

16
Zelj



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"**

**ANALISIS DE LOS MENSAJES HUMORISTICOS
CINEMATOGRAFICOS.**

UN ESTUDIO DE CASO: ZELIG DE WOODY ALLEN

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA**

P R E S E N T A :

MARTHA MARGARITA TAPPAN VELAZQUEZ

México, D. F.

1988



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION

1. EL HUMOR

- 1.1. El origen del humor
- 1.2. La técnica y la tendencia en el mensaje humorístico
- 1.3. Las especies de lo cómico
- 1.4. El sentido del humor
- 1.5. El humor como acto de comunicación
- 1.6. Cómo se estructura un mensaje humorístico
- 1.7. El héroe cómico

2. EL CINE COMICO EN LOS ESTADOS UNIDOS

- 2.1. Desarrollo histórico del cine cómico mudo
- 2.2. Cómo se hacía una película cómica muda
- 2.3. El gag
- 2.4. Técnicas y temas que se utilizaron en el cine mudo para hacer reír
- 2.5. Los grandes cómicos del cine mudo: técnica y personalidad
- 2.6. El cine cómico a partir de los treinta

3. WOODY ALLEN

- 3.1. La técnica
- 3.2. Las influencias en Woody Allen
- 3.3. Temas
 - 3.3.1. El psicoanálisis
 - 3.3.2. "Nadie ha sido más malo conmigo que mi yo" o mi SUPER-YO me libera"
 - 3.3.3. Los orígenes: la familia y el judaísmo
 - 3.3.4. La caricatura de la realidad

3.4. Zelig

4. ANALISIS DE ALGUNOS MENSAJES HUMORISTICOS EN ZELIG

- 4.1. Consideraciones introductorias al análisis
 - 4.1.1. Delimitación del objeto de estudio
 - 4.1.2. Elementos de lenguaje cinematográfico
 - 4.1.3. Presentación del esquema y descripción de los elementos que lo constituyen
 - 4.1.4. Criterios de selección de los mensajes a analizar
- 4.2. Zelig: una parodia del cine documental
 - 4.2.1. El cine documental
 - 4.2.2. El psicótico

4.2.3. Estructura de la parodia

4.3. Técnica del mensaje humorístico: cómo se estructura una situación cómica cinematográfica

4.3.1. El elemento sorpresa

4.3.2. Combinación de los constituyentes fílmicos

4.3.2.1. Mensaje visual-verbal

4.3.2.2. Mensaje visual-visual

4.3.2.3. Mensaje verbal-verbal

4.4. Elementos que influyen en el grado de comicidad de los mensajes humorísticos

4.5. La tendencia en Zelig

4.5.1. Caricatura de un país y de una época

4.5.2. El humor negro

CONCLUSIONES

INTRODUCCIÓN

Al estar leyendo la obra de Umberto Eco, *La Estructura Ausente*, me encontré con que describe la historia del proceso de este trabajo.

Cuando se nos ocurrió la idea (hablo en plural porque en un principio éramos tres) de hacer un estudio sobre los mensajes humorísticos cinematográficos, seguimos un "método empíricamente adecuado", (1) es decir, tomábamos una serie de chistes verbales para buscar la estructura común a todos ellos.

Pronto nos pareció que estábamos a punto de encontrar la Ley, el secreto del humor, sentimiento que, según el mismo Eco, es muy común entre los investigadores: "En el mejor de los casos, aunque el investigador comience con el mayor empirismo posible, acaba por convencerse de que ha descubierto alguna estructura precisa de la mente humana." (2)

Nuestro deseo era desmesurado: queríamos además precisar el funcionamiento de dicha ley en el cine: de qué manera el lenguaje cinematográfico reproducía la quizás en un futuro famosa estructura universal, que nosotros habíamos encontrado, para hacer reír a la gente.

La ilusión duró poco porque pronto nos topamos con la primera gran decepción cuando, al revisar la bibliografía sobre el humor, nos dimos cuenta de que habíamos descubierto el agua tibia,

-
1. Umberto Eco, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1978, p. 401.
 2. *Idea*.

pues al menos desde los tiempos de Hegel se sabía que el chiste de lo cómico reside en el cruce de dos ideas que se oponen de una particular manera.

Por un sin fin de razones, los investigadores integrantes del proyecto inicial, que aún no se sabía a ciencia cierta en qué consistía, nos separamos y, para quien quiso continuar con el tema, aquello que fue decepcionante en una ocasión se tornó en motivo de interés al seguir leyendo literatura sobre el chiste, lo cómico, el humor, la risa, etcétera. Encontré que era algo mucho más complejo de lo que creía y que la tesis de las dos ideas opuestas era irrelevante si se descontextualizaba de su entorno, es decir, de la manera como se contaba el chiste (factor que ya había previsto Gabriela Sadurni) y de aquellas condiciones necesarias para que el mensaje fuera interpretado humorísticamente.

También muchas de las enigmáticas preguntas que habían hecho el profesor y los compañeros en el Seminario de Tesis, como ¿qué es la risa?, ¿cómo puedes asegurar si algo que para ti es chistoso, lo es también para mí?, ¿van a medir la risa?!, ¿cómo puedes saber que un chiste es mejor que otro?, ¿toda la gente se ríe de lo mismo?, etcétera, obtenían respuesta conforme avanzaba en el material de lectura.

El segundo gran problema que se me presentó fue decidir cuál iba a ser el enfoque de la investigación. ¿Seguiría intentando proponer un modelo aplicable a todos los mensajes humorísticos o no?

Pasó por mi mente continuar con el proyecto y escoger como objeto de estudio el albur mexicano. Sin embargo, pronto tropecé

con la obra de Octavio Paz, Conjunciones y disyunciones. Al leerla me di cuenta de que era tarea de Titanes aportar material realmente innovador y de que además no valía la pena tratar de encasillar una serie de mensajes en los cajones de un modelo, pues la creatividad humana será con creces más amplia que cualquier esquema sintético que pretenda explicarla exhaustivamente.

El tema, sin embargo, ya me había interesado lo suficiente, así que regresé a la idea inicial de investigar su presencia en el cine. El objeto era analizar de qué manera funcionaban en el cine los conceptos que manejaban sobre el humor los autores que leí.

Empecé a investigar en la historia del cine cómico las técnicas y temas que los distintos cómicos habían utilizado para crear mensajes humorísticos cinematográficos. Eso me condujo a Woody Allen (quien desde hace tiempo es uno de mis directores favoritos) quien, además de ser un reconocido realizador de filmes cómicos, a mi modo de ver ofrecía una clara evolución humorística en su producción cinematográfica; y especialmente a Zelig, una película que, según mi apreciación, contenía una muestra bastante heterogénea de mensajes humorísticos y un planteamiento general paródico interesante de analizar.

Así fue como continué utilizando un "método empíricamente adecuado" siguiendo, sin saberlo, un principio "realista" <"las nociones (conceptos o clases) que surgen del análisis resultan de la misma naturaleza del objeto">(3) y la idea hjeimslevsiana de que toda investigación científica implica el concepto de estructu-

3. Ibid., p. 400.

ra y por tanto es necesario un "método estructural que permita reconocer las relaciones entre las partes que lo constituyen". (4) Al respecto, creo que es pertinente aclarar que no pretendo sustentar mi trabajo como una prueba del carácter ontológico del estructuralismo, como si fuera la razón de ser de todas las cosas. Me limito a una concepción metodológica del mismo que tendrá las implicaciones que a continuación mencionaré.

