamos perdido en una selva oscura y que teníamos que encontrar la salida.

JERRY: - ¡Qué divertido!

SUGAR CANE: - ¿Te ocurre algo?.

JERRY. - No, nada, nada.

SUGAR CANE: - ¿De verdad no te ocurre nada? ¡Estás temblando!

JERRY: - ¡Qué tontería!

SUGAR CANE: - ¡La cabeza te arde!

JERRY: - En cambio, los pies los tienes helados.

JERRY: - ¿Verdad que es raro?.

SUGAR CANE: - Te los calentaré un poco; verás, así, ¿te sientes mejor?.

JERRY: - Sí, soy una chica, soy una chica, soy una chica.

SUGAR CANE: - ¿Qué dices?.

JERRY: - Que soy una chica enferma.

SUGAR CANE: - Será mejor que me vaya, no sea que me pegues algo.

JERRY: - No es contagioso.

SUGAR CANE: - Es que tengo pocas resistencias.

JERRY: - Sugar, hijita, escúchame. Si alguna vez no puedes resistir algo y flaquean tus fuerzas, el mejor remedio del mundo es un trago de whisky.

SUGAR CANE: - Oh, ¿tu tienes?.

JERRY: - Sé donde encontrarlo. No te muevas. Espera.

SUGAR CANE: - De acuerdo.

JERRY: - Arriba, arriba.

SUGAR CANE: - ¿Te encuentras bien?.

JERRY: - Muy bien.

SUGAR CANE: - ¿Y la botella?

JERRY: - Medio llena.

SUGAR CANE. - Hacen falta unos vasos.

JERRY: - ¿Vasos?. Es para que el viaje nos resulte mucho más agradable.

SUGAR CANE: - Sería mejor que diceses la luz, no veo lo que estoy haciendo.

JERRY: - Nada de luz, que nadie se entere que estamos de fiesta.

SUGAR CANE: - Es que se me pueda derramar.

JERRY: - Pues derrámalo, no te apures; emoción, risas, juegos. A lo mejor esto se convierte en una fiesta sorpresa.

SUGAR CANE: - ¿Cuál es la sorpresa?.

JERRY: - Ah, hoy no.

SUGAR CANE: - ¿Cuándo?.

JERRY: - Antes bebamos un poco.

SUGAR CANE: - Esto te hará salir pelo en el pecho.

JERRY: - Nada de adivinanzas.

También en el diálogo entre Tony Curtis y Monroe, en el barco, Wilder emplea el juego de palabras. Esto es lógico si pensamos que Joe (Tony Curtis) se finge estar "bloqueado" con las mujeres y, junto a él, la voluptuosa Sugar Cane (Marilyn Monroe):

"SUGAR CANE: - ¿Y la colección de conchas?.

JOE: - Sí, se la mostraré. ¿Dónde puede haberla metido?. Verá, es que los jueves yo estoy aquí como perdido.

SUGAR CANE. - ¿Qué pasa los jueves?.

JOE: - Doy fiesta a la tripulación.

SUGAR CANE: - ¿Quiere decir que estamos solos a bordo?.

JOE: - Completamente.

SUGAR CANE: - Es la primera vez que estoy a solas con un hombre a media noche y en alta mar.

JOE: - No debe preocuparse. He echado bien el ancla y el yate flota estupendamente y el guarda del faro prometió avisarme si se acercaba algún iceberg. (Están en las costas de Florida)

SUGAR CANE. - No es por los iceberg, pero hay ciertos hombres que tratarían de aprovecharse de una situación así.

JOE: - Me está usted adulando.

SUGAR CANE: - Estoy segura de que es usted un caballero.

JOE: - Y no sólo eso, yo soy ... ¿cómo diría?, inofensivo.

SUGAR CANE: - ¿Inofensivo?. No entiendo.

JOE: - Pues verá, las chicas me producen una sensación rara.

SUGAR CANE: - ¿Qué sensación?.

JOE: - Me dejan totalmente frío.

SUGAR CANE: - ¿No siente nada?.

JOE: - Algo así como un bloqueo mental. Cuando estoy con una chica es como si estuviera completamente sólo.

SUGAR CANE: - ¿Está usted seguro?.

JOE: - Segurísimo, le digo que soy un caso perdido.
(Ella le besa) ¿Ve usted?, nada.

SUGAR CANE: - ¿Nada en absoluto?.

JOE: - Absolutamente nada.

SUGAR CANE: - Quizá es culpa mía.

JOE: - Ni mucho menos señorita, lo que ocurre es la a veces la naturaleza tiene bromas un poco pesadas. Algo no funciona bien dentro de mí.

SUGAR CANE: - ¿No se puede usted enamorar?.

JOE: - Otra vez no; ya lo estuve en otro tiempo, pero preferiría no hablar de eso. ¿Le apetece un poco de faisán frío?.

SUGAR CANE: - ¿qué le pasó?.

JOE: - No quiero aburrirle con esa historia.

SUGAR CANE: - Bien, ocurrió siendo yo estudiante en Princeton; conocí a una chica que se llamaba Nelly; su padre era vicepresidente de U.S. Oil. Ella también usaba gafas. Aquel verano fuimos de vacaciones al Gran Cañón. Estábamos juntos, al borde, contemplando una puesta de sol, cuando, de pronto, sentimos el impulso de besarnos. Entonces yo me quité las gafas y ella hizo lo propio; luego di un paso hacia ella, ella ... dos pasos hacia mí ...

SUGAR CANE. - ¡Oh, no!.

JOE: - Sí, ocho horas más tarde pudieron subirla a lomo de mulas. Dí mi sangre para las transfusiones; los dos la teníamos del grupo cero, pero ya fue tarde.

SUGAR CANE: - Debí de ser horroroso.

JOE. - Desde entonces, ya va: incommovible, como si tuviera anesthesiado el corazón.

SUGAR CANE: - Pobrecito, le compadezco.

JOE: - Sí, para mí todo el dinero del mundo no tiene valor. ¿Salsa de menta o alcaparras?.

SUGAR CANE: - ¿Cómo pueda comer en semejante estado?

JOE: - ¿Qué otra cosa puedo hacer?.

SUGAR CANE: - ¿Tan desesperado es el caso?.

JOE: - Mi familia ha hecho cuanto ha podido, desde rodearme de doncellas francesas, realmente seductoras, hasta organizar fiestas para mí sólo con chicas estupendas. Llegó a importar un conjunto de bailarinas balinesas, ésas de las campanillas en los tobillos y las uñas largas ... todo fue en vano.

SUGAR CANE: - ¿Ha probado con chicas americanas?.

JOE: - ¿Para qué?.

SUGAR CANE: - ¿Ha servido de algo?

JOE: - Gracias, es inútil.

SUGAR CANE: - Debería usted hacerse visitar por un buen médico.

JOE. - Lo hice. Pasé seis meses en Viena, con el doctor Freud, en consulta constante; luego me vieron los hermanos Mayo: inyecciones, hipnosis, baños termales. Si tuviera valor para ello me suicidaría.

SUGAR CANE: - ¡Oh, no, no diga eso!. Habrá alguna chica, en algún sitio, capaz de curarle.

JOE: - Si supiera que existe esa chica la buscaría y me casaría con ella en el acto.

SUGAR CANE. - ¿Quiere hacerme un favor?.

JOE: - Desde luego, ¿de qué se trata?.

SUGAR CANE: - Yo no soy precisamente el doctor Freud, ni una bailarina balinesa, pero ¿me deja volver a intentarlo?.

JOE: - Está bien, puesto que insiste ... (Ella le besa)

SUGAR CANE: - ¿Sigue sin emocionarse?.

JOE: - Me temo que sí. Lo siento muchísimo.

SUGAR CANE: - ¿Un poco más de champán?. ¿Y si pusiéramos la radio y oscureciéramos un poco el ambiente?.

JOE: - Es usted extremadamente amable al intentar ayudarme, pero lo considero inútil. Creo que la llave de la luz está ahí. Debajo está la radio. Es como llevar a un concierto a quien está sordo como una tapia.

SUGAR CANE. - Lo que pasa es que está usted obsesionado. No piense en nada, descanse.

JOE: - Es como fumar sin tragarse el humo.

SUGAR CANE: - Pues tráqueselo. (Vuelve a besarle).

JOE. - Me ha parecido que le molestaría probar otra vez. Noto una rara sensación en los dedos de los pies, como si alguien me los estuviera calentando con una débil llamita.

SUGAR CANE: - Pues echemos un tronco al fuego. (Le besa)

JOE: - Me parece que va usted por buen camino.

SUGAR CANE: - Debo ir, porque los cristales de sus gafas empiezan a empañarse.

JOE: - Nunca imaginé que esto pudiera suceder.

SUGAR CANE: - Gracias.

JOE: - Me dijeron que estaba acabado del todo, irremisiblemente, y ahora acaba usted de burlarse de todos los especialistas.

SUGAR CANE: - Baños termales ... ¡qué tontería!

JOE: - ¿Dónde aprendió usted a besar de esta manera?.

SUGAR CANE: - Vendiendo besos para la cruzada infantil.

JOE: - Mañana, recuérdeme que he de enviar un cheque de cien mil dólares a la cruzada infantil. Buenas noches.

SUGAR CANE: - Buenos días.

(En las cercanías del hotel)

JOE: - ¿Cómo se llama la medicina que me has dado?

SUGAR CANE: - Besos americanos.

JOE: - Pues dame otra cucharadita. (Ella le besa por tercera vez).

22.- IRONIA

Con este procedimiento se presenta un comentario con un significado sardónico íntimo, a menudo afirmando o exponiendo lo opuesto. En palabras de Bergson la ironía es un antagonismo entre lo que es y lo que debería ser, de forma que la transposición se realiza enunciando lo que debería ser, fingiendo creer es precisamente lo que es. ¹

En Bola de fuego, el gángster buscado da contestaciones irónicas a la policía que no puede retenerle, por falta de pruebas. Incluso se permite sugerirles cómo tienen que atrapar al delincuente:

POLICIA: - (Haciendo que se pruebe el abrigo, pieza fundamental de convicción). Le encaja como un guante, ¿lo admite, no?.

JOE LAW: - Me gusta con más anchura en los hombros y las mangas sueltas.

POLICIA: - Y las iniciales J. L. ¿pueden ser Joe Law?.

¹ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 107.

JOE LAW: - Tal vez.

POLICIA: - ¿Sigue negando que es suyo?

JOE LAW: - No lo es, ni lo ha sido nunca.

POLICIA: - ¡Oh, vamos! Confiese, Joe; son las cinco de la mañana.

JOE LAW: - ¿Por qué no tomamos una copa?

POLICIA: - Póngaselo a Ben el gusano.

POLICIA: - Sí, quítese la chaqueta.

JOE LAW: - Mevitt era mi ayuda de cámara; me gustan las comodidades.

POLICIA: - No se preocupe, Joe, estará muy confortable. Su celda tendrá barrotes de platino y le pondremos un sillón caliente especial; 20.000 voltios.

JOE LAW: - ¿Corriente alterna o continua?

POLICIA: - Así que ese ése es su pijama, ¿eh?

GANGSTER: - Sí.

POLICIA: - ¿Siempre lo usa tres tallas más grandes?

GANGSTER: - Al respirar se me hincha el pecho y las manos se me enfrían por las noches.

POLICIA: - ¿Y la J.L.?

GANGSTER: - Puede ser jalea de limón o juegos libres.

POLICIA: - Llévoslo.

POLICIA: - Vamos.

POLICIA: - Muy bien, fantástico; nunca ha oído hablar de Benny el gusano y Benny el gusano no ha oído hablar de usted. No ha habido asesinato y para ordenar que se cometiera, usted no apretó el botón.

ABOGADO: - Buenos días, Joe.

JOE LAW: - ¿Cómo estás Mc Namara?.

ABOGADO: - Perdona el guante, señor Fiscal.

FISCAL: - Buenos días.

ABOGADO: - Muy bien, traigo una orden de libertad provisional.

FISCAL: - He olvidado mis gafas.

ABOGADO: - Lástima. Vamos, Joe.

FISCAL: - Y tal vez tardé en encontrarlas un par de días.

ABOGADO: - ¡No permitiré que mi cliente ...

JOE LAW: - Tranquilízate, Mc Namara. Sólo trata de limpiar la ciudad; ¿Por qué no colaboramos un poco?.

Sin embargo, el Fiscal desconfía. Joe Law se da cuenta y la escena finaliza de este modo:

"JOE LAW: - ¿Tiene dificultades, Sr. Fiscal?.

FISCAL: - No se preocupe Joe, y no menosprecie a la

Fiscalía de Nueva York. Tengo hombres capaces de encontrar una aguja en un pajar.

JOE LAW: - Eso es sencillo: haga que un caballo se coma la paja y luego hágale una radiografía."

Donen/Stone, en su Charada, hace que Peter defienda ante Regine su profesión de ladrón, como si fuera la más honrada de las profesiones. Por supuesto el juego de la simulación y la ironía está servido, esta vez en el Sena.

Hitchcock/Bennett emplean la ironía en 39 escalones en la misma escena dentro de la habitación del hotel que ya hemos presentado, en parte, al hablar de los Juegos de Palabras. Richard decide inventarse un pasado de asesino peligroso ante Pamela, pues ésta muestra una gran incredulidad y desconfianza sobre las intenciones de aquél:

"PAMELA: - ¡Está muerto de sueño!.

RICHARD: - ¿Sueño?. Desde luego. ¿Sabe cuándo dormí en una cama la última vez?, la noche del Sábado, no recuerdo dónde, y sólo por un par de horas.

PAMELA: - ¿Qué le hizo despertarse tan pronto, un sueño?.

RICHARD: - ¿Qué intenta insinuar?.

PAMELA: - Siempre había oído que los asesinos tienen pesadillas.

RICHARD: - Ah, sólo al principio. Yo ya he superado eso hace tiempo.. Cuando me dediqué al crimen era muy escrupuloso. Yo siempre fui un niño muy sensible. (El tono, por supuesto es irónico)

PAMELA: - ¡Me sorprende usted!.

RICHARD: - Solía despertarme a medianoche gritando, y creía que la policía me perseguía; pero uno se endurece.

PAMELA: - ¿Cómo empezó?.

RICHARD: - Ah, con pequeñeces, robando unos peniques a los otros niños en el vestuario del colegio; luego, algunas raterías y robos en los coches, algunos atracos ... hasta hundirme en el hampa. Mi primera víctima la maté cuando tenía diecinueve años ... (Bostezo). Me parece que dentro de poco podrá llevar a sus nietos al museo de cera para que me vean.

PAMELA: - ¿En qué sección?.

RICHARD: - Es pronto para decirlo, todavía soy joven, pero, desde luego, estaré allí, en una o en otra. Sí, me señalará y dirá: "Nenes, si supiérais lo cerca que estuve una vez de ese asesino os moriríais de miedo."

PAMELA: - ¡Me está haciendo daño en la muñeca con las esposas!

RICHARD: - ¡Oh, perdón!. Y hablando del museo de cera, así empezó todo.

PAMELA: - ¿Qué empezó?.

RICHARD: - ¡Mi carrera criminal!. Es hereditaria. Mi tío abuelo P.D.

PAMELA: - ¿Quién era?.

RICHARD: - Señorita, ¿dónde ha vivido usted?. ¿Nunca ha oído hablar de mi tío abuelo, P. D. , el Barba Azul de C.? Es conocidísimo.

PAMELA: - Creía que su familia procedía de Canadá.

RICHARD: - No. Allí huyeron todos después del incidente de mi tío abuelo. Mató a tres esposas y se quedó tan fresco. Pero su tercera suegra le echó los perros y trató de que le detuvieran. ¿Cree usted que lo consiguió?. No. El era mucho más rápido. Se la llevó a pasar y la tiró al océano Atlántico. Está en el museo de Madame Tussaud y es fácil de adivinar en qué sala. Debe ir allí a verlo alguna vez. No puede equivocarse, a la izquierda según se entra, bigote rojo, nariz afilada. (Bosteza) Y esa, señorita, es la historia de mi vida. ¡Un pobre huérfano, que nunca tuvo una oportunidad!. ¿Sigue pensando en entregarme a la policía? (Bosteza)."

El tono irónico de las relaciones entre Marlowe/Bogart y Vivian/Bacall queda establecido en el primer encuentro que tienen en ~~El sueño eterno~~. Es un estilo que ha tenido muchos imitadores, incluso en la vida real, pero nunca con esa magia de las palabras y de la interpretación que en la escena que ahora presentamos:

"MARLOWE: - ¿Deseaba usted verme?.

VIVIAN RUTLEDGE: - ¿Con que es usted un detective privado? Creí que sólo existían en los libros o que eran unos hombres pingosos, que husmeaban en los pasillos de los hoteles. ¡Caramba, no va muy arreglado!.

MARLOWE: - Ni tampoco soy muy alto. La próxima vez vendré con tacones, corbata blanca y una raqueta de tenis.

VIVIAN RUTLEDGE: - Dudo que eso le sirva de algo. Bien, y sobre ese asunto de papá, ¿cree que podrá resolverlo?.

MARLOWE: - No será difícil.

VIVIAN RUTLEDGE: - ¿De verás?. Creí que un asunto así requería algún esfuerzo.

MARLOWE: - No demasiado.

VIVIAN RUTLEDGE: - ¿Cuál será su primer paso?

MARLOWE: - El de costumbre.

VIVIAN RUTLEDGE: - No sabía que hubiera una costumbre.

MARLOWE: - Está explicada, con esquemas, en la página cuarenta y siete de "Cómo llegar a ser detective, en diez fáciles lecciones", enseñanza por correo. ¡Ah!, por cierto, su padre me invitó a una copa.

VIVIAN RUTLEDGE: - También ha leído el cómo llegar a ser comediante.

MARLOWE: - ¿Oyó lo de la copa?

VIVIAN RUTLEDGE: - Hablo en serio, señor Marlowe, mi padre ... Sírvasse usted mismo. Ahora escuche, señor Marlowe, mi padre no está bien y quiero que este asunto le de las menos preocupaciones posibles."

En otro momento de la conversación Vivian recrimina al detective:

"VIVIAN RUTLEDGE: - No veo porqué tiene que hacerse el listo, señor Marlowe, y no me gustan sus modales.

MARLOWE: - A mí no me enloquecen los suyos y no he pedido esta entrevista. Me tiene sin cuidado que no le gusten mis modales. Ni siquiera me gustan a mí; me hacen llorar en las noches de invierno y me importa tanto que se meta conmigo como que se tome la sopa con tenedor. Así que no trate de confundirme.

VIVIAN RUTLEDGE: - Nadie usa ese tono conmigo.

MARLOWE: - ¡Oh!

VIVIAN RUTLEDGE: - ¿Cree que se puede tratar a las personas como si fueran focas amaestradas?

MARLOWE: - ¡Uhm, me suele salir bien así!

VIVIAN RUTLEDGE: - ¡Qué amable es usted!."

Adiós muñeca es una película repleta de frases irónicas. Philip Marlowe sigue haciendo gala de su ironía:

"VOZ EN OFF: Trabajaba en un caso fácil: encontrar a una chica de quince años que se había escapado de su casa en Carmel. Estudiante aplicada, licenciada en hombres. El informe que yo tenía no hablaba de eso, sino que tenía una obsesión, el baile.

CHICA: - ¿Sabes una cosa? Me recuerdas mucho a Harry, no sabes cuánto te pareces a Harry. Tenía tu mismo tipo, ¿comprendes? Fuerte y callado. Yo solía bailar así con Harry. Es posible que yo no sea la chica más guapa del mundo, pero puedo hacer feliz a un hombre como la que más. Tuve un gran disgusto cuando todo terminó, pero ya pasó. ¿Cómo me ha dicho que se llama?

MARLOWE: - Harry.

CHICA: - Te envían mis padres a buscarme, verdad?.
Pues no pienso irme.

MARLOWE: - ¿Quieres salir de aquí bailando? ¿Quieres salir andando o prefieres que te saque en brazos?. A mí me da lo mismo.

(Salen a la calle donde están esperando los padres de la muchacha.)

MADRE: - ¿Te das cuenta de que hemos tenido que rechazar la invitación a una cena maravillosa para venir desde Carmel a recogerte?.

MARLOWE: - Oiga, ¿por qué no lo discuten camino de casa?. Ahora sólo queda pendiente un asuntillo de veintiocho dólares más otros cinco dólares de gasto.

MADRE: - Págale a este hombre, Charles. Y dale una propina.

MARLOWE: - No acepto propinas por encontrar críos. Por animales sí; cinco dólares por perros y gatos y diez por elefantes. Gracias."

Es Marlowe quien habla, cuando dice: "En la guía telefónica no encontré ningún Florian. Sin embargo, al salir, el hotel de mala muerte de enfrente me dio una corazonada. Pero sonsacar al portero de noche era más difícil que abrir una lata de sardinas cuando se ha roto

la lengüeta de hojalata. No se qué tiene el retrato de Abraham Lincoln (que está en los billetes americanos) que hace desatar la lengua."

Es lógico que, expresándose así, no le importe echar de su oficina a un policía, y además concluir con un "no me robe el pomo de la puerta".

Después de haber sido zarandeado por el gigantesco Molly Malloy, Marlowe comenta: "Demostró su agradecimiento con su acostumbrada gentileza."

La sentencia: "Te cerraré la puertas del infierno", dirigida contra un enemigo como reprimenda o castigo, resulta irónica, pero más en boca de Oscar Jaffe, el ridículo productor de Siglo XX, quien, además, la emplea en reiteradas ocasiones como "slogan" o muletilla.

En Ser o no ser, Lubitsch/Mayer llegan muy lejos con la ironía, hasta el extremo de que Lubitsch se vió metido en problemas con la comunidad judía. Opina sardónicamente de la ocupación de Hitler, al tiempo que sorprende al espectador con un parece y no es que, sin embargo, desgraciadamente fue.

La película comienza con una voz en off: "Estamos en Varsovia, la capital de Polonia. Es Agosto de 1939. Europa aún está en paz. De momento, la vida en Varsovia continúa tan normal como siempre. Pero, de repente, parece haber ocurrido algo. ¿Están viendo a un fantasma estos polacos?. ¿Por qué se ha detenido, de repente, ese automóvil?. Todos miran atónitos en la misma dirección. La gente parece asustada, aterrorizada. Eh ... ¿Puede ser cierto?. ¡El hombre del bigotito es Adolf Hitler! ¡Adolf Hitler en Varsovia! ¿Cuándo los dos países están en paz?. ¿Y totalmente sólo?. Parece extrañamente despreocupado por toda la excitación que ha provocado. ¿Está interesado en los manjares del señor Max?. ¡Eso es imposible!. El es vegetariano. Y, sin embargo, no siempre se atiene a su dieta; a veces, se traga países enteros. ¿Acaso quiere zamparse a Polonia también?. En cualquier caso, ¿cómo ha llegado hasta aquí? ¿Qué ha ocurrido?. Todo empezó en el Cuartel de la Gestapo."

A partir de este momento vemos un flash-back o retrospectiva, un parece y no es para el espectador, que acaba descubriendo que lo ofrecido corresponde a una representación teatral, que cuenta con un sosias de Hitler. Lubitsch, sin embargo, finaliza esta sorprendente

vuelta atrás con una irónica sentencia, cargada al mismo tiempo de tintes históricos dramáticos: "Y así fue como Hitler llegó a Varsovia en Agosto de 1939". El gran director de comedias avala así lo expuesto por Elder Olson, cuando afirma que en la comedia cualquier asunto es válido: la muerte, la violación, el rapto, etc.

23.- IRONIA MODIFICADA

La ironía modificada supone, valga la redundancia, una modificación irónica del significado real de un tema, situación, etc.

Probablemente, el Director más aficionado a este procedimiento es Howard Hawks. En La Fiera de mi Niña, emplea en un diálogo el nombre de Arcibald Leach, precisamente el nombre real de Cary Grant, protagonista del film.

En Luna Nueva, para describir a Bruce, el prometido de Hildy Johnson, Cary Grant dice que se parece a Ralph Bellamy, que es el actor que interpreta a Bruce.

Pienso que Billy Wilder, guionista de Howard Hawks en Bola de Fuego, y con el que aprendió a dirigir, se inspiró en él para emplear la ironía modificada en varias de sus obras, aun con distintos guionistas.

Wilder/Brackett presentan a los nazis de Berlín-Occidente aceptando las normas de los vencedores y los valores que quieren inculcar a sus hijos. Ellos, mientras

tanto, "disimulan" sus actitudes, ideales y prejuicios. De ahí que la reprimenda del padre alemán a su hijo provoque una situación cómica. Quiere seguir, tan al pie de la letra, las recomendaciones de los aliados que ni siquiera es consciente de sus propias manifestaciones nazis.

En La tentación vive arriba, Wilder/Axelrod juegan con la confusión rubia/Marilyn Monroe.

MARK: - ¡Eh!, Helen no me ha mandado a pedir el divorcio. Sólo quiere el remo de Ricki.

RICHARD: - ¡Lucharé contra todos los tribunales, puesto que lo puedo explicar todo ... las escaleras, las tostadas con azúcar, la rubia en la cocina ...!

MARK: - ¡Un momento, Riki, muchacho!. Vamos a tomarlo con calma. ¡¿Qué rubia de la cocina?!.

RICHARD: - Eh, eh, ¿y cómo quieres que yo lo sepa?. ¡A lo mejor es Marilyn Monroe!. (Precisamente la actriz que representa a la rubia en esta obra).

En Con faldas y a lo loco, Jerry revela a Joe que va a casarse con Osgood. Los auténticos problemas que la situación plantea se solapan con los rutinarios y

repetitivos problemas, nada originales, que toda boda puede plantear. Wilder/I.A.L. Diamond hacen que, al modificar la ironía, nos riamos del absurdo y de lo "cotidiano", aun cuando no todos los días nos casemos:

"JOE: - Hola, Jerry, ¿cómo salieron las cosas?

JERRY: - Tengo mucho que contarte.

JOE: - ¿Qué ha pasado?

JERRY: - Me he prometido.

JOE: - Enhorabuena, y ¿quién es ella?

JERRY: - Ella, soy yo.

JOE: - ¡¿Qué!?

JERRY: - Osgood se me ha declarado. Pensamos casarnos en Junio.

JOE: - Pero, ¿qué estas diciendo?. Tu no puedes casarte con Osgood.

JERRY: - ¿Demasiado viejo para mí?

JOE: - Jerry, ¿no estarás hablando en serio?

JERRY: - ¿Por qué?. El se casa y se divorcia constantemente.

JOE: - Pero, pero tú no eres una mujer, eres un hombre. Ni en broma puedes hacer eso.

JERRY: - ¿Y el porvenir?

JOE: - Jerry, es mejor que te acuestes, tu no estás bien.

JERRY: - ¿Quieres dejar de tratarme como una niña?. Ya se que es un problema.

JOE: - Naturalmente que lo es.

JERRY: - Su madre, eso es lo que me preocupa, pero me dará su consentimiento porque no fumo.

JOE: - Jerry, hay otro problema más grave.

JERRY: - ¿Ah, sí?, ¿cuál?.

JOE: - El viaje de bodas, ¡imbécil!.

JERRY: - Ya hemos hablado de eso. El quiere ir a la Riviera, pero yo me inclino por las cataratas del Niágara.

JOE: - Escuchame Jerry, tu no estás en tus cabales. ¿Cómo piensas arreglar eso?.

JERRY: - Es que no va a durar mucho, Joe. Le diré la verdad en el momento oportuno.

JOE: - ¿Cuándo?.

JERRY: - Inmediatamente después de la boda. Se solicita rápidamente el divorcio, él asigna una cantidad mensual para mis gastos y yo a vivir tranquilamente el resto de mis días.

JOE: - Jerry, Jerry, escucha, Jerry, escucha.

JERRY: - ¿Qué?.

JOE: - Hay disposiciones, leyes ... Eso que dices no puede hacerse.

JERRY: - Joe, no tendré otra ocasión de casarme con un millonario.

JOE: - Oye, Jerry, ¿quieres seguir mi consejo?. Olvidate de este asunto, convéncete de que eres un hombre, ¡eres un hombre!.

JERRY: - Soy un hombre.

JOE: - Esto está mejor.

JERRY: - Soy un hombre, soy un hombre, ¡oh qué desgracia la mía!, ya no sé lo que soy. Soy un hombre ¡caramba!, ¿y qué voy a hacer con el regalo de compromiso?

JOE: - ¿Qué regalo?.

JERRY: - Osgood me ha regalado una pulsera.

JOE: - Y son brillantes auténticos.

JERRY: - ¿Creías que mi prometido iba a regalarme cualquier cosa? Ahora tendré que devolvérsela."

24.- IRONIA DRAMATICA

Consiste en lograr que los lectores/espectadores conozcan un hecho, que el personaje o los personajes comprometido(s) aún no sabe(n). Este recurso es magnifico para lograr que el espectador ría. La razón de ser estriba en la ventaja del que observa y dispone de más información. Nos encontramos aquí, por tanto, con la teoría de todos los autores partidarios de la teoría de la superioridad.

La ironía dramática proporciona situaciones muy gratas a quien ríe. Empleando la terminología de Joseph Luft e Ingram, el lector/espectador se encuentra en el Cuadrante Tercero u oculto de La Ventana de Johari. Es decir, dispone de una información de la que el protagonista o protagonistas carecen. A su vez, éstos se hallan en el Cuadrante Dos o Ciego: los otros -sean los lectores/espectadores o/y otros personajes- poseen unos datos, unas informaciones sobre ellos que les resultan desconocidas.

Intimamente relacionado con lo expuesto en los párrafos anteriores está el automatismo de Bergson y la

distracción, que hace más elevada a la comedia cuanto más profunda es. El personaje distraído resulta cómico "porque hay un aspecto de su persona que él ignora, un lado por el que se escapa a sí mismo."² En definitiva, el personaje posee un gran Cuadrante Ciego. El recurso de la ironía dramática permite que el espectador disfrute de la información suficiente para saber que el personaje se encuentra en un camino de ilusión y describiéndose como un carácter cómico de los estudiados anteriormente.

Prototipo de distraído es, sin lugar a dudas, Don Quijote. Además, el famoso hidalgo refleja la inversión del sentido común: Posee una idea y trata de que las cosas se adapten a ella. También, en el teatro de Molière podemos hallar a personajes siguiendo su idea, sin ellos saberlo.

En Siglo XX Howard Hawks nos presenta a un viejo chiflado, que se entretiene repartiendo pegatinas por todo el tren. El productor se cree salvado cuando éste le firma un cheque. La alegría del productor se convierte en carcajada para los espectadores, sabedores del no

² BERGSON, Henri, Op. cit., P. 121.

valor del cheque. También los espectadores son testigos de la estratagema que Oscar prepara para conseguir que su actriz firme un nuevo contrato. Nuestro Cuadrante Tres u Oculito nos permite reírnos del ingenio del productor y del desconocimiento de la mentira de la que es presa Lily:

"LILY: - ¡Ah, no puedo creerlo!

OSCAR : - ¡Cuando lo oí, yo tampoco!. ¡Deprisa, Lily!

LILY: - ¡Vayamos enseguida, Oscar Jaffe.

OSCAR: - ¡Oliver, recuerda lo que te he dicho! ¡No lo olvides!