Como ya lo había previsto Eco, (5) me vi en la necesidad de utilizar un modelo para el momento del análisis de mi objeto de estudio, pero, por las razones que ya he expuesto anteriormente, me asustaba la palabra modelo, ya que para mí connotaba esa especie de contundencia e infalibilidad que quería evitar, pues mi tesis no era (y no es) la propuesta de un modelo que explique *igda* el funcionamiento de los mensajes humorísticos cinematográficos, sino un análisis de lo mismo, a través de una cinta específica, o sea, lo que se ha dado por llamar "estudio de caso".

Así pues, desde esta perspectiva, se trata de una investigación que escoge un "campo semiótico" (6) al que se aplica un modelo operativo a manera de herramienta metodológica (y al que, por otro lado, se prefiere nombrar "esquema") con el fin de ver cómo funcionan los mensajes humorísticos en una película determinada. Es decir, ver de qué manera se pueden combinar los componentes de la imagen y la narrativa filmicas para reproducir las constantes del mensaje humorístico.

Mi interés por el tema es fácil de explicar. Lo que más me

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 14.

6. *Ibid.*

gusta hacer en la vida es ir la cine. Si puedo, además, reirme en el cine, ¡qué mejor!

Al ir desarrollando la investigación debo confesar que lle-
gué a lamentar haberla iniciado, pues, seguramente a causa de las
frustraciones que acarrea el tiempo que tarda en dar resultados
cualquier trabajo, pensé que mi sentido del humor se estaba atro-
fiando. Afortunadamente, ahora que la he terminado, opino que de
hecho ha aumentado al grado de que podría considerárseme como una
persona demasiado simple.

Espero que el contenido de este trabajo resulte interesante
y que pueda servir a aquél que desee hacer investigaciones más
profundas y exhaustivas sobre un tema tan apasionante como el hu-
mor en el cine. Puedo asegurarle que lo único que lamentará (y que
yo sigo lamentando) es que con seguridad su trabajo no resultará
tan divertido y jocoso como el "campo semiótico" que haya elegido.

1. EL HUMOR

Este capítulo tiene como finalidad llegar a conocer el funcionamiento del humor en la mente del hombre y por ende en la sociedad, con el fin de tener un entendimiento cabal del mensaje humorístico.

Como veremos --y como lo vieron ya otros investigadores-- se trata de un proceso mental que es imposible separar de su forma de expresión, pues esta unión es la génesis del humor. Por tal motivo, el desarrollo del tema tendrá un enfoque psicológico y otro de teoría de la comunicación que irán alternándose en todo momento.

Empezaremos entonces con la definición más sencilla que encontramos sobre humor: "es un tipo de estímulo que tiende a provocar la risa".(1) La risa, por su parte, es una manifestación humana que tiene dos caras, una fisiológica y otra psicológica.

Fisiológicamente la risa es:

un reflejo producido por la contracción de quince músculos faciales en un patrón estereotipado que va acompañado por una respiración agitada. La estimulación eléctrica del (...) principal músculo del labio superior, con corrientes que van creciendo en intensidad, producen las expresiones faciales que van de la débil sonrisa (...) a las contracciones típicas de la risa explosiva.(2)

-
1. Arthur Koestler, Bricks to Babel, Picador, London, 1980, p. 326.
 2. Idea.

Psicológicamente, "se cree que la risa libera un exceso mental de energía nerviosa acumulada en el cuerpo como resultado de una actividad previa". (3)

La risa es un fenómeno que evidentemente rebasa al humorismo, pues también es expresión de otros sentimientos como la alegría, el miedo o el nerviosismo. Sin embargo, lo que aquí interesa saber es de qué manera ese estímulo del que habla la definición del humor puede hacernos reír. En otras palabras, lo que este capítulo pretende esclarecer son las interrogantes: ¿qué hace reír?, ¿por qué hace reír? y ¿de qué manera hace reír?

Según Hazlitt, la gente ríe "del absurdo, de la deformidad, de la desgracia, de lo que no creemos, de los tontos, de aquellos que pretenden pasar por sabios, de la simplicidad extrema, de la hipocresía, de la afectación". (4)

Algunos de los motivos que menciona este autor, como la desgracia, la deformidad, etcétera, nos refieren a sentimientos de agresión, hostilidad y aprehensión, constantes que varios estudiosos del tema encuentran detrás de los estímulos humorísticos. (5) Aristóteles relacionaba la risa con la fealdad y la degradación. Cicerón pensaba que el ridículo tenía su origen en la bajeza y la deformidad. Francis Bacon también veía la deformidad como principal causa de risa. Hobbes la consideraba expresión de un senti-

3. Victor Raskin, *Semantic mechanism of humor*, Reidel Publishing Company, 1985, p. 19.

4. *Ibid.*, p. 2.

5. Hans Robert Haus, *Exercitancia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la exercitancia estética*, Taurus, España, 1986, p. 299.

miento de superioridad y para Baudelaire se trata de algo dirigido a "la debilidad o desgracia de los semejantes".

Teóricos más modernos consideran que, si el sentimiento de agresión se reemplazara por uno de simpatía, por ejemplo, aquello que pudo ser cómico se tornaría patético, que es lo que sucede en algunas películas de Chaplin, donde se confunden las emociones y nos invade un complejo de culpa porque reímos de aquello que más bien nos debería hacer llorar. (6)

Para Henri Bergson "no hay nada cómico fuera de lo propiamente humano" (7). Transforma la antigua definición que se ha dado de ~~hombre~~ por la de "animal que hace reír". Así es como reiremos de algún animal u objeto en la medida en que tenga algo de humano. Para lograrlo es necesario que la risa vaya acompañada de cierta insensibilidad, de manera que olvidemos sentimientos como el afecto y la piedad.

En una encuesta que se realizó en Francia en 1939, se obtuvo como resultado que los creadores de tiras cómicas utilizaban las siguientes situaciones para hacer reír: accidentes, 5.3%; violencia, 4.9%; maridos engañados, 3.6%; enfermedades, 3.1%; el físico, 2.2%; atentados, 1.8%. (8)

Hasta ahora, sólo hemos respondido la primera pregunta. A partir de la enumeración de motivos humorísticos por los que ríe la gente, hemos mencionado el factor de la agresión que por sí so-

6. Koestler, *loc. cit.*

7. Henri Bergson, *La Cisa*, Espasa Calpe, México, 1976, p. 14.

8. Paco Ignacio Taibo, *La Cisa loca*, UNAM, México, 1980, vol. 3, p. 272.

lo no explica por qué reímos de tales estímulos. Quizá podamos encontrar alguna respuesta a las otras dos preguntas en las teorías que explican el origen del humor.

1.1. El origen del humor

Algunos autores consideran que el humor desciende de un comportamiento arcaico. Expondremos específicamente la teoría de uno de ellos, Rapp, quien encuentra los orígenes del humor en la pelea: "la única fuente de donde todas las formas de humor y chiste se han desarrollado es el cuidado de triunfo en una legendada batalla en la selva". (9)

Según este autor, la visión del perdedor vivo suscitaba la risa en el ganador, que de esta manera liberaba la energía mental acumulada.

Hubo luego una transición de la riña a otras formas de humor, siendo el ridículo, entendido como desfiguró físico, una de las más antiguas: "El hombre de las cavernas reía de las desgracias físicas de otros, posiblemente porque esas desgracias podían haber sido manifestaciones físicas de derrota en la pelea". (10) El humor primitivo "significaba exaltación, en el sentido de triunfo personal sobre el adversario, o el sentimiento de placer en ver algo --lo que fuera-- demolido o fuera de forma". (11)

Rapp atribuye el que estas acciones fueran acompañadas de la risa a dos características de la misma. Por un parte, a la sensación de relajamiento al liberar la energía reprimida y, por otra,

9. Raskin, *loc. cit.*

10. *idem.*

11. *idem.*

a una cualidad contagiosa mediante la cual el que reía transmitía esa misma sensación a todo un grupo.