OLIVER: - ¡Ahí viene!

OSCAR JAFFE: - ¡Aquí está!

LILY: - ¿Dónde?, ¡oh!

OSCAR: - ¿Quién es?

OLIVER: - ¡Es Lily!

OSCAR: - Que se acerque.

LILY: - ¡Oh, estoy aquí!. ¡Mí pobre Oscar! ¡Habla!. ¡Háblame! ¡Me volveré local!

OLIVER: - El médico ha dicho que le ha traspasado el corazón. Apenas puede hablar.

LILY: - ¡Ah! (Llora).

OSCAR: - ¿Quién está llorando?.

LILY: - Soy yo, Lily.

OSCAR: - ¡Oh!.

LILY: - Lily Garland.

OSCAR: - Lily, ¿dónde está tu mano?. ¡Dame tu manita!.

LILY: - ¿Por qué lo has hecho?. ¿Por qué has hecho tantas cosas horribles?.

OSCAR: - Era lo mejor, todos me han abandonado, los que amaba y necesitaba. ¡Está oscureciendo, por favor, no te vayas!.

LILY: - ¡Oscar, yo soy culpable!. ¡Yo te empujé!. ¡Oh!.

OSCAR: - ¡Querida Lily, no llores más!. ¡No fue culpa tuya! ¡Sólo me hubiera gustado verte una vez más, estrecharte entre ... ¡Oh, Oliver ...!

OLIVER: - ¿Sí?.

OSCAR: - ¿Dónde está el contrato?.

OLIVER: - Aquí está.

OSCAR: - ¡Ah, muchachos, aún podéis oírme!.

TODOS: - ¡Sí!.

OSCAR: - Quiero que sea enterrado conmigo, con mi cuerpo, junto a mi corazón, cuando deje de latir.

LILY: - ¡No, nooo!

OSCAR: - ¿Dónde está ella?. ¿Está aquí?. ¿Está aquí?.

LILY: - Sí, estoy a tu lado.

OSCAR: - ¡Oh, es dulce morir! ¡Entro en ningún parte, en ningún lugar, debería haber esperado a encontrarme en un escenario, entre el polvo ... y los ecos que tanto amo!. ¡Oliver!.

OLIVER: - ¿Sí?.

OSCAR: - ¿Dónde está el contrato?.

OLIVER: -Aquí está.

OSCAR: - Pregúntale ... pregúntale si la importa poner su nombre en él.

OLIVER: - ¡Lily, es su último deseo!.

LILY: - ¡Sí, sí, lo firmaré!.

O.J: - Toma la pluma.

OLIVER: - Firmalo en la línea de puntos. (Guiña el ojo).

MAX: - ¡Déjeme entrar, soy Max Jacobson!. ¡Lily, cuidado con lo que haces!.

OSCAR: - ¡Has llegado tarde, Max!.

LILY: - (Muy enfadada) ¡Oscarr! ¡Ahhhhh!."

En Bola de fuego, el primer encuentro entre Sugarpuss y el profesor Potts, interesado en investigar el "slang", jerga o germanía, está presidido por la ironía dramática.

Ella cree que él es policía y él, a su vez, desconoce que Sugarpuss es perseguida por la Justicia. Sin embargo, los espectadores conocemos todo esto y podemos disfrutar de lo que los protagonistas desconoce, y, por tanto, de los malentendidos que origina:

"SUGARPUSS: - ¿Quién es?

PROF. POTTS: - Quiero hablar con la señorita O'Shea respecto a una investigación que llevo a cabo.

GANGSTER: - Calma, nos encargamos de esto.

SUGARPUSS: - Un momento.

PROF. POTTS: - ¿Cómo está usted, señorita O'Shea? Siento presentarme así, pero ...

SUGARPUSS: - Corta el rollo, ¿de qué se trata?

PROF. POTTS: - Esta encuesta tiene una enorme importancia.

SUGARPUSS: - Deje de andarse por las ramas.

PROF. POTTS: - ¿Cómo dice?

SUGARPUSS: - Escuche, no sé nada de nada.

PROF. POTTS: - Claro que sabe, cada palabra que dice lo demuestra. ¿Dónde está este papel ...?

SUGARPUSS: - ¿La citación? Supongamos que le dice usted al fiscal que se dé un garbeo por las afueras ...

PROF. POTTS: - Asombroso, y va usted a decirme que no es usted la persona que busco.

SUGARPUSS: - ¿Cuántos de ustedes se dedican a este trabajo?.

PROF. POTTS: - En todo el trabajo, ocho.

SUGARPUSS: - Y, los otros siete ¿esperan fuera?.

PROF. POTTS: - No, están en casa y dormidos.

SUGARPUSS: - ¿Dormidos?.

PROF. POTTS: - Si, se acuestan a las nueve todas las noches.

SUGARPUSS: - Con la cantidad de delitos que hay en Nueva York. Oiga, ¿no será usted de la bofia?.

PROF. POTTS: - Si bofia en su jerga significa profesor, sí, soy de la bofia.

SUGARPUSS: - ¿Un profesor?. ¡Oh!.

PROF. POTTS: - De lengua, ya me parecía que había un malentendido.

SUGARPUSS: - Ni que lo diga.

PROF. POTTS: - Verá, estoy haciendo una investigación sobre el "slang". ¿La molestaría si la utilizase para observación y estudio?.

SUGARPUSS: - Sí, mucho.

PROF. POTTS: - Si quisiera ayudarme durante unos días ...

SUGARPUSS: - Largo, largo, profesor.

PROF. POTTS: - Entonces, ¿no quiere ayudarme?

SUGARPUSS: - No, fuera, pise el acelerador.

PROF. POTTS: - "Pise el acelerador", eso es exactamente lo que quiero. Si me permite volver cuando tenga más tiempo ...

SUGARPUSS: - Ahorre gasolina, después de hoy no estaré aquí.

PROF. POTTS: - Bueno, aquí tiene una tarjeta con las señas de la Fundación por si cambia de idea.

SUGARPUSS: - Oiga, ahora no.

PROF. POTTS: - De todos modos ahí se la dejo.

SUGARPUSS: - Muy bien, y ahora pirando que vienen dando.

PROF. POTTS: - Perfectamente. De acuerdo, ya me voy."

En otro momento, todos, menos los profesores, conocemos quién se encuentra al otro lado del teléfono, en la conversación entre el profesor Potts/Gary Cooper y el "Sr. O'Shea" /Dana Andrews. El Cuadrante Ciego en el que se encuentra el Profesor Potts/Gary Cooper hace que éste se convierta en un personaje ridículo:

JOE LAW: - ¿Por qué no coges su paraguas y se lo rompes en la cabeza?. Bueno, todo está preparado, nena. Esta tarde me darán la licencia. Tengo un Juez de Paz esperando. Sí, eso es lo que tratamos de arreglar, cómo traerte aquí. No, no quiero que vengas en tren, te descubrirían como una moneda falsa, lo tienen todo vigilado: el túnel Hall, en el puente Washington, y no digamos las carreteras.

SUGARPUSS: - No me importa si tengo que ir en un coche fúnebre; quiero salir de aquí; no me gusta esto. Quiero volar, quiero ... (Los profesores bajan por la escalera) Papá, ¿qué otras noticias hay?, ¿todos bien en casa?, ¿mamá está bien? ¿para Pascua, pues ... no lo sé, un momento, no tardaré mucho, espérame en la biblioteca.

PROF. POTTS: - ¿Te importa si le digo unas palabras a tu padre?.

SUGARPUSS: - No. Papá, éste es el profesor del que te estaba hablando.

PROF. POTTS: - Señor O'Shea, me llamo Bertram Potts. Supongo que su hija ya le habrá hablado de mis intenciones.

JOE LAW: - Oiga ¿está usted loco?.

PROF. POTTS: - Tiene usted razón, señor O'Shea. Es imperdonable que alguien se presente a su futuro suegro por teléfono. Pero incluso antes de confiar la futura felicidad a su hija , en mis manos, querrá saber algo respecto a mí. Si desea referencias personales, puede llamar al Director de la Fundación Rockefeller y al Rector de Princeton, que es mi Universidad. Salvo molestias pasajeras de la sinusitis, estoy en excelentes condiciones físicas.

JOE LAW: - ¿Qué tal sus ingresos, hijo?.

PROF.POTTS: -Buenos, tengo un sueldo de tres mil doscientos dólares al año, y en las últimas elecciones voté por el partido republicano.

JOE LAW: - Muy bien, muy bien. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Cómo has dicho que te llamabas, hijo?.

PROF.POTTS: - Bertram.

JOE LAW: - Bien, Bertram, no sé si te habrá dicho Sugar que es nuestra única hija. No nos imaginábamos que íbamos a tener un profesor en la familia, pero si eso es lo que ella quiere, no hay inconveniente.

PROF.POTTS: - Haré todo lo que esté en mi mano para que sea muy feliz.

JOE LAW: - Otra cosa más, Bertram: su madre está inválida, no puede viajar, y le destrozaría el corazón no ver a Sugar casada, ¿entiendes?.

PROF.POTTS: - Claro, señor, mi madre murió pero sé que hubiera sido muy dichosa estando presente.

JOE LAW: - Supongamos que traes a la chica aquí; te conoceremos y celebraremos la ceremonia en nuestro pueblo.

PROF.POTTS: - Naturalmente, señor O'Shea, ¿puedo llamarle padre, Sr. O'Shea? Gracias, padre, es más de lo que esperaba. (Se dirige a Sugarpuss) Papá quiere hablar contigo."

Más adelante, la cámara nos muestra el cambio accidental del número de la habitación 9 (la de Sugarpuss) por la 6 (la del profesor Oddly). Ni el profesor Betram Potts ni Sugarpuss conocen este hecho. El joven profesor, ante su inminente boda, y lleno de preocupaciones, decide desahogarse con el viudo Oddly:

"PROF.POTTS: - Peagram, ¿cuál es el bungalow de Oddly?.

PEAGRAM: - El seis.

(El profesor Potts entra en la supuesta habitación número seis)

PROF.POTTS: - Oddly, perdone Oddly, pero tengo que hablar de esto, tengo que sacarlo de mi pecho antes de que me ahogue. Si no le importa mantendremos la luz apagada mientras hablamos de estas cosas tan personales. En lo que dijo, reconozco la belleza y la delicadeza de esas relaciones que describió, pero no confío en mí. Me temo que soy mucho más atrevido que usted. ¿Cree que eso podría echarlo todo a perder?. Sólo pensar que debería pasar mi luna de miel mirándola pintar acuarelas porque tiene cierto parecido con una planta ranunculáceas ... Soy un hombre enamorado, es la primera vez en mi vida, quiero estrecharla entre mis brazos, creí que por ser joven podría controlarme, pero no es cierto, pienso en cada momento,, y si esta boda se hubiera retrasado, es decir, si tuviera que retrasarse, bueno, lo que quiero ... Escúcheme Oddly, estoy nerviosísimo, estoy atontado, completamente lelo, un pasmado y soy feliz. En este estado ¿puedo pensar en la anémona nemonosa?. (Sugarpuss le ha escuchado, en la oscuridad de la habitación, con lágrimas en los ojos)

SUGARPUSS: - ¡Pottsy!

PROF.POTTS: - Perdona, no sé cómo he podido cometer la equivocación de decirle tales cosas a una mujer. Te suplico que me perdones."

Vemos, pues, el desconcierto que se origina cuando un personaje abandona su Cuadrante Ciego y pasa al Cuadrante Uno o Abierto.

En Con faldas y a lo loco los dos protagonistas y los espectadores gozamos del privilegio de saber la identidad de Joe y Jerry. Los personajes que se sitúan a su alrededor se convertirán en "víctimas" de jocosas situaciones, donde el parece y no es de las relaciones sexuales siempre está presente. Entre los varios ejemplos magníficos, sobresale la escena en que Jerry/Daphne comparte la cama de la cabina del tren con una atractiva Sugar Cane, ajena por completo al "travestismo" de su amiga y que he reproducido anteriormente al ocuparme del Juego de Palabras.

Jerry, interpretado por Jack Lemon, en Con faldas y a lo loco, se verá acosado por un rico caprichoso, Osgood, y por un botones del hotel. Estos dos últimos actúan, por supuesto, desconociendo quién se esconde tras

esa femenina apariencia. Las situaciones resultan cómicas desde el momento en que sus observadores reconocen el ridículo que protagonizan los satisfechos conquistadores:

OSGOOD: - Señorita, ¿me permite?.

JERRY: - Muy amable.

OSGOOD: - Soy Osgood Fielding Tercero.

JERRY: - Yo, yo ... Cenicienta Segunda.

OSGOOD: - Si hay algo que me admira es una chica con los tobillos finos. Me gusta.

JERRY: - Ja, ja. Y a mí. ¡Hasta la vista!

OSGOOD: - ¿Me permite que la ayude?.

JERRY: - ¡Oh, sí, gracias, ja, ja, es muy amable!

OSGOOD: - Resulta delicioso ver sangre joven por aquí.

JERRY: - Le advierto que la mía es del grupo O.

OSGOOD: - Siempre me han atraído mucho los negocios de espectáculos.

JERRY: - ¡Ah, ¿de veras?!.

OSGOOD: - Sí. Y la verdad es que eso le ha costado a mi familia mucho dinero.

JERRY: - ¿Se interesa por el arte?.

OSGOOD: - Por las artistas. He estado casado siete u ocho veces.

JERRY: - ¿No recuerda cuántas?.

OSGOOD. - Mamá es quien lleva la cuenta. Ahora está un poco enfadada conmigo.

JERRY: - No me extraña.

OSGOOD: - Cuando en la ciudad empezó la temporada de espectáculos me mandó aquí a descansar; ahora, se imagina que estoy pescando en mi yate, dedicado a la pesca.

JERRY: - Fíjese dónde lanza el anzuelo, señor Fielding, no vaya a equivocarse de pez."

También el botones del hotel quiere tener un escarceo amoroso con la "señorita" de la orquesta:

"BOTONES: - ¿Son éstas sus maletas?.

JERRY: - Y ésta también.

BOTONES: - Bien, muñeca.

JERRY: - ¿Estás esperando la propina?.

BOTONES: - No hace falta, nena. Usted viene aquí a trabajar igual que yo . Es maravilloso ver a chicas como usted en este hotel.

JERRY: - Puedes retirarte.

BOTONES: - Oiga, nena. ¿A qué hora termina su trabajo esta noche?.

JERRY: - ¿Por qué?

BOTONES: - Es que yo tengo el turno de noche. Hace unos días escondí una botella de ginebra y si usted quiere ...

JERRY: - ¿No eres muy jovencito todavía para eso?

BOTONES: - Tengo permiso de mamá hace algún tiempo.

JERRY: - ¡Lárgate, ¿quieres?!

BOTONES: - Así me gustan a mí, fuertes y con genio.
¡Ajá!. Luego procurará verla a solas.

JERRY: - ¡Qué tío más frescol.

JOE: - ¿Qué te pasó!

JERRY: - Que se ha propasado en el ascensor.

JOE: - Ahora ya sabes cómo son los hombres.

JERRY: - Y eso que no soy una chica guapa.

JOE: - No les preocupa, con tal de que lleves faldas.
Es como mostrar a un toro un trapo rojo.

JERRY: - Pues ya estoy harto de ser un trapo rojo, quiero volver a ser toro. ¡Desaparezcamos, vayámonos de aquí!

JOE: - ¿A dónde?

JERRY: - Me lo prometiste, dijiste que al llegar a Florida acabaríamos con esta farsa."

En el diálogo entre Jerry/Tony Curtis y Sugar Cane/Monros, en el barco, que he reproducido en el apartado anterior sobre Juego de Palabras, aparece la ironía dramática. Sugar Cane cree que Joe es un multimillonario, con problemas para relacionarse con el sexo opuesto. Tampoco sabe que Joe es Josephine en la orquesta en la que ella toca. Por supuesto los espectadores conocemos todos estos detalles, pues nos encontramos en el cuadrante oculto con respecto a la inocente Sugar Cane.

Billy Wilder hará en Berlín-Occidente que los soldados norteamericanos queden en ridículo por desconocer que la alemana a la que quieren conquistar es, nada menos, que un miembro de la Comisión investigadora del Congreso de EE.UU.:

"SOLDADO: - ¡Eh, preciosa! ¿Cómo te llamas?. "Name, fasis".

SOLDADO: - "Fasis".

SRTA. FRON: - Gri.

SOLDADO: - ¿Gri. qué?.

SRTA. FRON: - Gri. Gri. Gri. Ta.

SOLDADO: - ¡Eh! ¿Qué te parece?. ¡Estamos confraternizando con un estornudo!.

CAMARERO: - Lo siento, ahora son cinco paquetes.

SOLDADO: - ¡Cuatro paquetes!.

CAMARERO: - Cinco paquetes para el champán, tres para el vino, uno para la cerveza.

SOLDADO: - Esto no es más que un tugarío. ¡Toma la propina!

SOLDADO: - ¿Qué te parecen estos precios?. Habrá que pedir al Congreso que nos aumente la paga.

SOLDADO: - Ni lo sueñes. No piensan más que en las huelgas del carbón, el control de las aguas, las Naciones Unidas ...

SOLDADO: - ¿Pero qué es el Congreso?. Un atajo de vendedores que ha puesto el dedo en la llaga. Por mí te puedes quedar con el Congreso, el Senado y diez puentes a ...

SOLDADO: - Sí, para ti."

Sin embargo, en otro momento de la película, la congresista norteamericana será la que desconozca cierta e importante información sobre el capitán Prin. Y al no poseer ciertos datos, al estar la señorita Fron en un cuadrante dos, provoca un divertido diálogo con el

capitán. Por una parte, se está enamorando de él y, al mismo tiempo, sin saberlo, está pidiendo su búsqueda, captura y corte de cabeza simbólico para dar ejemplo de los nuevos tiempos:

SRTA. FRON: - Es del dominio público que un oficial americano está protegiendo a esa mujer. Esa es la cabeza que persigo.

CAPITAN: - ¿Cree usted de veras que un oficial sería capaz ...?

SRTA. FRON: - ¡Aunque le parezca increíble!. Vamos a utilizar un poco el sentido común: ese hombre no le está dando su protección por razones platónicas, ¿no está de acuerdo?.

CAPITAN: - ¡Oh, oh, claro!.

SRTA. FRON: - Esa complicidad es totalmente oculta. Él no sería tan estúpido como para llevarla a su alojamiento.

CAPITAN: - Supongo que no.

SRTA. FRON: - Por lo tanto, debemos asumir que es él quien la visita.

CAPITAN: - ¡Muy lógico!.

SRTA. FRON: - ¡Uhm, por consiguiente, debemos vigilar su casa!.

CAPITAN: - Gran idea.

SRTA. FRON: - ¿Sabe dónde vive?

CAPITAN: - Puedo averiguarlo. Y la vigilaré día y noche, personalmente.

SRTA. FRON: - No, vigilarémos juntos los dos.

CAPITAN: - ¿Ah, sí?

SRTA. FRON: - Sí, quiero ser testigo ocular, quiero ver yo misma a ese hombre y enfrentarme con él.

CAPITAN: - ¿Dispone de tiempo, señorita Fron?

SRTA. FRON: - Todo el que haga falta. Pretendo convertir este caso en el mío propio."

La ironía dramática tiene una buena situación en las conversaciones telefónicas, donde el personaje ignorante (Cuadrante Ciego) obliga a mantener un diálogo sin sentido, en su presencia. El objetivo no es otro que impedir que pasa al Cuadrante Primero, con la consiguiente revelación. Ya he citado la conversación telefónica de Bola de fuego. Ahora lo haré de la de Berlín-Occidente. Aquí se produce entre el capitán, con la señorita Fron presente, y Marlen Dietrich, quien pasará a convertirse en Teniente Forestal, de Intendencia:

CAPITAN: - Discúlpeme. Desnazificación, al habla el capitán Prin, ¿quién?.

ERIKA: - Johnny, dime, ¿qué ha pasado?. Te estuve esperando anoche, ¿por qué no viniste?. ¡Johnny, ¿me escuchas?!.

CAPITAN : - ¡Ah, sí!. Por supuesto, teniente ... Forestal. Es el Teniente Forestal, de Intendencia. Bueno, Teniente, siento no haber podido hacerlo. Habrá visto que estoy muy ocupado estos días.

ERIKA: - ¡Johnny ¿qué sucede?!. Soy Erika. ¿De qué me hablas?.

CAPITAN: - Teniente Forestal, no debería ser muy difícil hacerse cargo de la situación. (Dirigiéndose a la congresista). A veces me pregunto cómo habrá podido pasar por la Academia.

ERIKA: - Johnny, no estás solo, verdad?.

CAPITAN: - Así es, Teniente Forestal.

SRTA. FRON: - ¿Es el hijo del Secretario de Marina?. Quiero hablar con él.

CAPITAN: - ¡Oh, no, no, no, éste es el Forestal del Ejército. No tiene nada que ver con el Secretario de Marina. Bien, Teniente, le aseguro que le verá tan pronto como sea posible. Tal vez un poco tarde, mejor después de sus horas de oficina.

ERIKA: - ¡Te echo tanto de menos, Johnny!. Te quiero.

CAPITAN: - Tomaré nota de ello. Adiós, Teniente. (Se dirige a la congresista) Buen chico, hicimos juntos las prácticas."

En El secreto de vivir, Capra/Riskin nos presentan a un sencillo ciudadano norteamericano, que acaba de heredar una gran fortuna. Sus actividades, en la gran ciudad, aparecerán en los periódicos. La información es cubierta por Jean Arthur, quien se hace pasar por una pobre chica para tener acceso directo a la noticia. Por supuesto Deeds no sabe que está cortejando a una representante del "cuarto poder"; de ahí que resulte humorístico cuando delante de la misma periodista que ha inventado su apodo de "Cenicienta Masculina", dice:

"DEEDS: -¡Si fueran hombres les aplastaría la cabeza!. ¿Has leído los periódicos?.

PERIODISTA: - Ah, ah.

DEEDS: - ¡Eso me gusta de tí, que respetas los sentimientos de los demás!. ¡Me gustaría ir a ese ... periodicucho y romper las narices a ese tipo que ha escrito esas tonterías!. ¡Uhm! ¡Cenicienta masculina!. ¡Estoy seguro que dentro de poco todo el mundo me llamará así!. ¡Uhm!."

Lubitsch también hace uso de la ironía dramática en Lo que piensan las mujeres. El señor Baker ha organizado, en su casa, una cena para cerrar un importante negocio. Va asistir el presidente de Colchones Universales, de origen húngaro. Sin embargo...

"SR. BAKER: - Soy el señor Baker.

SEBASTIAN: -- ¡Uhm, uhm!

SR. BAKER: - ¿Puedo preguntar qué hace usted aquí?.

SEBASTIAN: - Esperando

SR. BAKER: - ¡Ah ... esperando!.

SEBASTIAN: - Dígame, ¿cuándo vamos a cenar?.

SR. BAKER: - ¿Cenar?.

SEBASTIAN: - Me invitaron a cenar.

SR. BAKER: - ¡Oh, lo siento!. Dígame, ¿es usted de Colchones Universales o de Muebles United?.

SEBASTIAN: - No soy de nada.

SR. BAKER: - ¡Oh, juega con dos barajas, eh?! Bueno, es una medida inteligente. Sígame, ¿qué le parece el señor Kafka?.

SEBASTIAN: - Me es indiferente.

SR. BAKER: - Desde luego no es usted muy explícito. La fusión me ha parecido un gran acierto, ya lo creo. Eh ... La fusión crea la unión. ¡Ja, ja , ja!.

SEBASTIAN: - Oiga, ¿quiere que disfrute esta noche, verdad?

SR. BAKER: - Pues sí, por supuesto.

SEBASTIAN: - Muy bien, venga. Esta jarra me repugna. Es fea. Guardémosla.

SE. BAKER: - ¡Je, je, je!. Claro, como quiera. El cliente siempre tiene razón. ¿Querría cambiar alguna otra cosa?

SEBASTIAN: - Muchas.

SR. BAKER: - Creo que vamos a pasar una velada muy agradable. Le comunicaré un secreto, tenemos goulash.

SEBASTIAN: - ¿Goulash?

SR. BAKER: - Sí, goulash.

SEBASTIAN: - ¡Ummm. Para mí, huevos revueltos.

SEBASTIAN: - ¡Oh ... Uhm ... era sólo una sugerencia. Discúlpeme. Tengo que acabar de vestirme. Continúe, está usted en su casa. (A su mujer). Estos húngaros son unas personas muy raras.

SRA. BAKER: - ¿Han llegado ya?

SR. BAKER: - Uno sí. Dijimos de smoking, no?

SRA. BAKER: - ¿Por qué lo preguntas?

SR. BAKER: - Él no lo lleva.

SRA. BAKER: - ¡Oh, te refieres al señor Sebastian!

SR. BAKER: - ¿Sebas ...? ¿Con quién está?

SRA. BAKER: - ¿Con quién?. Está en contra de todos, es un individualista.

SR BAKER: - ¿Tan rico es?.

SRA. BAKER: - ¡Oh, el dinero no le importa en absoluto!.

SR. BAKER: - ¿Cómo lo sabes?.

SRA. BAKER: - Cariño, él es Sebastian, Alexandre Sebastian. Te hablé de él el otro día. Pero, como siempre, nunca escuchas lo que te digo, absolutamente nada.

SR. BAKER: - ¡Ah!. Ahora lo recuerdo el tipo que toca el piano.

SRA. BAKER: - No es el tipo que toca el piano, es pianista. Y dentro de poco será muy importante. Y estará muy contento en asegurar sus manos en cien mil dólares.

SR. BAKER: - Mira, cariño, doy esta cena especialmente para esos húngaros. ¿Le interesa una póliza?.

SRA. BAKER: - Ni lo sé, ni me importa.

SR. BAKER: - A veces no acabo de entenderte. Esta noche tenemos la posibilidad de cerrar un trato de quinientos mil dólares. Me he molestado en preparar una noche húngara para el Presidente de Colchones Universales, y tú invitas a un tipo que toca el piano.

¿Cómo se te ha ocurrido?. Los músicos y los colchones forman mala pareja."

En Ser o no ser Lubitsch se ríe de la vanidad de los actores. Para ello recurre a la ironía dramática y mantiene a Joseph Tura en el cuadrante segundo respecto a las relaciones de su mujer con el joven aviador, quien noche tras noche se levanta de su asiento cuando él interpreta el monólogo de Hamlet. Es el momento convenido por ambos para poder estar a solas. La vanidad de Tura la conduce a preocuparse más de la pérdida del espectador que de lo que estuviera ocurriendo en camerinos. Por eso hala así a su mujer: "María sé sincera, sé franca. Tengo que saberlo. ¿Le dijiste a ese tipo que se fuera durante mi monólogo?." De este modo la infidelidad, que en otra obra podría conducir a una tragedia, pasa a aquí al terreno de lo cómico. Ni siquiera el principal afectado le da la más mínima importancia y, por supuesto, los espectadores no se ven en ningún momento implicados en sus sentimientos.

Abro aquí un pequeño paréntesis para recoger algunas ideas de Bergson sobre la vanidad, que pueden explicar por qué Ser o no ser de Lubitsch/Mayer es una gran

comedia, donde este director hace suyo el nombre de artista. Parece que Lubitsch hubiera leído a Henri Bergson. Este último indica que un estudio de las ilusiones, de la vanidad y del inherente ridículo, proyectaría una luz singular sobre el estudio de la risa. Pues bien, Lubitsch en Ser o no ser lleva a cabo ese estudio de la vanidad de los actores a través de su comedia. María y, sobre todo, Joseph Tura están atacados por el "virus" de la vanidad, por esa admiración de sí mismos que se funda en la admiración que creen inspirar a los demás como grandes actores. Lubitsch no ha hecho otra cosa que crear una disposición de carácter idealmente cómica. Esta disposición es profunda, tal es así que después de muchos años de realizada la comedia sigue siendo admirada y forma parte de la historia del Séptimo Arte y, sin embargo, es superficial en su tono de comedia. Además, esta disposición de carácter es invisible para los actores pero visible para nosotros como espectadores. La indulgencia está de parte del afectado para que esa vanidad la ostente sin escrúpulos, mientras se torna en molesta para los otros, de modo que puedan reprimirla sin piedad. Esta disposición es que ser corregible, para que la risa puede ejercer su función, capaz de resurgir bajo nuevos aspectos e inseparable de

la vida social aunque insoportable a la sociedad.³ Por supuesto, que Ser o no ser presenta muchos más ángulos, que la convierten en una obra completa; éste es uno de ellos y creo que no de los más estudiados.

³ BERGSON, Henri, Op. cit., P. 140.

25.- PERSONIFICACION

Con este recurso se presenta un objeto inanimado como si poseyera características humanas.

¡Volamos hacia Moscú? presenta una escena de amor de dos aviones gozando sexualmente, a los acordes de violín de "intenta un poco de ternura".

En Juan Nadie una escultura de mujer habla momentáneamente ante el asombrado Gary Cooper. Pero se trata de una falsa personificación, pues la voz que escuchamos es la de la periodista que acompaña a Juan Nadie.

En Ninotchka, el retrato de Lenin cobra vida y sonríe a la protagonista.

Una naranja cobra vida para el señor Richard en La tentación vive arriba. Mientras exprime el cítrico dice, refiriéndose a Marilyn Monroe y tratando a la naranja como si de ella se tratara: "Llevarla a una situación comprometida, desangrarla, estrujarla, hasta dejarla seca..."

26.- TRANSFERENCIA METAFORICA

Como su nombre indica se trata de una transferencia de las propiedades de un objeto o sujeto a otro.

Señala Charles Chaplin que, aunque no siempre es fácil encontrarla en una escena, es muy importante adoptar una actitud . Y cita un ejemplo del asunto que estamos tratando, donde nos encontramos, aunque él no lo categorice como transferencia metafórica. La escena se desarrollaba en el vestíbulo de un hotel.

"Tuve la impresión de ser un impostor que se hacía pasar por uno de los huéspedes, cuando en realidad era un vagabundo que deseaba únicamente buscar cobijo. Entré y tropecé en el pie de una dama. Me volví y me quité el sombrero; luego choque con una escupidera; me volví una vez más y levanté mi sombrero ante la escupidera. Los que estaban detrás de la cámara empezaron a reírse." ¹ Chaplin transfirió, pues, propiedades de la mujer a la escupidera; al dotarla, repentinamente, de características femeninas, se siente obligado a pedir

¹ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 159.

disculpas. También en la reacción se da un mecanismo de repetición y de respuesta automática, que inevitablemente nos recuerda la teoría de la risa de Bergson.

En Lo que piensan las mujeres, la señora Baker llega a ladrar como un perro.

Ahora bien, el mejor ejemplo de transferencia metafórica lo presenta, en conjunto, la película de Wilder Con faldas y a lo loco. Valores, sentimientos, características, formas de comportamiento, etc., son asumidas por Joe y Jerry o Josephine y Dafne si se prefiere. Sobre todo Jerry/Dafne acabará haciéndonos creer que se siente a gusto en su nueva personalidad. Algunos diálogos del film son buena prueba de estas palabras:

"JOE: - ¿Qué te pasa!.

JERRY: - Que se ha propasado en el ascensor.