El ridículo fue evolucionando y llegó a ser deliberado, quizás como una estrategia de defensa o revancha para el perdedor; pero alcanzó su momento cumbre cuando el hombre tuvo "la habilidad de reírse humorísticamente de sí mismo".(12)

Burigió entonces el humorismo como manifestación de la represión, a través de la cual el perdedor se vengaba del ganador, que será por lo regular aquel que niegue algo: sexo, dinero, libertad, etcétera.

Junto con esta evolución fueron desarrollándose maneras más sofisticadas de humor, como las adivinanzas, chanzas, chistes, retruécanos, etcétera. Entonces se pasó de un enfrentamiento físico a uno intelectual: "La primera competencia de acertijos (...) debió concebirse sería. Su propósito era establecer superioridad. Superioridad mental. El hecho de que la risa explotara fue, en cierto sentido, accidental".(13) Y es debido a la risa, según este autor, que tales encuentros se hicieron tan populares.

Con esta breve exposición de los orígenes del humor se ha podido esclarecer algo. Por un lado, el fenómeno agresivo que implican las manifestaciones humorísticas en la medida en que tuvieron su origen en un duelo; la relación de la risa con tales situaciones y la posible evolución de los enfrentamientos físicos hasta constituir el humor propiamente dicho; por otra parte puede explicar algo que más tarde nos será de utilidad, es decir, el por

12. *Idea.*

13. *Ibid.*, p. 23.

qué reímos de situaciones grotescas, del resbalón de alguien y en particular de los gag cinematográficos.

Sin embargo, formas más sofisticadas del humor, como el verbal, por ejemplo, escapan al alcance de tales suposiciones. Con el fin de encontrar una explicación a este punto, expondremos el trabajo que Freud desarrolla en torno al chiste.

1.2. La técnica y la tendencia en el mensaje humorístico

Para Freud, el placer que provoca el chiste proviene de dos fuentes: la técnica y la tendencia. La técnica se halla en la forma del chiste, es decir, en la manera de emplear el lenguaje con el fin de conseguir el efecto humorístico. Además de la forma hay un contenido independiente del chiste mismo: "es el contenido del pensamiento, que en estos casos es expresado merced a una dispersión especial de una manera chistosa".(14)

Estos dos integrantes se unen en ocasiones de tal forma que resulta difícil determinar si el placer del chiste proviene de uno u otro: "Resulta (...) que la complacencia que un chiste nos produce nos la inspira la impresión conjunta del contenido y del rendimiento chistoso, dándose el caso de que uno cualquiera de estos factores pueda hacernos errar en la valoración del otro".(15) Otras veces estamos ante un chiste cuya técnica es mala o de plano nula, pero que nos hará reír mucho más que un chiste con técnica excelente pero con contenido insulso.

14. Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza, Madrid, 1981, p. 71.

15. *Ibid.*, p. 79.

Sin embargo, para aclarar tales situaciones es necesario terminar de definir la segunda fuente de placer, la tendencial

El chiste tiene más veces en sí mismo su fin y no se halla al servicio de intención determinada alguna, otras, en cambio, se pone al servicio de tal intención, convirtiéndose en tendencioso. Sólo aquellos chistes que poseen una tendencia corren peligro de tropezar con personas para las que sea desagradable escucharlos. (16)

Existen, entonces, chistes de contenido tendencioso o inocente que tienen a su servicio cierta técnica, y sin embargo, como ya se nos ocurrió antes, ésta no parece ser determinante en el efecto humorístico. De ahí que Freud prevenga que las fuentes de placer no son las mismas para los dos tipos de chistes: "Dado que la técnica puede en ambos ser la misma, estará justificado sospechar que el chiste tendencioso dispone, merced a su tendencia, de fuentes de placer inaccesibles al chiste inocente". (17)

El chiste tendencioso tiene dos fuentes: puede ser hostil (destinado a la agresión, la sátira o la defensa) o bien obscuro (destinado a mostrarnos una desnudez). (18)

Las dos tendencias tienen el mismo origen:

Por la labor represora de la civilización se pierden posibilidades primarias de placer que son rechazadas por la censura psíquica. Mas para el psique del hombre es muy violenta cualquier renuncia y halla un expediente en el chiste tendencioso, que nos proporciona un medio de hacer eficaz dicha renuncia y ganar nuevamente lo perdido. (19)

Mediante el chiste tendencioso, el individuo tiene la posibilidad de comunicar un pensamiento que, fuera de ese contexto,

16. Ibid., p. 77.

17. Ibid., p. 83.

18. Idem.

19. Ibid., p. 88

sería reprobado, pero que la risa legitima al otorgar a terceros la posibilidad de reír.

Freud considera que, para que un chiste tendencioso se lleve a cabo, debe involucrar por lo menos a tres personas: al agraviado, que es sobre quien se hace el chiste, a aquel que hace el chiste y a una persona desinteresada que al momento de reír se convierte en cómplice del que cuenta el chiste.

Para Freud, el secreto del efecto placentero del chiste proviene de un "ahorro de gasto de coherción o cohibición". (20) La persona está sujeta a dos tipos de obstáculos: los externos, representados por la sociedad, por ejemplo, y los internos, representados por el mismo individuo. Se da un ahorro de gasto de coherción cuando el individuo puede remover dichos obstáculos de alguna manera. Según Freud, la aportación de placer es más grande cuando se remueve un obstáculo interno que uno externo, porque en los primeros se trata de deshacerse de una coherción existente, mientras que en los segundos se intenta evitar la formación de una nueva. (21)

El ahorro psíquico se da en la risa provocada por cualquier estímulo humorístico. En el caso del chiste tendencioso, como ya vimos, el individuo libera un deseo reprimido mediante este recurso, obteniendo así un ahorro de gasto psíquico. Si seguimos la teoría de Rapp, en las situaciones visuales grotescas ocurre un

20. *Ibid.*, p. 105.

21. En torno al mecanismo psíquico a través del cual se libera una coherción existente, se abundará un poco más en la confrontación del YQ y el EUREC=YQ en el apartado de "Las especies de lo cómico".

ahorro de este índole cuando por un momento no tenemos necesidad de permanecer en estado de alerta, pues la posición del otro individuo nos indica que está en desventaja en relación con nosotros. (22) En el caso del chiste puramente verbal se da un ahorro, pero de otro tipo. Freud explica cómo sucede el ahorro de gasto psíquico en las distintas técnicas del chiste verbal. En el caso del empleo de un mismo material, el placer radica en la posibilidad de que una misma palabra asocie representaciones que son rechazadas y evitadas por el pensamiento regular:

El placer que proporciona tal "corto circuito" parece asimismo ser tanto mayor cuanto más extraños son entre sí los dos círculos de representaciones enlazados por la palabra igual, esto es, cuanto más alejado se halla uno de otro y, por tanto, cuanto mayor es el ahorro de camino mental procurado por el medio técnico del chiste. (23)

En la repetición, el gasto psíquico se halla en el reencuentro con lo conocido, después de un rodeo que despista al oyente.

Dentro de cualquier juego incoherente de palabras subyace también un ahorro de coherción a partir del momento en que nuestra racionalidad nos impide ciertas construcciones verbales:

En la época en que el niño aprende a manejar el tesoro verbal de su lengua materna, le proporciona un

-
22. Freud explica por qué reímos de los movimientos exagerados y de los desfiguros de la gente de la siguiente manera: "Ante un movimiento inadecuado y excesivo de la persona observada, nuestro incremento de gasto para la comprensión es cohibido en el acto, *in statu nascendi*, esto es, declarado superfluo en el mismo momento de su movilización, y queda libre para un distinto empleo o, eventualmente para su descarga por medio de la risa. De esta clase sería, coadyuvando otras condiciones favorables, la génesis del placer producido por los movimientos cómicos: un gasto de inervación devenido inútil, como exceso, en la comparación del movimiento ajeno con el propio. *Ibid.*, p. 174.

23. *Ibid.*, p. 106.

franco placer el "experimentar un juego" (...) con ese material y une las palabras sin tener en cuenta para nada su sentido, con el único objeto de alcanzar de este modo el efecto placiente del ritmo o de la rima. Este placer va siéndole prohibido al niño cada día más por su propia razón, hasta dejarlo limitado a aquellas uniones de palabras que forman un sentido. (24)

Cuando el niño crece, continuará el juego con el fin de "eludir el peso de la razón crítica." (25)

Lo anterior puede explicar por qué algunas personas reímos de chistes como "¡Todos a bordo!, y Bordo murió aplastado", o "Suban las velas!, y los de abajo cenaron a oscuras", etcétera.

Volviendo a las preguntas iniciales, la teoría de Freud responde al por qué reímos ante los estímulos humorísticos a través del concepto del ahorro de gasto mental que se manifiesta de diferente forma en los mensajes tendenciosos, los meramente verbales (el acento está en la técnica) y las situaciones grotescas (que son básicamente visuales aunque se expresen verbalmente).

1.3. Las especies de lo cómico

Para Freud, el chiste y lo cómico son conceptos distintos. La principal diferencia radica en que uno se hace y el otro se descubre. En el chiste, como ya vimos, son necesarias tres personas: aquella sobre quien se hace el chiste (si es tendencioso), el que hace el chiste y una tercera que es el auditorio para quien se hizo el chiste. En lo cómico, la tercera persona no es indispen-

24. *Ibid.*, p. 110.

25. *Ibid.*, p. 111.

sable; bastan dos: el que descubre la comicidad y aquél en quien fue descubierta dicha comicidad.

Freud explica la diferencia entre un proceso y otro de la siguiente manera:

La persona ingenua cree haberse servido normalmente de sus medios expresivos e intelectuales. No abriga la menor segunda intención ni extrae placer alguno de la producción de la ingenuidad. Todos los caracteres de la misma dependen tan sólo de la interpretación del oyente, el cual ocupa aquí el lugar de la tercera persona del chiste. (26)

Lo cómico, por tanto, es el "involuntario hallazgo que hacemos en las personas (...) en sus movimientos, formas, actos y rasgos característicos, y probablemente al principio tan sólo en sus cualidades físicas, pero luego también en las morales y en aquello que éstas manifiestan". (27)

Después, por una personificación, como ya vimos, somos capaces de encontrar cómicos a animales y objetos. Por último, nos percatamos de la capacidad de descubrir a voluntad la comicidad de lo que sea cada vez que lo coloquemos en ciertas situaciones cuyas condiciones cómicas se desprenden de los actos de aquél o aquello que elegimos para hacer reír. Como veremos más adelante, éste es básicamente el trabajo del *gagman*.

La capacidad de encontrar la comicidad en el mundo, e incluso en nosotros mismos, ha dado pie a toda una serie de técnicas para su expresión. Freud menciona la imitación, el disfraz, la caricatura y "sobre todo el colocar a la persona de que se trata en una situación cómica". (28)

26. *Ibid.*, p. 165.

27. *Idem.*

28. *Idem.*

Hablaremos ahora de los procesos psíquicos que se llevan a cabo en la persona que encuentra la comicidad.

La comicidad, según Freud, siempre surge de un contraste que puede tener tres fuentes:

- a. La comparación del prójimo y el yo.
- b. La comparación totalmente dentro del prójimo.
- c. La comparación totalmente dentro del yo.

"En el primer caso, el prójimo se aprecia como niño; en el segundo descendería por sí mismo hasta la categoría infantil, y en el tercero encontramos al niño en nuestro propio yo". (29)

A partir del contraste adulto-niño, Freud da una segunda definición de comicidad: "Lo cómico es aquello que no resulta propio del adulto". (30) Aparece también una confrontación entre las instancias de la personalidad que representan al adulto (el ~~superego~~) y al niño (el yo).

En el primer grupo se inscribe la comicidad de la inocencia, de los movimientos, la deformidad, las funciones mentales y el carácter. Al segundo pertenecen la comicidad de la situación, la exageración (caricatura), la degradación y el desenmascaramiento.

El tercer tipo es lo que Freud define como humor:

No sólo tiene algo liberante, como el chiste y lo cómico, sino también algo grandioso y exaltante (...). Lo grandioso reside (...) en el triunfo del narcisismo, en la victoriosa confirmación de la invulnerabilidad del yo. El yo rehusa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por los influjos de la realidad; se empeña en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior; más aún:

29. *Ibid.*, p. 205.

30. *Ibid.*, p. 207.

demuestra que sólo le representan motivos de placer. (31)

La mayor expresión del humor se da --y en esto coincide con Rapp-- cuando alguien lo dirige contra su propia persona con el fin de defenderse de algo amenazante:

Genéticamente, el SUPER-YO es el heredero de la instancia paternal; a menudo mantiene al YO en severa dependencia, lo trata realmente como los padres --o más bien el padre-- trataron al niño en años anteriores. Alcanzamos así una explicación dinámica de la actitud humorística, admitiendo que consiste en que la persona del humorista ha retirado el acento psíquico de su YO para trasladarlo sobre su SUPER-YO. A este SUPER-YO así inflado, el YO puede parecerle insignificante y triviales todos sus intereses, y ante esta nueva distribución de las energías, al SUPER-YO le resultará muy fácil contener las posibles reacciones del YO. (32)

Después de haber expuesto estos conceptos, es pertinente aclarar que en este trabajo no pretenderemos encontrar ejemplos prácticos que demuestren la diferencia que existe entre el chiste, lo cómico y el humor, pues creemos que en un momento dado aquello que distingue uno del otro se puede concatenar en un mismo mensaje humorístico.

En principio, la naturaleza del material que analizaremos, aunque quizás pudiera inscribirse en la definición de lo cómico de Freud, responde también al principio del chiste, pues se trata de una producción cuya razón de ser es la recepción que tendrá ante un auditorio. Además, como el mismo Freud lo toma en consideración, lo cómico puede implicar también una tendencia hostil u obscena y servirse de la técnica del chiste.

-
31. Sigmund Freud, Obras completas, Biblioteca Nueva, Madrid, tercera edición, 1973, tomo 3, p. 299B.
32. Ibid., p. 2999.

Nuestro objetivo, entonces, es exponer las ideas más relevantes que existen sobre el chiste, el humor y lo cómico, con el fin de ir armando el esquema que será la herramienta para el momento del análisis. (33)

1.4. El sentido del humor

Continuaremos nuestra investigación sobre el humor, retomando la idea de que el sentimiento humorístico se crea a partir de la percepción que alguien tiene sobre aquello que lo rodea. Cualquier individuo tiene la capacidad de entender su vida humorísticamente. Es el desarrollo de esa capacidad a lo que se ha llamado sentido del humor y muchas personas, una de ellas, Freud, la consideran un don muypreciado: "Por lo demás, no todos los seres tienen el don de poder adoptar una actitud humorística, pues éste es raro y precioso talento, y muchos carecen hasta de la capacidad para gozar el placer humorístico que otros proporcionan". (34)

Ante la enumeración de estímulos de Hazlitt, por tomarlos de ejemplo, cada persona responderá de manera diferente. Habrá a quienes les causen mucha risa y a los que no les hagan ninguna gracia. Raskin proporciona una respuesta a este fenómeno a través del concepto de carencia o posesión de sentido del humor.