JOE: - Ahora ya sabes cómo son los hombres. (Aquí se manifiesta la transferencia, en lugar de "son," un "somos" nos indicaría que no se ha producido ese cambio de papeles o "travestismo").

JERRY: - Y eso que no soy una chica guapa.

JOE: - No les preocupa, con tal de que lleves faldas. Es como mostrar a un toro un trapo rojo." (De nuevo este "les" pone en entredicho la personalidad de quien habla o acentúa que está interpretando a la perfección al otro sexo).

En otro momento, ya citado al ocuparme de la Ironía Modificada, encontramos a Jerry olvidándose de su condición de hombre e incluso recordándose a sí mismo quién es. Tal confusión de papeles e inseguridad sobre su propia identidad, que el director Wilder ofrece al espectador, provoca una situación cómica. Que en ningún momento se profundice en sentimientos permite que las circunstancias adquieran un tono jocoso. Esta misma transferencia podría haber dado lugar a una obra seria, cargada de tensión y menos sugerente que la presentada por Billy Wilder.

27.- FLASH-BACK O RETROSPECTIVA

El flash-back es un salto atrás en el tiempo, a un momento que contribuye a aclarar lo que está sucediendo en el presente. Las retrospectivas estuvieron muy en boga durante los años cuarenta, sobre todo a partir de Ciudadano Kane. Permiten una reestructuración del contenido narrativo. Es muy útil en películas policíacas o psicológicas. Su gran inconveniente es que hace lenta la acción y que no siempre resultan artísticas al tránsito al pasado ni la vuelta al presente.

También en La tentación vive arriba encontramos tres ejemplos de esta modalidad. El único fallo que encuentro es que los guionistas nos ofrecen la causa del comportamiento de Richard. Hubiera sido más artístico que Helen le replicase de otra forma, en lugar de responderle con un diagnóstico lleno de sarcasmo.

"RICHARD: - La tengo mal acostumbrada. Siete años llevamos casados y jamás se me ha ocurrido una cosa así, ni una vez. Y he tenido oportunidades, ya lo creo, muchas. Sí, muchas.

HELEN: - (Se ríe).

RICHARD: - No te rías, Helen. Para tu buena información te diré que soy irresistible con las mujeres.

HELEN: - Eres muy atractivo para mí, pero es porque estoy acostumbrada a tí.

RICHARD: - No es éste asunto que deba discutirse con la esposa. Pero no está mal que sepas que las mujeres me han estado asediando durante años. Hablo en serio. Mujeres hermosas. Muchas, montañas y montañas de mujeres.

HELEN: - Citame una.

RICHARD: - No se me ocurre ninguna ahora. Pero te aseguro que fueron muchas.

HELEN: - (Se ríe).

RICHARD: - Está bien, tú lo has querido: Mi secretaria, por ejemplo. Para tí no representa nada, la señorita Morris, taquígrafa, una pieza más del mobiliario. Diez dedos para escribir mis cartas. Pues permíteme que te diga. Je... (EN LA OFICINA) ¡Señorita Morris, ¿ha escrito usted esta carta?!

SRTA. MORRIS: - Sí, señor Sherman.

RICHARD: - Hay seis errores tipográficos sólo en el primer párrafo. ¿Qué le ocurre a usted, señorita Morris?.

SRTA. MORRIS: - Pues... yo...

RICHARD: - ¡Vamos, señorita Morris. Dígame. ¿Qué le ocurre?!.

SRTA. MORRIS: - ¡Y aún pregunta qué me pasa!. Estoy enamorada, mi corazón se turba al verle. Estoy enamorada de usted desde el día en que llegué aquí!. ¡Profunda, loca, desesperadamente, un amor que me consume!. ¿Y qué soy yo para usted?. Nada. Solo una pieza del mobiliario, una taquígrafa. Diez dedos para escribir sus miserables cartas!. ¡Señor Sherman. Míreme usted. Soy una mujer. Una mujer, ¿me oye?. Con sangre, carne, nervios y sentimientos. Y estoy enamorada de tí. Te necesito. Te deseo. Te deseo. Te deseo!. (SE LANZA SOBRE ÉL)

RICHARD: - Ah, póngalo en limpio, señorita.

SRTA. MORRIS: - ¡Oh!. ¡Ohhh!. ¡Ohhh!.

RICHARD: - ¿Recuerdas aquella camisa rota, Helen?. Eh, pues ahí tienes la explicación.

HELEN: - (Se ríe). Aquella camisa la destrozaron en la lavandería. No seas fantasma, qué imaginación.

RICHARD: - No quieres reconocer que hay imán entre las mujeres y yo. Entro en cualquier parte, me acarician sus miradas, despierto un algo en ellas, las confundo. Es una sensación animal, una atracción física. Uh. Algo extraordinario.

HELEN: - Lo único extraordinario en tí es tu imaginación.

RICHARD: - Helen, el pasado invierno, cuando me operaron de apendicitis, yo tenía una enfermera.

HELEN: - ¿La enfermera?. ¿Te refieres a la cariñosa dama de pelo gris?.

RICHARD: - Esa era la de día. Pero tú nunca viste a la enfermera de noche, la señorita Phyllis. Pobre palomita. Luchó contra' ello con todas sus fuerzas. Pero una noche...

PHYLLIS: - ¡Richard!.

RICHARD: - Por favor, no. Esta noche, no.

PHYLLIS: - ¡Disponemos de tan poco tiempo!. ¡Pronto te quitarán los puntos, y entonces... te habré perdido para siempre!.

RICHARD: - Por favor, señorita . Hay algo que llaman moral. No olvide que es una enfermera sindicada.

PHYLLIS: - ¿Moral?. La tuve en otros tiempos. Cuando era joven, cuando tenía ideales, cuando estaba sindicada. Pero apareciste tú.

RICHARD: - Señorita Phyllis, durante cinco noches me ha estado tomando el pulso. Me cuesta mucho trabajo convencerme de que no se ha fijado que llevo anillo de bodas.

PHYLLIS: - ¡Me confundes. Me has desconcertado desde el momento en que entraste en el quirófano!. ¡No llevo a entenderlo!. ¡Hay en tí una atracción brutal!.

RICHARD: - Por favor, señorita Phyllis, mi corazón.

PHYLLIS: - ¡Fuguémonos de aquí!. ¡Robemos una ambulancia y crucemos la fronteral!.

RICHARD: - Señorita Phyllis. No es digna de vestir este uniforme. Es usted una degenerada. (La abofetea).

PHYLLIS: - ¡Pégame!. ¡Maltrátame!. ¡Flagélame hasta que se te rompan los brazos!. ¡Yo seguiré arrastrándome de rodillas en tu busca!.

RICHARD: - Señorita Phyllis. Me obliga a adoptar medidas para protegerla del fuego que la atormenta.

(PULSA UN TIMBRE)

(Ruido de sirena de ambulancia).

PHYLLIS: - (LOS ENFERMEROS FORCEJEAN CON ELLA) ¡No!. ¡No!. ¡Suéltenme!. ¡Suéltenme!. ¡Le quiero!. ¡Le quiero!. ¡Suéltenme!. ¡Le quiero!. ¡Le quiero!.

RICHARD: - La polilla y la llama, una fábula triste. Pobre señorita Phyllis. ¡Ojalá siga volando pase a sus alas quemadas!.

HELEN: - ¡Richard, lees demasiadas novelas y ves demasiadas películas!.

RICHARD: - También podría hablarte de Helen, tu mejor amiga. Tu madrina de boda. Te voy a contar lo que pasó entre ella y yo en Wesport el verano pasado. Tú estabas jugando en la canasta con los Lee, sin sospechar nada. Helen y yo nos fuimos. ¿A pasear?. Qué va, a bañarnos. Un baño a la luz de la luna.

HELEN: - ¿Qué hay de extraño en tí que así me abrasa?. ¡Me confundes!. ¡Me desconcertaste desde la primera vez que te ví!. ¡Me confundirás siempre!. ¡Toda una eternidad!.

RICHARD: - ¡Lucha contra ello, Helen, sé fuerte!. ¡Recuerda que soy de otra mujer!.

HELEN: - ¡Richard!.

RICHARD: - ¡Es un amor imposible!. ¡Sabes muy bien que pertenezco a una mujer maravillosa, fiel, devota. Y a un hijo al que quiero por encima de todas las vanidades!.

HELEN: - ¡Richard!. ¡Richard!. (LE ABRAZA)

RICHARD: - Hellen, lo único que puedo añadir, en vista de las circunstancias, es que me molesta que me llames a las diez para saber lo que hago. No te preocupes por mí. Recuerda que a pesar de que tengo un tremendo magnetismo personal, también tengo un carácter muy violento.

HELEN: - Y una no menos tremenda imaginación. Ultimamente, creo que piensas hasta en Cinemascope, y con sonido estereofónico."

28.- REFERENCIA A ACONTECIMIENTOS FUTUROS, COMO SI
HUBIERAN PASADO O FUERAN ACTUALES

Esa misma imaginación le hace a Richard convertir en efecto inmediato sus ilusiones. Y vuelvo a encontrar un defecto: los guionistas nos ofrecen la causa del comportamiento de Richard en sus propia boca y en la opinión de Marilyn. Una solución más artística hubiera sido mostrarlo, no decirlo. De esta forma, Wilder/Axelrod sobrecargan un guión ya excesivamente verbal.

"RICHARD: - La culpa es de mi imaginación. Hay tipos que tienen los pies planos, otros tienen caspa, y yo una extraordinaria imaginación.

VECINA: - Considero que es muy elegante tener imaginación. Yo no tengo ni pizca de imaginación. Tengo muchas otras cosas, pero ninguna imaginación.

RICHARD: - Estaba en la cocina preparando el desayuno cuando de pronto de me ocurrió que si mi esposa entraba, usted estaba en la ducha y yo preparando las tostadas. ¿Dispararía contra mí?

VECINA: - Pues claro que lo haría. Si yo estuviera casada y descubriera a mi esposo preparando unas tostadas para una rubia, que además estaba en la ducha, dispararía contra él.

RICHARD: - ¿Usted también?.

VECINA: - ¡Bam, bam, bam!.

RICHARD: - (CREE QUE LE HAN ACERTADO) ¡Uh!.

VECINA: - ¡Justo en la cabeza!.

RICHARD: - ¡Uh!.

VECINA: - Vamos, resucite. Es fruto de su imaginación.

En Con faldas y a lo loco, hay un momento en que los dos protagonistas son abordados en el hotel de Florida por un gángster. Si les reconoce, puede significar el desastre para los dos. Fijémonos en las palabras de Jerry:

"OTRO GANGSTER: - No quisiera pecar de indiscreto pero ¿no las he visto ha ustedes en otra ocasión?

JOE: - Debe de...

JERRY: - ¿Cuándo?

JOE: - Debe de confundirse con otras señoritas.

GANGSTER: - ¿No han estado nunca en Chicago?

JOE: - No, nunca estuvimos en Chicago.

BOTONES: - Tercer piso.

GANGSTER: - ¿En qué piso están ustedes?

JERRY: - No pienso decirselo.

GANGSTER: - Habitación 413; las llamaré.

JERRY: - No, le llamaremos nosotras.

JERRY: - (CUANDO ESTAN SOLOS EN LA HABITACION) Te lo dije, Joe, nos han descubierto. Nos pondrán cara a la pared y tatatatata. La policía llevará al depósito dos cadáveres de mujer y al desnudarlas para hacerles la autopsia, yo me moriré de vergüenza."

29.- REFERENCIA A LO AUSENTE COMO SI ESTUVIERA
PRESENTE

Normalmente esto se consigue relatando acontecimientos coincidentes por medio del montaje.

En La tentación vive arriba, Richard sufre diversas alucinaciones centradas en su irresistible atractivo para las mujeres. En una de ellas, se figura que su mujer puede estar viendo un anuncio de televisión, presentado por Marilyn Monroe.

"RICHARD: - ¡Estoy metido en un buen lío!. ¡Esa clase de chicas tienen que dar publicidad a todo!. ¡Nueva York entero lo sabrá. Apuesto a que ahora mismo se lo estará contando a algún amigo suyo. Raja que te raja, raja que te raja, raja que te raja.

VECINA: - ¡Me convenció para que bajase a su apartamento. Me sentó en la banqueta del piano y me obligó a aprender solfeo. Y luego se dirigió a mí, con los ojos desorbitados, echaba espuma por la boca, igual que el monstruo amarillo del lago negro!.

RICHARD: - ¡Lo sé. Lo sé. Así es como empieza esas historias. Hay muchos bocazas!.

NARRADOR: - Con una pistola la obligé a bajar a su apartamento. Le dije que no era casado. Luego la ató fuertemente a la banqueta del piano.

VECINA: - La conozco muy bien. Estuvo cenando aquí la otra noche, 260 calorías...

NARRADOR: - Pues como iba diciendo, la ató fuertemente a la banqueta del piano. ¿Y saben lo que hizo con ella?. Se empeñó en darle clase de solfeo.

RICHARD: - ¡El escándalo se difunde, se extiende. Como los tambores de la jungla. Uhm. Ya en boca de todo el mundo. Toda América lo sabrá. Televisión. Había olvidado que trabaja en la televisión. 50 millones de aparatos de televisión en América. Y, ahora, gracias al cable coaxial...!.

VECINA: - (PRESENTANDO UN ANUNCIO) Amiga, hoy he desayunado cebolla, he comido salsa de ajo. Pero él nunca lo sabrá, mis besos siguen siendo dulces y fragantes gracias al Bas. compacto. Ahora, ¡presten atención!, quiero prevenir a todas las jóvenes y mujeres de Nueva York contra un hombre casado, malvado, peligroso y terrible, que vive en el apartamento debajo del mío. Se llama Sherman, Richard Sherman, S-h-e-r-m-a-n. Mientras su esposa y su hijo pasan el veraneo en Maine, ese monstruo inefable aterroriza a las jóvenes...

RICKI: - (Está viendo la televisión en el lugar de veraneo) ¡Mami, mami, ven, están hablando de papá en la televisión!.

VECINA: - ¡Sí, las invita a sentarse en el banco del piano, y aprender solfeo. De pronto, se vuelve hacia ellas, con los ojos desorbitados, espuma en la boca, igual que el monstruo del lago negro!.

RICHARD: - ¡Tengo que hacer frente a la realidad. ¡Helen lo sabe todo, lo sabe, lo sabe, lo sabe!. Pero puede pasar otra cosa; a lo mejor no tienen televisión donde están hospedados en Maine. No quiero seguir atormentándome de este modo. ¿Por qué no llamar a Helen?. Si la llamo, en cuanto coja el teléfono sabré si se ha enterado de algo. Sí, la llamaré. ¿Conferencias?. Quiero hablar con Orient Queen, Maine. O. Queen 4-28-31-J. Sí, gracias... ¿Por qué tardarán tanto?. Tal vez, las líneas estén ocupadas porque ella esté hablando con los abogados."

30.- REFERENCIA AL PASADO, COMO SI FUERA PRESENTE

No he encontrado un ejemplo adecuado para este apartado. Se me ocurre que el mecanismo para lograr este tipo de un humor es fácil de activar. Todo consiste en lograr una retrospectiva que, al contarla el personaje, se convierta en realidad actuante. Algo muy parecido a lo que acabamos de ver en la escena en la que Richard piensa que ha recibido un tiro.

31.- CAMBIO BRUSCO DE PLANO (CUTWAY)

Interrumpir deliberadamente un acontecimiento para mostrar una acción coincidente en cualquier otro sitio prolonga la emoción y la tensión del público. Aparece frecuentemente en las comedias de situación, donde aparecen varios protagonistas: Un hombre en casa, Un lugar donde dormir, Casa completa, etc.