Se trata de dos nociones mediante las cuales se explica el acto del habla: la ejecución (performance) y la habilidad (competence). Según este autor, todos poseemos una habilidad humoris-

33. Hecha esta aclaración, creo que no habrá problema en usar estos términos indistintamente y en caso de que las diferencias conceptuales sean pertinentes durante la exposición, se señalarán debidamente.

34. *Ibid.*, p. 3000.

tica, de manera que lo que distingue a los que tienen sentido del humor de los que no lo tienen es la frecuencia con que ponen en práctica o ejecutan dicha habilidad. De tal forma que la diferencia entre un grupo y otro es cuantitativa y no cualitativa. De la frecuencia resultará la facilidad de responder, buscar y provocar tales estímulos, y de extraer un mayor placer de ellos.

1.5. El humor como acto de comunicación

El desarrollo del sentido del humor implica automáticamente la idea de la multiplicación del placer humorístico, es decir, la transmisión de ese sentimiento de una persona a otra a través del acto del habla.

Como ya hemos visto, en un nivel primario del acto humorístico, toman parte en principio dos personas: aquella que genera el pensamiento y otra en la que halla la comicidad. Dichas personas --el yo y la persona objeto-- son necesarias para el proceso humorístico. Una tercera persona puede o no estar; sin embargo:

nadie se contenta con hacer un chiste únicamente para sí. A la elaboración del chiste se halla indisolublemente ligado el impulso de comunicarlo (...) El proceso psíquico de la formación del chiste no parece terminar con el acto de ocurrírsenos; queda aún algo, que tiende a cerrar, con la comunicación de la ocurrencia, el desconocido mecanismo de su producción. (35)

Posibles respuestas al origen del placer que provoca el comunicar un chiste pueden encontrarse a lo largo de este capítulo; (36) por ahora, lo que nos interesa determinar son las condiciones necesarias para que el humor forme parte de un proceso co-

35. *Ibid.*, p. 126.

36. Cf. *SURCA*, p. 8.

municativo.

Para que se dé un acto de habla humorístico, debe existir en primer lugar un hablante (escritor, locutor de radio, T.V., etc.) y uno o varios oyentes (lectores, auditorio, etc.). Es el receptor quien hace del humor un acto, porque es quien ríe, manifestando de esta manera al emisor que su mensaje se ha entendido como él lo esperaba, es decir, humorísticamente. Es así como se supera el primer estadio en el que la persona se ríe solita de sus chistes, y aunque hay un sentimiento humorístico, no existe de ninguna manera un acto de comunicación.

El siguiente requisito, que ya se mencionó, es el estímulo humorístico cuyo portador es el mensaje.

Raskin menciona la experiencia del individuo como otro factor importante. El autor la define como el desarrollo humorístico que ha tenido una persona: no se ríen de lo mismo un niño que un adulto.

Un quinto elemento es el llamado psicológico y se refiere al grado de predisposición humorística que tiene un individuo ante una situación determinada.

Otro factor es el contexto material en el que se genera el mensaje humorístico.

Por último está el elemento social, que es el conjunto de valores sociales, normas, etc. que comparte una comunidad.

Los siete elementos que hemos mencionado son necesarios para que se lleve a cabo cualquier acto de comunicación, sea humorístico o no. Lo que va a determinar su carácter cómico será la intención con que se comunique o reciba un mensaje determinado.

Cuando alguien dice algo, puede hacerlo "de buena fe" o "de mala fe". (37) La primera se rige a partir de un principio de cooperación de acuerdo con el cual el hablante está obligado a emitir un mensaje relevante y verdadero. El oyente que se ubica en este acuerdo, interpreta el mensaje como tal.

La forma de comunicación "de mala fe" es en la que se inscriben la mentira, la actuación y los mensajes humorísticos. El propósito de tal intención, en lo que al mensaje humorísticos se refiere, no es proporcionar información, sino crear un efecto especial con ayuda del mensaje. En el humorístico, el efecto es, principalmente, el de hacer reír.

Al emitir un mensaje humorístico se pueden dar las siguientes situaciones:

1. El hablante emite un mensaje humorístico desintencionadamente.
2. El oyente espera un mensaje humorístico.
3. El hablante emite un mensaje humorístico intencionadamente.
4. El oyente no espera un mensaje humorístico.

En los casos 1 y 2, el hablante puede emitir un mensaje a partir de una intención "de buena fe"; si el mensaje presenta alguna ambigüedad, el oyente puede darle una interpretación graciosa y no la que el hablante pretende. Una situación semejante suele darse sobre todo cuando se considera a una persona como graciosa o como fuente de chistes, tal es el caso de los cómicos y de Woody Allen particularmente.

37. Victor Raskin llama a estas formas de comunicación bonafide, y non bona-fide. Ibid., p. 34.

En los casos 3 y 4, el hablante se ubica en la forma de comunicación "de mala fe" y el objeto del mensaje no será informar, sino hacer reír, pero si el oyente no se percata de esto, tratará de decodificar el mensaje a partir de la forma "de buena fe". Cuando sus intentos por interpretar el mensaje fracasen, buscará una manera alternativa que lo pueda conducir a la forma "de mala fe" para poder entender el mensaje del hablante.

Si se dan los casos 2 y 3, el oyente espera un mensaje humorístico y no tratará de interpretarlo dentro de la forma "de buena fe"; entenderá el chiste o se esforzará por hacerlo así.

Cuando se den los casos 1 y 4, tanto oyente como hablante fallarán al no darse cuenta de la ambigüedad que haría gracioso al mensaje. En este caso, según Raskin, "el chiste no tiene lugar y la ambigüedad desintencionada y no percibida se suprime." (38)

1.6. Cómo se estructura un mensaje humorístico

Hasta ahora creemos haber contestado las primeras dos preguntas que se plantearon al inicio del capítulo, además de haber explicado otros aspectos que por su estrecha relación con las respuestas a las dos preguntas, son de fundamental importancia. Queda, pues por responder la tercera: de qué manera hace reír un mensaje humorístico. Con el fin de que no se confunda con aquello de por qué nos hace reír algo, especificaremos con la aclaración de que la respuesta a la pregunta que ahora nos ocupa se refiere a la manera cómo se estructura un mensaje humorístico, a lo que Henrie

38. *Ibid.*, p. 37.

Bergson ha llamado, "la elaboración de lo cómico".(39)

Varios autores que han realizado estudios sobre la risa han dado respuestas a esta pregunta. Darwin encuentra la incongruencia y la repentina sorpresa como causas de risa.(40) Juan Pablo piensa que hacer chistes es básicamente un juego de ideas.(41) Hazlitt dice que el chiste se basa en la "percepción inesperada de semejanza o diferencia entre las cosas".(42) Yves Delague, en un artículo que refuta el concepto de Bergson sobre lo cómico, dice: "Para que una cosa resulte cómica (...) es necesario que se dé cierta falta de armonía entre el efecto y la causa."(43) Freud hizo una minuciosa clasificación de las técnicas del chiste verbal:(44)

1. Condensación:

- a. con formación de palabras mixtas
- b. con modificaciones

2. Empleo de un mismo material:

- a. total y fragmentariamente
- b. variación del orden
- c. ligera modificación
- d. las mismas palabras, con o sin sentido

39. Bergson, *OR. cit.*, p. 162.

40. *Ibid.*, p. 31.

41. *Ibid.*, p. 32.

42. *Idem.*

43. Bergson, *OR. cit.*, p. 161.

44. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, p. 43.

3. Doble sentido

- a. nombre y significado objetivo
- b. significación metafórica y objetiva
- c. doble sentido propiamente dicho (juego de palabras)
- d. equívoco
- e. doble sentido con alusión.

Por los nombres que Freud da a estas técnicas y por los ejemplos que proporciona, encontramos una estructura común a todas las técnicas, que es la oposición de dos ideas aparentemente incongruentes.

Koestler, después de proporcionar algunos ejemplos de chistes, cada uno de distinta técnica, encuentra como patrón común "la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia o contextos asociativos autoconstituidos pero mutuamente incompatibles. Esta fórmula puede mostrar tener una validez general en todas las formas de humor y de chiste".(45)

Para Beattie, la risa surge de "la visión de dos o más partes o circunstancias inconsistentes, incompetentes o incongruentes, consideradas como una unidad en un complejo objetivo o conjunto que adquieren una especie de relación mutua a partir de la manera particular en la que la mente toma nota de ellas".(46)

Al ver las definiciones de todos estos autores concluimos que el mecanismo constante en el mensaje humorístico es la unión de dos ideas incongruentes. Además de este concepto, los autores citados se ha referido a un elemento sorpresa.

45. Koestler, *op. cit.*, p. 329.

46. Raskin, *op. cit.*, p. 32.

Varios estudiosos del tema atribuyen dicho elemento a una parte del mensaje que han dado en llamar punch line. Tal parece que este elemento se presenta en un chiste de la siguiente manera: "Frecuentemente presenta una idea aparentemente irrelevante, o puede parecer incongruente con respecto a la parte principal del chiste. O puede aparentar abrir una tendencia de pensamiento totalmente nueva. O el punch line puede ser un enunciado inesperadamente racional". (47)

Raskin define la función del punch line como la de aquel elemento que provee "el cambio de un nivel de abstracción a otro". (48)

Koestler dice:

El punch line actúa como una guillotina verbal que corta de tajo el desarrollo lógico de la historia; desbanca nuestras expectativas dramáticas; la tensión que sentimos se hace de pronto redundante y explota en risa, como agua que sale a chorros de una pipa agujerada. (49)

Creemos que con ayuda de estas definiciones podemos concluir que la estructura del mensaje humorístico se construye a partir de la unión de dos ideas incongruentes y de un elemento sorpresa que permite el cambio de una lectura a otra.

1.7. El héroe cómico

En esta sección completaremos algunos de los conceptos que hasta ahora hemos desarrollado; (50) servirá también como introduc-

47. *Ibid.*, 33.

48. *Ibid.*

49. Koestler, *Los Cielos*.

50. *Cf. supra*, "El origen de lo cómico".

ción al próximo capítulo, en donde hablaremos, entre otras cosas, del héroe cómico en el cine.

En esta vida todos estamos expuestos a ser ridiculizados!

Ni la dignidad de la persona ni sus méritos están a salvo de la degradación de la comicidad; su mecanismo atraviesa tanto las convenciones de la moral como las de la justicia poética: nos reímos del héroe caído, sin preguntarnos, antes, si merecía o no que se le pusiera una zancadilla. En esta flagrante inmoralidad, que constituye la comicidad de la situación, se traiciona el placer que se siente al cambiar las posiciones jerárquicas y los símbolos de poder: la traslación del héroe a una situación cómica rompe el encanto de la identificación admirativa y hace que el espectador que se ríe disfrute de un momento de superioridad y de no-alienación frente a un héroe que normalmente es superior a él y que le aliena. (51)

Para Freud, el placer cómico que sentimos ante una actitud determinada --ya sea física o anímica-- de una persona, proviene de un sentimiento de superioridad que a su vez es producto de una "diferencia de ostentación" sea mucha o muy poca capacidad del objeto de nuestra risa.

De esta manera, la transformación de héroe serio en héroe cómico radica en una comparación en donde lo cómico surge de la "degradación de un ideal heroico de la naturaleza humana". (52) Dicho contraste es el común denominador de la sátira, la parodia, el poema épico-burlesco, etcétera.

La parodia, por ejemplo, puede reproducir "la norma individual de un autor, la autoritaria de un modelo clásico, la formal de un género, la típica de un héroe y con todas ellas, más o menos explícitamente determinadas normas de recepción". (53)

51. Haase, *Idem*, cit.

52. *Ibid.*, p. 297.

53. *Idem*.

Para Hauss existen tres clases de funciones estético-receptivas; en el proceso de identificación del héroe cómico, actúan dos: las cognitivas y las receptoras.

La cabal comprensión de la comicidad radica en su entendimiento como un proceso receptor (se da en el receptor) y no como una concepción de imitación crítica (mensaje); y el proceso se desarrolla desde:

la comparación entre la parodia y lo parodiado: el héroe cómico no es cómico de por sí, sino por relación al horizonte de expectativas y normas que niega. Si llamamos a esto comicidad por contraste, entonces queda claro que la propia comparación pertenece al proceso de recepción: el que no sabe, no reconoce lo que un determinado héroe cómico niega, no tiene necesidad de encontrarlo cómico. (54)

Esta es la función cognitiva de la comicidad.

Por otra parte, encontramos que:

lo que el héroe da a conocer mediante la comicidad por contraste puede ser interpretado: o como un desahogo divertido (y, por tanto afirmativo) de una autoridad sancionada por la tradición, o bien como una protesta seria contra ella, protegida por el ropaje de lo cómico; o, incluso, como el inicio de un proceso de solidaridad, en la medida en que no sólo combaten las normas dominantes en el héroe cómico, sino que se pueden formar nuevas normas, al introducir lo marginado y reprimido. (55)

Sin embargo, no todos los héroes cómicos obedecen a la teoría freudiana del contraste o del "reirse de". De hecho, se puede considerar dos tipos de técnica en el héroe cómico; de la primera ya hemos hablado; la segunda es la que responde al héroe rebelde cuya comicidad no reside en la disociación comparativa, sino en la identificación. Es el "reirse con" que tiene como resultado la

54. *Ibid.*, p. 298.

55. *Ibid.*

comicidad grotesca representada por el héroe rebeliano propiamente dicho y el humor negro:

la comicidad por contraste nace de la degradación de lo ideal a un nivel que permite al lector o al espectador identificarse con el héroe, y que experimenta como desahogo, protesta o proceso de solidaridad, frente a la opresión de la autenticidad. La comicidad grotesca nace de la elevación de las propiedades típicas de las criaturas y de lo material-corporal a un nivel en el que la distancia entre el lector o espectador y el héroe se diluye en una convención de risas, que la "comunidad de risas" experimenta como liberación de lo sensual, triunfo sobre el miedo y sobre todas las fuerzas del mundo normativo y, por consiguiente, como implantación del principio del placer. (56)

Por eso, mientras que en el primer tipo de héroe cómico la fuente del placer es el ahorro de un despliegue de sentimientos, en el segundo proviene de una "identificación surgida de la liberación de la naturaleza oprimida". (57) Estaríamos ante el caso en el que se remueve un obstáculo interno para deshacerse de una coherción existente. En el primero, la asociación surge de la distancia; en el segundo, de la supresión de esa distancia.

Este segundo tipo de héroe cómico se identifica más bien con el concepto freudiano del humor: "El héroe humorístico, adopta, con respecto a sí mismo una actitud que le permite 'protegerse contra todas sus posibilidades de sufrimiento' y afirmar el principio del placer ante las circunstancias desfavorables y las exigencias de la realidad". (58)

56. *Ibid.*, p. 300.

57. *Idem.*

58. *Ibid.*, p. 302.