Bola de fuego presenta varios cortes. Tras aparecer los gánsters en los bungalows, hay un "cutway" de la señorita Bragg y de la policía convertidos en nuevos perseguidores. Más adelante, mientras los gánsters están en la Fundación con los profesores, H. Hawks realiza un cambio brusco de plano al lugar donde va a celebrarse la boda entre Sugarpuss y Joe Law.

32.- FUNDIDO EN NEGRO EN EL PUNTO ALGIDO (CLIMAX)

El fundido se da en el momento crucial de la acción. Así se mantiene la tensión del espectador y se evita que el climax pueda modificarse por la acción siguiente.

En las comedias estudiadas no he encontrado ningún fundido en negro. Pienso que obedece, siguiendo las indicaciones de Elder Olson, a que una situación cómica es tal en la medida en que otro u otros sean partícipes de lo acontecido; de lo contrario, aquel suceso carece de este epíteto. Y los creadores de comedia lo saben, como también reconocen, no tanto la importancia de crear tensión, como la importancia de conducir al público a la catástasis desde su propio dominio de lo que acontece.

33.- DOBLE TOMA

Con la doble toma se presenta un sujeto u objeto de forma casual y volviendo a él rápidamente después de manifestado o comprendido su interés.

Lubitsch la emplea en Lo que piensan las mujeres cuando el Sr. Baker descubre el cuadro que ha visto reproducido en su casa. Se detiene y vuelve a mirarlo para, a continuación, entrar en la tienda.

Una de las últimas escenas de El mundo está loco, loco, loco... contiene una de las dobles tomas más logradas y más insertadas en el argumento. Es una escena obligatoria en la que los diversos personajes de la película van juntándose en el parque de "Santa Rosita", dispuestos a encontrar el tesoro del que habla "Narizotas" al comienzo. Todos los personajes, excepto la joven y delicada mujer casada, buscan frenéticos por diversos lugares pero no encuentran la "W", que es la clave. Por fin, y mientras está refrescándose, la joven mira distraidamente la forma en W que forman varias palmeras gigantes. Poco después cae en la cuenta y la doble toma descubre su expresión de alegría, porque de

repente se da cuenta de dónde está escondido el tesoro.
En ese momento comienza el desenlace de la película.

34.- REVELACION REPENTINA

Cuando a un personaje se le ofrece súbitamente información nueva a la que no prestaba atención, la acción adquiere un significado nuevo.

En Bola de fuego, tenemos noticia, de repente, de la boda entre Sugarpuss y Joe Law.

En Ser o no ser, María Tura escribe a máquina: "Mis nervios están destrozados. Mi vida ya no es útil para el Führer; voy a acabar con ella. ¡Heil Hitler!. Alexandre Siletsky." Así descubrimos por qué tiene interés en conseguir la firma del profesor nazi. Será el actor Joseph Tura quien gracias a una barba de repuesto, que le habían dado con anterioridad, se logre salvar de una situación comprometida.

35.- INCONGRUENCIAS

Las incongruencias juegan un importantísimo papel en las comedias. La incongruencia, como la inadecuación, la discrepancia o la contradicción son términos lógicos; por tanto, hay que tener cuidado. Todos implican relación, y si hablamos de la creación de situaciones cómicas, habrá que estudiar con cuidado qué está relacionado con qué.

Auden habla de algunos tipos de contradicción cómica:

1.- La operación de las leyes físicas en los objetos inorgánicos asociados con un ser humano es tal que la contradicción está en saber si éstos parecen ser activados por una voluntad personal y sus dueños parecen ser las cosas pasivas. Esta contradicción es la base de la mayoría de los efectos cómicos de los payasos.

2.- El choque entre las leyes de lo inorgánico, que no tiene "telos" y la conducta o comportamiento de las criaturas vivientes que lo tienen.

Por ejemplo Chaplin habla de la búsqueda de la contradicción cuando creó Charlot: "Al dirigirme hacia el vestuario pensé que podía ponerme unos pantalones muy holgados, unos zapatones, y añadir al conjunto un bastón y un sombrero de hongo. Quería que todo estuviera en contradicción: los pantalones holgados; la chaqueta, estrecha; el sombrero pequeño, y los zapatos grandes. Estaba indeciso si debía parecer viejo o joven; pero recordando que Senett creyó que yo era mucho mayor, me puse un bigotito, que, en mi opinión, me añadiría edad sin ocultar mi expresión." ²

La misma incongruencia puede divertirnos o no según las circunstancias o el punto de vista que adoptemos. Para aclarar un poco más lo expuesto hay que tener en cuenta que estas incongruencias cómicas se dan cuando un personaje:

- 35.1.- Acepta como normal una situación extraña.
- 35.2.- Hace un esfuerzo desproporcionado para lograr algo.

² CHAPLIN, Charles, Op. Cit., P. 158.

- 35.3.- Muestra una aptitud desproporcionada.
- 35.4.- Es incapaz de realizar un acto sencillo.
- 35.5.- Imita sin éxito.
- 35.6.- Caricaturiza.

Vayamos viendo algunos ejemplos en distintas películas.

35.1.- Acepta como normal una situación extraña

En la quimera del oro vemos a Charlot dándose un banquete con su bota como alimento. Pero ¿cómo surgió esta escena? Chaplin nos revela una importante pista:

"En la creación de una película resulta paradójico que la tragedia estimule el sentido del ridículo, porque lo ridículo, creo yo, es una actitud de reto: tenemos que reír ante nuestra impotencia frente a las fuerzas de la naturaleza o volvernos locos. Leí un libro sobre la expedición Donner, que, camino de California, equivocó la

ruta, quedándose bloqueada por la nieve en las montañas de Sierra Nevada. De ciento sesenta pioneros sólo sobrevivieron dieciocho; la mayoría de ellos perecieron de hambre y frío. Algunos practicaron el canibalismo, comiéndose a los muertos; otros asaron sus botas para apaciguar el hambre. De aquella horripilante tragedia concebí una de las escenas más graciosas de la película. Sintiendo un hambre espantosa, hiervo mi bota y me la como, chupando los clavos como si fueran huesos de un delicioso capón, y devorando los cordones como si fueran espaguetis. En este delirio del hambre, mi socio está convencido de que soy un pollo y quiere comerme." ³

Aunque no se puede adjetivar de extraño lo que hace Deeds, en El secreto de vivir, tampoco puede calificarse de muy normal: bajar por el pasamanos, hacer cosquillas a una estatua, encerrar en un armario a los guardaespaldas, montarse en un coche de bomberos.

En 19 escalones, mientras el profesor espía apunta con una pistola a Richard, la mujer de aquél pregunta si va a quedarse a cenar como si nada ocurriera:

³ CHAPLIN, Charles, Op. cit., P. 334.

"RICHARD: - Bien, se acabó.

PROFESOR: - Sí, ¿y qué hacemos?.

RICHARD: - ¿Respecto a qué?.

PROFESOR: - ¿Con usted?. Creo que no hay más que una solución.

RICHARD. ¿Cuál es?.

PROFESOR: - Supongá que le dejo a solas ... con esta pistola. Los periódicos de mañana podrían anunciar que el asesino se había quitado la vida.

MUJER: - Creí que venías a almorzar enseguida, te estamos esperando. ¿Sa queda el señor Jackson?.

PROFESOR: - Me parece que no.

MUJER: - Uhm.

PROFESOR: - Bien, ¿qué opina usted, señor Jackson?.

RICHARD: - ¡Ah, no me deja usted otra alternativa!
(Disparo)

En Lo que piensan las mujeres la señora Baker ladra y esto no extraña a su marido. Lubitsch arranca de esta incongruencia para mostrar a qué extremos puede llegar un matrimonio.

María Tura, en Ser o no ser, pregunta al director si su apariencia es la adecuada. Este la contesta:

"¿Cómo? ¡Una prisionera de un campo de concentración nazi con traje de noche." De nuevo, Lubitsch no salva a los actores y deja que se inmiscuya la sombra de su vanidad y su afán por ser el punto de mira. En esta misma película los soldados alemanes aceptan como normal que Hitler les pida que se salte del avión sin paracaídas, y, por supuesto, se lanzan sin rechistar.

El final de la película Con faldas y a lo loco presenta una singular incongruencia que Osgood acepta como natural. Billy Wilder ha declarado que la idea fue de I.A.L. Diamond: Está tan bien construida que no sólo sigue siendo recordada, sino incluso empleada actualmente para anunciar tabaco:

OSGOOD: - Hablé con mamá. Estaba tan contenta que hasta lloró. Quiere que llesves su vestido de novia. Es de encaje blanco.

JERRY: - Osgood, no puedo casarme con el vestido blanco de tu mamá, seguro que ella y yo no tenemos el mismo tipo.

OSGOOD: - Podemos reformarlo.

JERRY: - No hace falta. Osgood, he de ser sincera contigo: tú y yo no podemos casarnos.

OSGOOD: - ¿Por qué no?.

JERRY: - Pues, primero, porque no soy rubia natural.

OSGOOD: - No me importa.

JERRY: - Y fumo, fumo muchísimo.

OSGOOD: - Me es igual.

JERRY: - Tengo un horrible pasado, desde hace tres años estoy viviendo con un saxofonista.

OSGOOD: - Te lo perdono.

JERRY: - Nunca podré tener hijos.

OSGOOD: - Los adoptaremos.

JERRY: - No me comprendes, Osgood. ¡Soy un hombre!

OSGOOD: - Bueno, nadie es perfecto."

Charada nos presenta una escena en la que Cary Grant accede a tomar una ducha, vestido, delante de Audrey Hepburn.

15.2. - Hace un esfuerzo desproporcionado para lograr algo.

En Bola de fuego, el profesor Potts intenta por todos los medios, que Sugarpuss no se quede en la Fundación a pasar la noche. Élla tendrá que convencerle porque la policía la persigue y tiene que esconderse en lugar seguro:

SUGARPUSS: - ¿Por dónde empezamos, profesor?. Ésta es la primera vez que alguien escarba en mi cerebro. ¿Tiene usted una especie de máquina Rayos X o una aspiradora que coge las palabras que usted quiere? ... ¿Cuál es su método, profesor?.

PROF.POTTS: - Pues es muy sencillo; si viene usted mañana por la mañana no más tarde de las nueve y media ...

SUGARPUSS: - ¿Mañana por la mañana?.

PROF.POTTS: - Eso es. Tendremos una reunión para discutir con algunas personas de distintas procedencias.

SUGARPUSS: - ¿Y a usted no le parecería mejor empezar ahora mismo?.

PROF.POTTS: - Es casi la una de la madrugada.

SUGARPUSS: - No sea tonto, profesor; tomemos unas copas, encendamos la chimenea y puede empezar a trabajar conmigo enseguida.

PROF.POTTS: - No me gustaría imponerla el trabajo a estas horas.

SUGARPUSS: - Estoy acostumbrada a trabajar de noche.

PROF.POTTS: - Cualquier discusión apresurada no tendría ningún valor científico. Tengo que preparar cuidadosamente mis notas para el seminario de mañana.

SUGARPUSS: - ¡Uhm, muy bien! ¿Dónde duermo?.

PROF.POTTS: - No lo sé. ¿Dónde vive usted?

SUGARPUSS: - En Riverside, pero voy a dormir aquí.

PRO.POTTS: - ¡¿Qué?!. ¡No, no, no! Usted no lo entiende, señorita O'Shea, todos somos solteros, excepto el profesor Oddly que es viudo. Y ninguna mujer, ni siquiera la señorita Bragg, que cuida la casa, se queda pasadas las siete.

SUGARPUSS: - Si quiere que esté aquí mañana a las nueve y media ...

PRO.POTTS: -Desde luego, señorita O'Shea, pero ... ni siquiera los más comprensivos admitirían que ...

SUGARPUSS: - De acuerdo, toque mi pie. Bien, encanto, ¿qué le parece?.

PROF.POTTS: - Está frío.

SUGARPUSS: - Frío y mojado. Acérquese, venga, más cerca, vamos, acérquese ... ¡Hola chicos!. Míreme la garganta; vamos, véala... ¿y bien?.

PROF.POTTS: - No sé, ¿qué debo mirar?.

PRO. JEROME: - La región laríngea tiene un ligero tono rosado.

SUGARPUSS: - ¡Un ligero tono rosado!. ¡Está más roja que un tomate y me escuece!. ¿Quién es usted?.

PROF.POTTS: - Es el profesor Jerome, nuestro experto en fisionomía, el doctor Robinson, leyes, el doctor

Gurkakoff ...

SUGARPUSS: - No tan deprisa; cuando los conozca un poco más, sabré distinguirlos. Venga aquí, fisiólogo. Que yo sepa, tengo fiebre.

PROF. JEROME: - Es posible.

SUGARPUSS: - Seguro. Y quiere echarme a la calle.

PROF. JEROME: ¡Oh!

SUGARPUSS: - No habrá reunión a las nueve y media si me echan con lo que está cayendo.

PROF. JEROME: - ¡Claro que no! ¡Con las calles tan heladas y el metro lleno de gérmenes!

SUGARPUSS: - Yo soy muy propensa a los estreptococos. ¿Me devuelve esto, chico?. (Se refiere a su mano)

PROF. JEROME: - Perdóneme.

PRO.POTTS: - Pediré un taxi con calefacción y le pondremos medias de lana y zapatillas calentitas.

SUGARPUSS: - ¡Qué descarol!

PROF.JEROME: - La verdad es que no lo entiendo, Potts, ¿para qué correr riesgos?.

PROF.: - ¡Con un material tan valioso!

PROF.JEROME: - Piense en su artículo, Potts.

SUGARPUSS: - ¿Lo ve? Ellos me comprenden.

PROF. PEAGRAM: - Si se me permite hacer una sugerencia ... la señorita puede dormir en mi habitación.

PROF. POTTS. - ¡¿Qué?!.

PROF.: - ¡¿Qué?!.

PROF.: - ¡Profesor Peagram!.

PROF. PEAGRAM: - Yo dormiría con el profesor Robinson; lo hago algunas veces, cuando hay tormenta.

PROF.: - Sí, le dan miedo los truenos.

SUGARPUSS: - Entonces, arreglado. Me iré a la cama. ¿Me da mi abrigo?.

PROF.: - Sí, tome.

SUGARPUSS: - Gracias. Saludos, amigos.

PROF.: - Buenas noches.

PROF.: - Adiós.

PROF.: - La enseñaré mi habitación.

PROF.: - Iremos todos.

PROF.: - Sé cuál es mi habitación. Gracias.

SUGARPUSS: - Yo la encontraré, no se molesten. Dígame, ¿dónde está?.

PROF.: - Subiendo la escalera, la tercera puerta a la izquierda.

PROF. POTTS: - Caballeros, un momento, por favor. Esto es muy irregular. ¿Y si llega a oídos de la Fundación?. ¿Y qué dirá la señorita Bragg mañana?.

SUGARPUSS: - Pero, ¿qué está diciendo?. Esto es una investigación, no?.



PROF.: - Claro que sí.

PROF.: - Claro.

SUGARPUSS: - ¿Quién fue el tipo que aprendió tanto al ver como caía una manzana?.

PROF.: - Isaac Newton, 1642 a 1727. La ley de la gravedad.

SUGARPUSS: - Sí, ese mismo, y quiero que me miren como si fuera sólo una manzana, Profesor Potts, sólo una manzana."

En La tentación vive arriba, el Sr. Richard hace un esfuerzo desproporcionado por evitar al supuesto acoso de su secretaria, la enfermera y una amiga de su mujer, como ya hemos visto anteriormente en el apartado sobre Flash-Back o Retrospectiva. Los guionistas refuerzan la desproporción del esfuerzo al presentar al Sr. Richard como un hombre sin especiales atractivos físicos.

En la secuencia del auto-stop de Sucedió una noche el periodista Peter Warne (Clark Gable) recibe un castigo "cómicamente" desproporcionado al "crimen" o autoconfianza mostrada en su método del pulgar. Esta secuencia es un perfecto ejemplo de construcción de un gag:

"ELLIE: - ¡Oiga! ¿Y si nadie viene a recogernos?.