2. EL CINE CÓMICO EN LOS ESTADOS UNIDOS

En este capítulo veremos el desarrollo que tuvo el cine cómico estadounidense con el fin de esclarecer dos cuestiones. En una primera instancia, nos servirá como ejemplo de algunos de los fenómenos que sobre el humor y la risa mencionamos en el capítulo anterior. En segundo lugar, veremos la importancia que tiene el cine cómico mudo en la evolución del lenguaje cinematográfico en general y en el cine cómico posterior en particular.

Jose de la Colina escribió lo siguiente sobre el cine cómico:

De Max Linder a Jerry Lewis, la gran vía del cine cómico ha sido poética, es decir, subversiva, y ha significado destrucción de límites, desquiciamiento de categorías de lo real, trueque de lo posible en lo imposible, incasantes eclosiones de la "otredad" de los seres y las cosas. Es "Fatty" Arbuckle que, aquejado de timidez, besa con su sombra a la dama dormida, o es Chaplin transformando prosaicos tenedores y panecillos en alados pies de "ballerina", o Keaton perseguido por avalanchas de piedras, de policías, de novias ansiosas o los hermanos Marx negando las leyes del espacio en un camarote donde ya hay más gente de la que verosíblemente cabe; o Laurel y Hardy haciendo crecer la destrucción de la propiedad privada en una implacable melodía aritmética; o Lewis leyendo hasta que llega la disolvencia (es decir, hasta lo infinito) la intermisible leyenda inscrita en un minúsculo anillo, etc. (1)

Paco Ignacio Taibo dice lo siguiente de Mack Sennett, una de las personalidades más importantes dentro de la historia del cine cómico mudo: "concibió la mayor parte de sus films cómicos, como

1. Taibo, *OP. Cit.*, vol. 3, p. 243.

un enfrentamiento del espíritu disparatado contra el orden imperante. Todos los símbolos de una sociedad ordenada eran mancillados por sus actores que iban burlándose de todas las leyes".(2)

Desaparecen los límites en esta etapa histórica del cine: "Todos se desplazan con furia, todo se destruye, todo cambia de significado (...) Es la gran aventura del cine que entra, incluso, en los dominios del surrealismo".(3)

Así es como el cine cómico mudo, además de emprendería contra los valores sociales, las leyes naturales, etcétera, rompe también con "los convencionalismos del género" y desarrolla nuevos contenidos, nuevas formas, en fin, un nuevo cine: "Con ello nació un nuevo tipo de historia desordenada, que por su misma fuerza anárquica, conquistaba a un auditorio mundial para quien esta aventura venía a ser una puerta de escape".(4) ¿De qué manera era una puerta de escape? La respuesta de Taibo nos parece muy freudiana: "el público sometido en una sociedad ordenancista y presionado por severas normas, se compenetra en estos nuevos héroes locos y los hace suyos."(5)

Empecemos pues, a ver de cerca esta etapa de locura cómica a través de su historia.

2. *Ibid.*, vol. 1, p. 44.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 44.

5. *Ibid.*, p. 46.

2.1. Desarrollo histórico del cine cómico mudo

Se considera al *REGADOR CEGADO* (1896), de los hermanos Lumiere, como el primer film cómico en la historia del cine. De hecho, se puede pensar en esta película como el antecedente de todo el cine cómico: "Aquel jardincito regado, nacido en Francia, encontraría en Estados Unidos a sus más imaginativos seguidores y llegaría a multiplicarse por cientos. La mojadura inicial iba a terminar empapando a todos los actores cómicos de Hollywood". (6)

En 1910, Mack Sennett crea su primera película cómica, *COCCEDAS*. Por esta época empieza la pugna entre productores y exhibidores. Los primeros están a favor de hacer películas largas en donde se pueda desarrollar un tema; mientras que los segundos prefieren los films cortos por cuestiones de negocios.

En 1911, Sennett produce una serie de películas cómicas que vende a la Biograph. Sin embargo, en una primera instancia, los exhibidores rechazan la temática de Sennett por parecerles "falta de calidad y arte comparada con la de los comediantes europeos". (7) Pero el público no opinó lo mismo, y a pesar del buen gusto de los exhibidores, que antes que nada eran buenos comerciantes, Sennett impuso su criterio.

En 1912 se fundan nuevas compañías productoras de filmes. Al Christie se lanza con la Nestor y hace películas de golpes y persecuciones; Sennett, junto con Adam Kessel y Charlie Bauman, funda la Keystone.

6. *Ibid.*, vol. 2, p. 61.

7. *Ibid.*, p. 63.

Por su parte, los partidarios del largometraje y del buen gusto contratan a actores de teatro de la talla de Sarah Bernhardt que filma cosas como La reina de Saba.

Surge entonces una nueva temática para los productores de cine cómico, la caricatura de los dramas y las películas de acción. Taibo da un ejemplo de estos:

El tren que se acerca velozmente para destrozar a Florence La Badie y a James Cruze, en El misterio del millón de dólares, será el mismo tren que Ford Sterling usará como maquinaria cómico-infernal para destruir a Mabel Normand que pone los ojos bizcos y hace reír a carcajadas cuando está a punto de morir. (8)

En 1915 se funda en sociedad la Triangle con Sennett, Griffith y Thomas Ince. Aparecen personajes colectivos como los Keystone Kops y las bañistas de Sennett. También se hace la parodia de la vampiresa en la persona de Madeleine Hurlok: "cuando intenta golpear a Ben Trupin con un bate de beisbol cae en la bañera, a pesar de su vestido negro, largo y de gran escote". (9)

Cuando estalla la primera guerra mundial, los cómicos apoyan a los aliados y ridiculizan a los alemanes y al Kaiser. En 1918, al terminar la guerra, Buster Keaton regresa a de Europa a los Estados Unidos, después de haber servido en el ejército, y empieza a trabajar como actor y director de filmes cómicos.

En 1919 se funda la United Artists, con Chaplin, Mary Pickford, Fairbanks y Griffith. El cine cómico funciona como una catarsis ante los horrores de la guerra: "Los cómicos que antes hacían reír, ahora comienzan a ser una medicina recomendada por los

8. Ibid., p. 66.

9. Ibid., p. 67.

doctores: 'Vaya al cine y riase un buen rato. Le hará bien'". (10)

Por esas fechas se empiezan a crear las series de "continuará mañana", como *Eatones* y *The son of Jack*, de las que el cine cómico se burla: "El cine cómico se lanza sobre las series y parodia cada una de ellas; Charlie Chaplin hace un Tarzán escuálido y con sombrero, mientras que Billy y Beban caricaturizan la técnica de la 'salvación en el último minuto'". (11)

En 1921, Charles Chaplin tiene un éxito rotundo con *El Chicago*. Dos años después, Keaton estrena también su primer largometraje: *Las tres edades*.

Para ese entonces el cine no está en muy buenas relaciones con algunas sociedades religiosas y con las ligas de las buenas costumbres; se le llega a considerar como cosa del demonio en los sermones de los predicadores. Cuando Chaplin estrena *El Pecador*, la película se prohíbe en Pensilvania por que se le ve como una burla al sacerdocio.

En 1924, Bryan Foy inicia una serie de parodias en las que satiriza a personajes históricos, las llama *Hystorical histocy comedies*. Por estas fechas se estrenan cuatro comedias importantes: *La quimera de oro* de Chaplin, *Go West* de Keaton, *The Freshman* de Lloyd y *Plain Clothes* de Langdon. Siguen de moda series cómicas: *Stan Laurel Comedies*, *Lupino Lane Comedies*, *Jimmy Edes Comedies*, etcétera.

En 1926 se crea la pareja de Stan Laurel y Oliver Hardy, *El gordo y el flaco*, que trabaja para la compañía de Hal Roach. In-

10. *Ibid.*, p. 68.