PETER: - ¡Sí, sí pararán!. ¡Es cuestión de saber llamar su atención!.

ELLIE: - ¡Ah, usted es un experto, supongo!.

PETER: - ¿Experto?. Voy a escribir un libro sobre los auto-stopistas.

ELLIE: - Sus ideas no se terminan jamás, verdad?.

PETER: - ¡Uhm , cree usted que es fácil, eh?!.

ELLIE: - ¡Oh, no!.

PETER: - ¡Pues es fácil!. El quid está en el pulgar, ¿sabe?. ¡Mire!. Unos hacen así ... otros, así ... ¡Muy mal, nunca consiguen nada!.

ELLIE: - ¡Pobrecillos!.

PETER: - ¡Ah, pero lo del pulgar nunca falla!. Hay que saber hacerlo, desde luego. ¡Mire!. Movimiento uno, por ejemplo, sobriedad, un movimiento corto rápido. Demuestra independencia, le da igual que no se paren, tienen dinero en el bolsillo.

ELLIE: - ¡Uhm, muy listo!.

PETER: - Sí, pero el dos es un movimiento más amplio, le acompaña una sonrisa. Significa que sabe chistes para contarlos durante el camino.

ELLIE: - ¡Uhm, ¿y todo eso lo ha inventado usted?.

PETER: - ¡Bah, no es nada!. El tres. El tres es una súplica, es el que inspira compasión. Demuestra que carece uno de todo menos de hambre, todo está negro. Es un movimiento largo, como de barrido. ¡Mire!.

ELLIE: - ¡Oh, es estupendo!.

PETER: - Sí, pero hay que poner una cara muy larga para acompañarlo.

ELLIE: - ¡Eh, ahí viene un coche!.

PETER: - ¡Ah, sí!. ¡Fijese usted, utilizaré el movimiento número uno!. ¿Observe bien el dedo pulgar, y verá lo que ocurre!.

(El coche pasa de largo)

ELLIE: - Me estoy fijando en el pulgar.

PETER: - ¡Uhm, no comprendo como ha fallado!.

ELLIE: - ¡Ah!.

PETER: - ¡El número dos!.

ELLIE: - Cuando llegue al cien, despiérteme.

(Pasan muchísimos coches)

PETER: - ¡Ah, renunciaré a escribir un librito!.

ELLIE: - Pero ¡y lo qué se ha divertido!. ¡Ah! ¿Quiere que prueba yo?.

PETER: - ¿Usted?. (Se ríe) ¡No me haga reír!.

ELLIE: - ¡Oh! ¡Se cree un sabelotodo! ¡Nadie sabe nada salvo usted! ¡Haré que se pare un coche y no emplearé el pulgar!

PETER: - ¿Qué es lo que va a hacer?.

ELLIE: - ¡Oh, un sistema personal! (Se para un coche) ¿Se me concede un margen de confianza?.

PETER: - ¿Para qué?.

ELLIE: - Bueno, acabo de demostrar que la pierna es más fuerte que el pulgar.

PETER: - ¡Desnudándose del todo se habrían detenido cuarenta coches!.

ELLIE: - Lo recordaré cuando necesite cuarenta coches."

Lubitsch, en La octava mujer de Barba Azul, nos presenta el gran esfuerzo del inútil Albert (David Niven) por trabajar.

15.4.- Incapaz de realizar un acto sencillo.

Nos encontramos aquí con un gran número de actuaciones de los payasos, donde su torpeza los caracteriza. Esta incapacidad se halla relacionada con las equivocaciones estudiadas por Freud. Éste distinguirá entre actos de término erróneo o torpezas y actos sintomáticos y casuales.

"Todos los casos en los cuales el efecto fallido, esto es, el extravío de la intención parece ser lo principal, los designo con el nombre de actos de término erróneo, y los otros, en lo que la acción total aparece inadecuada, a su fin, los denomino actos sintomáticos y casuales." ⁴

Los regates callejeros convierten a sus protagonistas en torpes transeúntes incapaces de ponerse de acuerdo sobre el camino que cada uno debe seguir. Cada uno de nosotros hemos sido protagonistas de este tipo de incidentes. La explicación psicoanalítica de Freud puede lograr que esboce una sonrisa:

⁴ FREUD, S., Psicopatología ..., Op. cit., P. 176.

"El campo de la actividad sexual, dentro del cual parece borrarse por completo la delimitación entre lo casual y lo intencionado, nos ofrece una prueba evidente de la intencionalidad real de estos casos, aparentemente casuales ... nuestros torpes y enfadosos regates cuando, al encontrarnos ante una persona en la calle, empezamos a dar pasos a uno y otro lado, pero siempre en igual dirección que el otro o la otra, hasta quedar ambos inmóviles frente a frente, acto que resulta como "cerrar el camino a alguien", renueva una incorrecta y provocativa costumbre de los años juveniles y persigue intenciones sexuales bajo el disfraz de una torpeza." ⁵

En Bola de fuego destaca la escena en la que Potts le pide a Sugarpuss que se marche. No sabe hacerse entender y complica la petición y el descubrimiento de sus sentimientos. El empleo de un riguroso lenguaje académico, en un hombre que está enamorado de una joven, siempre seductora y tremendamente intuitiva, provocan una situación cómica, con inversión de papeles, donde él es quien se ruboriza y ella quien provoca. Estamos aquí tanto ante una torpeza o "equivocación de las funciones

⁵ FREUD, S., Psicopatología , Op. cit., Pp. 190-191.

motoras"; parece un muñeco; el profesor Potts nos resulta cómico en su forma de expresarse, como nos reímos ante una equivocación oral o torpeza en el empleo del lenguaje. La escena está magníficamente resuelta por Howard Hawks:

"PROF.POTTS: - Soy un hombre perfectamente normal, con instintos perfectamente normales.

SUGARPUSS: - Con un punto de ebullición bajo.

PROF.POTTS: - Ni siquiera eso. A mí también me ha conturbado su presencia.

SUGARPUSS. - ¿De verdad?.

PROF.POTTS: - Dos veces para ser exactos. La primera, cuando se apoyó en mi hombro para explicarme lo que era el "boogie, boogie". Sentí su aliento en mi oreja. La segunda, ayer tarde, cuando estaba junto a la ventana y el sol se reflejaba en su cabeza.

SUGARPUSS: - Y ¿qué hizo usted?.

PROF.POTTS. - Salí de la habitación, mojé un pañuelo en agua fría y me lo puse en la nuca, aquí, donde están los centros nerviosos.

SUGARPUSS: - ¡Qué encanto!.

PROF.POTTS: - Verá, esa es la diferencia básica que hay entre los otros profesores y yo. Nos ha seducido,

pero yo soy relativamente joven y puedo evitar la tentación, genero la suficiente energía para tomar medidas precautorias.

SUGARPUSS: - Un rayo de sol en mi cabello y tuvo que mojarse la nuca.

PROF.POTTS: - Quizá no debería haber hablado de ello, Srta. O'Shea; pero estoy tratando de explicarle que todo el éxito del proyecto está en peligro, y quiero que ... (Tartamudea) colabore ... quiero que se vaya.

SUGARPUSS: - Muy bien, me iré, pero si tengo que hacerlo, será mejor que lo suelte de una vez.

PROF.POTTS: - ¿Soltarlo? ¿Soltar qué?

SUGARPUSS: - En primer lugar, ¿por qué cree que vine aquí?

PROF.POTTS: - Para ayudar en la investigación.

SUGARPUSS: - De eso nada, vine por usted.

PROF.POTTS: - ¿Por mí?

SUGARPUSS: - No porque usted quisiera saber argot, sino porque otra vez quería verle.

PROF.POTTS: - Srta O'Shea, la construcción de esa frase es un atentado a las leyes gramaticales.

SUGARPUSS: - ¿Y qué? Vine porque no podía dejar de pensar en usted cuando salió de mi camerino. Vine porque es usted alto, distinguido y guapo.

PRO.POTTS: - ¡¡Guapo!

SUGARPUSS: - Sí, ya me ha oído, tal vez estoy loca pero, para mí, es el clásico tipo yun yun.

PRO.POTTS: - ¿Yun yun?

SUGARPUSS: - ¿No sabe lo que significa?.

PROF.POTTS: - No hemos llegado a eso.

SUGARPUSS: - Teníamos que llegar y ya hemos llegado. Me importa un rábano si los otros vienen por mí, es usted quien me tiene loca, absorbido el seso, ¿puede comprenderlo?.

PROF.POTTS: - ¡Por favor, Srta O'Shea!

SUGARPUSS: - Nada de por favor. Tal vez genera la suficiente energía para reprimir sus instintos, pero yo no. Muy alto (Se refiere a su estatura).

PROF.POTTS: - ¿Qué está haciendo?.

SUGARPUSS: - Ya lo verá.

PROF.POTTS: - Son los libros de consulta del profesor Gurkakoff; son muy valiosos.

SUGARPUSS: - Y eso qué importa. Es perfecto.

PROF.POTTS: - ¿Qué pretende?.

SUGARPUSS: - Enseñarle lo que significa yun, yun. Esto es un yun, esto es otro yun y esto es yun yun. (Le besa)."

35.5.- Imita sin éxito.

Muchas películas mudas y habladas emplean este procedimiento para ridiculizar a un personaje vanidoso o fanfarrón. Suele estar muy unido a las caídas o a los efectos no intentados.

En El secreto de vivir, una amiga de la periodista tiene que fingir que es su hermana. No imita muy bien, si prestamos atención a sus palabras:

"DEEDS: - Usted es su hermana Mabel, verdad?.

MUJER: - "¡¿Eh?!. ¡Oh, oh, claro!. ¡Sí, claro que sí!. ¡Sí, lo he sido durante mucho tiempo!."

El profesor Potts, en Bola de fuego, imita sin mucho acierto las posturas de boxeo para acabar con el gángster. Al final, se decide por su intuición, abandonando el libro y sus lecciones.

35.6.- Caricaturiza.

En Con faldas y a lo loco, la coquetería de la mujer queda caricaturizada muy bien en la famosa escena de la estación del ferrocarril. Los andares insinuantes de Marilyn Monroe provocan estos comentarios:

"JERRY: - ¿Cómo pueden andar con estas cosas, como pueden guardar el equilibrio?.

JOE: - Debe de ser según la distribución del peso, ¡vamos!.

JERRY: - Y esta ropa tan ligera, deben de constiparse muy a menudo.

JOE: - Deja ya los comentarios, vamos a perder el tren.

JERRY: - Me siento desnudo, creo que todo el mundo me está mirando.

JOE: - ¡¿Con esas piernas?! ¡Estás loco!. Anda, vamos.

JERRY: - Será inútil continuar esta farsa, Joe.

JOE: - Me llamo Josephine. Además inicialmente la farsa fue tuya.

JERRY: (Al ver como anda Sugar Cane -Marilyn Monroe) ¿Te has fijado?. ¡Qué manera de moverse!. Me recuerda a la jalea de membrillo. Deben de tener un motorcito o algo así. Te digo que son diferentes de nosotros."

En esta escena nos encontramos con otro elemento de la comedia, que en Con faldas y a lo loco se convierte en enteramente clave: el disfraz.

Ya en las obras de la Nueva Comedia se indicaba cómo todo disfraz era bueno, pues hace a uno impenetrable y enigmático. Además, gracias a él, los protagonistas pueden aumentar sus posibilidades y descubrir distintas situaciones.

Los profesores de Bola de fuego están concebidos, por Howard Hawks, en términos que rayan la caricatura.

Raymond Chandler creó y Hawks llevó a una cima artística visual en El sueño eterno una graciosa escena en la librería. Marlowe/Bogart se presenta como un sofisticado comprador, un tanto afeminado, que se enfrenta a una supuesta vendedora de libros. (En realidad, la librería es una tapadera de un negocio de pornografía).

LIBRERA: - ¿Puedo servirle en algo?.

MARLOWE: - Sí, sí. ¿Tendría quizá un Ben-Hur de 1860?.

LIBRERA: - ¿Un qué?.

MARLOWE: - Un Ben-Hur de 1860.

LIBRERA: - ¡Oh, una primera edición!.

MARLOWE: - No, no, no, no. La tercera, la tercera, la que tiene una errata en la página 116.

LIBRERA: - Me temo que no.

MARLOWE: - ¿Y un Chevalier Dubon de 1840? Completo, claro.

LIBRERA: - No en este momento.

MARLOWE: - ¿Son libros lo que vende?

LIBRERA: - Y eso ¿qué le parece, naranjas?

MARLOWE: - Desde aquí parecen libros. Quizá lo mejor será ver al señor Geiger.

LIBRERA: - Ahora no está.

MARLOWE: - Pues es una lástima porque yo ...

(Suena un timbre)

LIBRERA: - ¡Le he dicho que el señor Geiger no está!

MARLOWE: - Ya lo he oído, no tiene usted porque chillarme. Voy a llegar tarde a mi conferencia sobre "moliás argentinas", de modo que no esperaré.

LIBRERA: - Se dice momias, y no son argentinas sino egipcias.

MARLOWE: - Usted vendió un libro alguna vez, verdad?. Bueno me voy corriendo a la Biblioteca Pública, o quizá a esa librería de enfrente."

En Dar Firma Heiratet, Lubitsch, judío, caricaturiza la tipología social y racional de su personaje, convirtiéndolo en un arribista marrullero, enormemente torpe y capaz de servilismos y cobardías.

XIX.- CONCLUSIONES

4.- Los fundamentos de una Teoría General del Humor se encuentran en la Retórica de Aristóteles, que no ha sido superada hasta ahora como marco conceptual. También hay que considerar como de excepcional importancia el anónimo Tractatus Coislinianus.

5.- La construcción de dicha Teoría General del Humor obliga a una sistematización de las teorías particulares.

6.- El avance en la construcción de una Teoría General del Humor exige la delimitación de las categorías de lo humorístico, después de haber sistematizado las ordenaciones precientíficas y científicas del campo del humor.

7.- Una vez delimitadas las categorías del humor, el paso siguiente consiste en la inclusión del humor en el Proceso de la Información y de la Comunicación. También aquí resulta indispensable la división aristotélica de la Retórica.

8.- Hay unos autores que han desarrollado la relación del objeto del humor con el auditorio; otros, la relación entre el sujeto y el objeto del humor; finalmente, otros han acometido el estudio de la relación entre el sujeto del humor y el auditorio. Estos teóricos son mucho más ambiciosos que los que se han centrado en el estudio primordial de una o más categorías pero sin desarrollar las relaciones profundas.

9.- Un trabajo de investigación como el desarrollado en esta Tesis sería muy insuficiente sin el estudio de la experiencia humorística y de las Comedias como obras de arte; es decir, la Teoría General resultaría incompleta sin la experiencia y el Arte. Y esto es así independientemente de la concepción mimética o diegética que cualquier estudioso tenga sobre la Comedia.

10.- La investigación de las Comedias desde una Teoría General del Humor en la Comunicación lleva a considerar el clima humorístico como concepto englobador de todas las partes de la Comedia.

11.- Las tramas humorísticas se encuadran en grandes estructuras generales, según su simplicidad o complejidad.

12.- Las teorías, el aumento de la experiencia y el gran desarrollo de las obras literarias y cinematográficas han posibilitado una profundización en los conceptos-eje de anagnórisis y peripecia.

13.- Hay un gran campo abierto a la exhaustividad y exclusividad en el descubrimiento de las principales categorías de las tramas humorísticas.

14.- Los caracteres humorísticos han sido también categorizados de forma exhaustiva y exclusiva. Sin embargo, hay un gran campo de expansión de estas categorías de personajes, sobre todo por la sutileza que pueden alcanzar al estar oscilando entre lo absurdo y lo serio.

15.- El pensamiento, como parte de la Comedia, ha sido categorizado adecuadamente pero también admite una complicación teórica mucho mayor. Además, el estudio teórico puede iluminar significativamente el trabajo real de los humoristas, en un momento de notoria escasez de grandes Comedias.

16.- La dicción humorística, como objeto de investigación, se encuentra muy desarrollada. El mayor peligro, en estos momentos, es la pérdida de la espontaneidad y la búsqueda de la dicción humorística por la dicción misma. Recordemos, a este respecto, las discusiones terminológicas de la filosofía escolástica en su decadencia.

17.- Una Teoría General del Humor ha de ofrecer criterios y niveles de crítica para orientar el campo de la práctica profesional o del Arte en general.

18.- La prueba de la fecundidad de esta Teoría General está en el desarrollo de procedimientos para crear lo humorístico.

XX. - BIBLIOGRAFIA

XX.- BIBLIOGRAFIA

- ALLIN, A., On laughter. Psychological Review, 1903, 10,
Pp. 306-315.
- ALONSO SCHOCKEL, L. A., La formación del Estilo (Libro
del alumno). Santander, Sal Terrae, 1966.
- ANGELL, J.R., Psychology: An introductory study of the
structure and function of human consciousness, New
York, Holt, 1904.
- ARISTOTELES, Etica Nicomáquea. Etica Eudemia, Madrid,
Editorial Gredos, 1985.
- ARISTOTELES, Poética, Madrid, Editorial Gredos, S.A.,
Edición Trilingüe por Valentín García Yebra, 1988.
- ARISTOTELES, Retórica (Libro III), Madrid, Clásicos
Políticos, Centros de Estudios Constitucionales, 3ª
edición corregida, traducción de Antonio Tovar,
1985.

- ARMSTRONG, M., Laughing, London, Jarrolds, 1928.
- AUDEN, W.H., Notes on the Comic, en Comedy, Meaning and Form, Edited by CORRIGAN, Robert W., San Francisco, Chandler Publishing Company, 1965, Pp. 61-72.
- AYALA, Francisco, Imposibilidad de la sátira, en el diario El País, 3 de Enero de 1990, P. 9.
- BAILLIE, J., Laughter and tears: The sense of incongruity. Studies in Human Nature, 1921, 9, Pp. 254-293.
- BAROJA, Pio, La caverna del humorismo, Madrid, Caro Raggio, 1986.
- BATESON, G., The role of humor in human communication. Cybernetics, New York, Macy Foundation, 1953.
- BAUDELAIRE, Charles, Lo cómico y la caricatura, Madrid, Visor Dis, S.A., 1988.
- BEERBOHM, M., Laughter. North American Review, 1921, 214, Pp. 39-49.

- BERNITO JAÉN, A., Teoría General de la Información. Madrid, Guadiana, 1973.
- BERGLER, E., Laughter and the sense of humor. New York, Intercontinental Medical Book Corp., 1956.
- BERGSON, Henri, La risa, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1973.
- BERNE, Eric, ¿Qué dice usted después de decir "Hola"? Barcelona, Grijalbo, undécima edición, 1974.
- BERNE, Eric., A Layman's Guide to Psychiatry and Psychoanalysis. Nueva York, Ballantine Books, 1974.
- BLISS, S.H., "The origen of laughter". American Journal of Psychology, 1915, 26, Pp. 236-246.
- BOOTH, W. C., Retórica de la Ironía. Madrid, Taurus, 1987. (La edición original es de 1974)
- BORDWELL, David, Narration in Fiction Film. London, Methuen, 1985.

- BRASHERS, H.C.: Creative Writing. Nueva York, American Book Company, 1968.
- BRODY, M.W. The meaning of laughter. Psychoanalytic Quarterly, 1950, 19, Pp. 192-201.
- BROWN, T., Lectures on the philosophy of the human mind, Edinburgh, W. & C. Tait, 1820.
- BURT, C. The psychology of laughter. Health Education Journal, 1945, 3, Pp. 101-105.
- CAPRA, Frank.: The Man About The Title. New York, Mac Millan, 1971.
- CARPENTER, R., Laughter, a glory in sanity. American Journal of Psychology, 1922, 33, Pp. 419-422.
- CASARES, Julio, El humorismo y otros ensayos. Obras Completas, vol. VI, Madrid, Espasa Calpe, 1961.
- CHAPLIN, Charles, Mi autobiografía, Madrid, Editorial Debate, 1989.

CHARNEY, Maurice, Comedy high and low: an introduction to the Experience of Comedy, New York, Oxford University Press, 1978.

CICERON, De Oratore, London and New York, Oxford University Press (Clarendon), 1881.

COOPER, Lane, An Aristotelian Theory of Comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the "Tractatus Coislinianus", New York, Harcourt, Brace and Company, 1922.

CORLISS, Richard, Talking Pictures, Nueva York, The Overlook Press, 1985.

COURDAVEAUX, V., Etudes sur le comique: Le rire dans la vie et dans l'art, Paris, 1875.

CRILE, J.W., Man an adaptive mechanism, New York, Macmillan, 1916.

DARWIN, C. The expression of the emotions in man and animals, London, Murray, 1872.

DEARBON, G.V.N. The nature of the smile and the laugh.

Science, June 1, 1900, 9, Pp. 851-856.

DELAGUE, Y., Sur la nature du comique. La Revue du

Mois, 1919, 20, Pp. 337-354.

DESCARTES, R., Les passions de l'ame, Paris, 1649.

DESSOIR, M., Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,

Stuttgart, Enke, 1923.

DEWEY, J., "The theory of emotion". Psychological Review,

1894, 1, Pp. 553-569.

DREVER, J., The psychology of everyday life, London,

Methuen, 1921.

DUGAS, J., Psychologie du rire, Paris, 1902.

DUNLAP, K. Old and new viewpoints in psychology. St.

Louis, Missouri, C.V. Meaby, 1925.

EASTMAN, M., The sense of humor. New York, Scribner,

1921.

- EVERETT, C.C., Poetry, comedy, and duty, Boston, Massachusetts, Houghton, 1888.
- FEIBLEMAN, J.K., In praise of comedy, New York, Macmillan, 1939.
- FERNANDEZ FLOREZ, Wenceslao, El humor en la literatura española, Madrid, Discurso leído ante la Real Academia Española el 14 de Mayo de 1945.
- FLUGEL, J.C., Humor and laughter. Handbook of social psychology, Vol 2, Cambridge, Massachusetts, Addison-Wesley, 1954.
- FOWLER, H.W., A dictionary of modern English usage, London y New York, Oxford Univ. Press, 1926.
- FREUD, Sigmund, Psicopatología de la vida cotidiana, Madrid, Alianza Editorial, duodécima edición en "Libro de Bolsillo", 1987.
- FREUD, Sigmund, El chista y su relación con lo inconsciente, Madrid, Alianza Editorial, séptima reimpresión en "Libro de Bolsillo", 1986.

GARCIA BRUSCO, Carlos, Ernst Lubitsch, Madrid, Ediciones JC, 1988.

GERARD, A., An essay on taste, London, 1759.

GOLDSTEIN, Jeffrey H. y MC GHEE, Paul E., The Psychology of humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues, New York and London, Academic Press, 1972.

GORDON, G.N.: Persuasion. The Theory and Practice of Manipulative Communication. New York, Hasting House, 1971.

GRANDGENT, C.H., Getting a laugh and other essays. Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1924.

GRAWE, Paul H., Comedy in Space, Time, and the Imagination, Chicago, Nelson-Hall, 1983.

GREGORY, J.C., The nature of laughter, London, Kegan Paul, 1924.

GREGORY, J.C., Some theories of laughter. Mind, 1923, 32, Pp. 328-344.

GREIG, J.Y.T. The psychology of laughter and comedy, New York, Dodd, Mead, 1923.

GUTHRIE, W.N., A theory of the comic. International Quarterly, 1903, 7, Pp. 254-264.

HALL, G.S. y ALLIN, A. The psychology of tickling, laughter, and the comic. American Journal of Psychology, 1897, 9. Pp. 1-42.

HARTLEY, D., Observations on man, his frame, his duty, and his expectations, London, S. Richardson for Leake & Frederick, 1749.

HAYWORTH, D., The social origin and function of laughter. Psychological Review, 1928, 35, Pp. 367-385.

HAZLITT, W.C., On wit and humour. En Lectures on the English writers, London, Taylor, 1819.

HELLYAR, R.H., Laughter and jollity. Contemporary Review, 1927, 132, Pp. 757-763.

- HERMANOS MARX, Groucho & Chico, abogados, Barcelona, Edición de Michael Barson, Editorial Tusquet, 1989.
- HOBBS, Thomas, Leviatan, México, Fondo de Cultura Económico, 1987.
- HOFFDING, H. Outlines of psychology, New York, Macmillan, 1891.
- HOLLINGWORTH, H.L., Experimental studies in judgment: Judgment of the comic. Psychological Review, 1911, 18, Pp. 132-156.
- HUNT, L., Wit and humour, London, Smith, Elder & Co., 1846.
- KALLEN, H.M., The aesthetic principle in comedy. American Journal of Psychology, 1911, 22. Pp. 137-157.
- KANT, Manuel. Critica del juicio, Madrid, Espasa Calpe, Segunda Edición, 1981.

- KEITH-SPIEGEL, Patricia, Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues en The Psychology of humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues, editado por GOLDSTEIN, Jeffrey H. y Mc GHEE, Paul E., New York and London, Academic Press, Pp. 3-39.
- KIMMINS, C.W. The springs of laughter, London, Methuen, 1928.
- KLINE, L.W., The psychology of humor. American Journal of Psychology, 1907, 18, Pp. 421-441.
- KNOX, I., Towards a philosophy of humor. Journal of Philosophy, 1951, 48, pp. 541-548.
- KOESTLER, A., The act of creation, London, Hutchinson, 1964.
- LANGER, Susanne, The Comic Rhythm en Comedy, Meaning and Form, San Francisco, Edited by Robert W. Corrigan, Chandler Publishing Company, 1965, Pp. 119-140.
- LAUSBERG, Heinrich, Manual de Retórica Literaria. Madrid, Editorial Gredos, vol. I, 1983.

- LEACOCK, S.B., Humour: Its theory and technique, London, John Lane, 1935.
- LEVIN, Harry, Playboys and killioys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy, Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- LILLY, W.S. The theory of the ludicrous, en Portnightly Review, 1896, 65, Pp. 724-737.
- LIPPS, Teodoro, Los fundamentos de la Estética, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1923.
- LUFT, J.: La Interacción Humana. Madrid, Editorial Marova, 1976.
- LUND, F.H., Why do we weep?. Journal of social Psychology, 1930, 1, Pp. 136-151.
- MAIER, N.R.F. A Gestalt theory of humour. British Journal of Psychology, 1932, 23, Pp. 69-74.
- MARSHALL, H.R., Pain, pleasure and aesthetic, New York, Macmillan, 1894.

- MASSON, T.L., Humor and the comic journal. Yale Review, 1925, 15, Pp. 113-123.
- MAST, G., The Comic Mind. Chicago, Chicago University Press, 1973.
- MCCOMAS, H.C., The origin of laughter. Psychological Review, 1923, 30, pp. 45-55.
- MCDUGALL, W. The theory of laughter. Nature, 1903, 67, Pp. 318-319.
- MCDUGALL, W. Why do we laugh? en Scribners, 1922, 71, Pp. 359-363.
- MCDUGALL, W., An outline of psychology, London, Methuen, 1923.
- MENON, V.K. A theory of laughter, London, Allen & Unwin, 1931.
- MILLERSON, Gerald, Técnicas de realización y producción en televisión, Madrid, Instituto Oficial de Radio y TV, 1983.

MOLIERE, Jean Baptiste Poquelin, Obras Completas, Madrid, Editorial Aguilar, sexta edición, primera reimpresión, 1987.

MONRO, D.H., Argument of laughter, Melbourne, Melbourne Univ. Press, 1951.

MOODY, Raimond A., Humor y Salud. El poder curativo de la risa, Madrid, Edaf, 1979.

MORRIS, Desmond, El cuerpo al desnudo, Madrid, Circulo de lectores.

MUECKE, D.C., The Compass of Irony. Londres, Methuen, 1969.

OLSON, Elder, Teoría de la Comedia, Barcelona, Ariel, 1978.

PATRICK, G.T.W., The psychology of relaxation, New York, Houghton, 1916.

PAULOS, John Allen, Pienso, luego río, Madrid, Editorial Cátedra, 1988.

PENJON, A., "Le rire et la liberte". Revue Philosophique,
1893, 36, Pp. 113-140.

PLATON, Filebo en Obras completas, Madrid, Editorial
Aguilar, 2ª edición, 3ª reimpresión, 1977, Pp 1248-
1249.

PRIESTLEY, J., A course of lectures on oratory and
criticism, London, J. Johnson, 1777.

QUINTILIANO, De Institutione oratoria, Paris, N.E.
Lamaire, Pp. 1821-1825.

RAMSAY, G., Analysis and theory of the emotions, London,
1848.

RAPP, A phylogenetic theory of wit and humor. Journal of
Social Psychology, 1949, 30, Pp. 81-96.

RAPP, A., Toward an eclectic and multilateral theory of
laughter and humor. Journal of General Psychology,
1947, 36, Pp. 207-219.

REDFERN, Walter., Puns. Londres, Basil Blackwell, 1984.

- RICHTER, J.P., Teorías Estéticas, Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, vol. XV, segunda edición, 1892.
- RUESCH, J., Semiotic Approach to Human Relations, La Haya, Mouton, 1972.
- SCHEEERER, M., An aspect of the psychology of humor. Bulletin of the Menninger Clinic, 1966, 30, Pp. 86-97.
- SCHILLER, P., A configurational theory of puzzles and jokes. Journal of Genetic Psychology, 1938, 18, Pp. 217-234.
- SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación (Libros Primero y Segundo), Madrid, Ediciones Orbis, 1985.
- SHAKESPEARE, W., Obras Completas, Tomo I y II, Madrid, Editorial Aguilar, decimosexta edición, sexta reimpresión, 1989.
- SIDIS, B. The Psychology of laughter, New York, Appleton, 1913.

- SPENCER, H., The physiology of laughter en Macmillan's Magazine, 1860, 1, Pp. 395-402.
- STANLEY, H.M., Remarks on tickling and laughing en American Journal of Psychology, 1898, 9, Pp. 235-240.
- SULLY, J., Essay on laughter, New York, Longmans, Green, 1902.
- TRUFFAUT, François, El cine según Hitchcock, Madrid, Alianza Editorial, tercera reimpresión en "Libro de Bolsillo", 1988.
- VALBUENA DE LA FUENTE, F., La Comunicación y sus clases. Zaragoza, Editorial Luis Vives, 1979.
- VALENTINE, C.W., The psychology of early childhood, London, Methuen, 1942.
- WALLIS, W.D. Why do we laugh? Scientific Monthly, 1922, 15, Pp. 343-347.

WARDROPPER, Bruce W., en Teoría de la Comedia de OLSON,
Elder, Barcelona, Ariel, 1978.

WILLIS, Donald C., Frank Capra, Madrid, Ediciones J.C.,
1974.

WILLMANN, J.M., An analysis of humor and laughter.
American Journal of Psychology, 1940, 53, Pp.70-85.

WILSON, K.M., Sense of humor. Contemporary Review, 1927,
131, Pp. 628-633.

WINTERSTEIN, A., Contributions to the problem of humor.
Psychoanalytic Quarterly, 1934, 3, Pp. 303-316.

ZIV, A., DIEM, J.M., El sentido del humor, Bilbao,
Ediciones Deusto, 1989.