11. *Ibid.*, p. 69.

terpretan en 1928 sus últimas diez comedias mudas.

El 3 de agosto de 1929, el cine sonoro llega con la película de los Hermanos Marx *The Cocoanuts* y toda una manera de hacer y de ver películas llega a su fin, para dar cabida a otro tipo de cine.

2.2. Cómo se hacía una película cómica muda

La configuración de las películas que se realizaron en el cine cómico mudo tuvo una evolución admirable. Están los films prácticamente sin argumento de Mack Sennett y los melodramas cómicos de Chaplin y Langdon; la rudeza de Sennett y la finura de Keaton en la creación de gags.

En un momento dado de la historia del cine cómico mudo puede hablarse de dos escuelas, la de Mack Sennett y la de Hal Roach, los dos productores más importantes de este tipo de films. El estilo de Roach es más calmado, promueve la comicidad del actor y la pareja con el fin de humanizar al cómico y darle un perfil psicológico determinado; la mayoría de las veces sitúa la anécdota en lugares cerrados. Las comedias de Sennett se caracterizan por un furor y un movimiento enloquecido, trabaja la comicidad a través del equipo de actores y usa lugares abiertos.

La creación de comedias tenía entonces distintos orígenes. Se buscaba un argumento que podía ser nuevo, una anécdota cualquiera, una obra de teatro, un suceso histórico, etcétera. La elección de la historia iba a estar determinada por los elementos que la misma tuviera para crear algo cómico: "Si se va a hacer *Romeo y Julieta* se toman como elementos esenciales la caída del

amante desde el balcón, el duelo de espadas, el enfrentamiento a golpes de Capuletos y Montescos". (12)

La sátira constituyó una fuente más para sus producciones: "fueron satirizadas costumbres, personajes autoritarios, la justicia y los jueces, los héroes y hasta las estrellas de cine que prácticamente convivían con los cómicos". (13)

Langdon y Chaplin llevan el melodrama al cine de golpes y persecuciones, creando de esta manera una angustiosa combinación: "dentro de una estructura típicamente melodramática, injertaron gags o situaciones cómicas que permitían al espectador seguir el hilo del argumento riendo o sonriendo (...) hasta que el melodrama afloraba y tomándole por sorpresa producía su impacto sentimental con aún mayor fuerza". (14)

Cualquiera que haya sido el origen de las películas y la forma que éstas fueron tomando, existió una constante: los gags. De hecho, la evolución del cine cómico mudo está determinada en un porcentaje considerable por el desarrollo técnico y de contenido que tuvieron los gags y por el uso que se les fue dando. Veremos a continuación en qué consistió.

2.2. El gag

Aunque los orígenes del gag pueden encontrarse en la obra de teatro Haragón de Moliere, y es la materia prima de los payasos de circo, el gag tiene su máxima expresión en el cine cómico mudo.

12. Ibid., vol. 1, p. 112.

13. Ibid., vol. 3, p. 182.

14. Ibid., p. 39

Resulta difícil encontrar una definición de gag. Un señor llamado Etienne Fuzzellier lo define del siguiente modo:

Se trata de efectos aislados. Comicidad inhumana que puede tener numerosos títulos puesto que, en definitiva, puede reducirse a trastocar el comportamiento de los objetos, tomando como principio el hecho de que el universo cómico es un universo de pesadilla. (15)

Para Mauricio Henry es algo diferente: "El gag es, en general, una evidencia que produce un relajamiento de la atención, un descanso al espíritu; se impone. Crea una formidable depresión en la cual la risa se precipita". (16)

François Mars lo define como algo que es todo y nada, pero sirve para hacer reír. (17)

Una definición un poco más clara que la de Mars y quizás menos subjetiva que las de Fuzzellier y Henry, es la del diccionario Guillet: "Pericia o índole de juego escénico que por su gracia descuidada refuerza el aspecto cómico de una situación". (18)

Para nosotros, el gag cinematográfico es un planteamiento visual que por absurdo y/o violento hace reír.

Aunque el "buen gusto" pudiera pensar que un gag es aquel elemento con el cual se da un toque cómico a un argumento determinado, Mack Sennett se encargó de que sucediera al revés, llegando incluso al extremo de perder la lógica narrativa en favor de una situación cómica determinada. Al romper hasta esas leyes, lo único que imperaba aparentemente era el absurdo, pero Sennett inventaba otro tipo de reglas.

15. *Ibid.*, p. 215.

16. *Idem.*

17. *Idem.*

18. *Ibid.*, p. 216.

Una de ellas fue el automatismo en la creación de gags!

Mack Sennett creó, casi de forma automática, muchas de sus comedias. Él sabía que, variando algunos de sus elementos, ciertos gags siempre son eficaces; confiaba en la emotiva escena de persecución y ofrecía un número adecuado de caídas y estacazos. (19)

Se pretendía alcanzar un conocimiento casi científico que condujera a una práctica cuyos resultados fueran el máximo de risa en el auditorio!

Se habla de ciertas comedias creadas sobre un guión de efectos encadenados, de sucesos que irremediablemente producirían risa. Comedia sometida a un ritmo de tantos gags por minuto. Y hasta se llegó a estudiar el número de carcajadas despertadas en el auditorio e intentar, con este tipo de datos, crear lo que pudiera ser un esquema infalible para hacer reír. (20)

De hecho se llegó a exagerar tanto dicho automatismo, que había cómicos cuyo único chiste residía en los trucos técnicos que se creaban a su alrededor. Pero evidentemente el ingenio existió, pues los mejores cómicos que ha tenido el mundo salieron del mismo lugar que estos payasos. Un buen actor cómico de la época se caracterizaba por tener "una mezcla de recursos originales, de labor personal y de un manejo de elementos que automáticamente produjeran risa." (21)

A pesar de todo lo que se ha dicho, aquellos que han pretendido establecer cuáles fueron los mejores métodos para hacer reír que se emplearon en esta época, no pisan suelo seguro. Por un lado Mack Sennett fue criticado y en ese entonces sus comedias fueron consideradas por muchos como material de poca calidad. Sin

19. *Ibid.*, p. 36.

20. *Idem.*

21. *Ibid.*, p. 37

embargo, cuando Chaplin empezó a crear sus melodramas se vio en problemas para conseguir situaciones cómicas: "Mientras los argumentos de las comedias de Chaplin iban complicándose, los problemas del personaje se hacían más difíciles y las posibilidades de encontrar escenas francamente cómicas empezaban a escasear." (22) Lo que no sucedía cuando empezó a trabajar para Sennett y la Keystone; entonces su personaje "actuaba por instintos y se preocupaba por cosas tales como el alimento y cobijo", (23) situaciones que permitían una mayor libertad en la elaboración de gags.

Como quiera que fuese, el secreto de Sennett para hacer reír a millones de personas residía en "un film prácticamente sin argumento y un actor con talento y con plena libertad para ir sacando partido de objetos, situaciones improvisadas y de su propio concepto del humor". (24)

Se podía hacer gag sobre cualquier cosa: la sed, el hambre, la muerte, el sacrificio, la comida, etcétera. Frank Cyril, un gagman, expresa uno de los secretos del gag con el siguiente ejemplo: "Una patada en el trasero de una persona es divertida; diez patadas no divierten a nadie, cien patadas en el trasero de la misma persona son divertidísimas". (25)

Taibo encuentra tres mecanismos generales en la estructura de los gags de los filmes de aquel entonces: el gag basado en la exageración del absurdo que se logra a través de la extensión y multiplicación de un detalle; aquél que busca trasponer las carac-

22. *Ibid.*, vol. 3, p. 271.

23. *Ibid.*, p. 270.

24. *Ibid.*, p. 271.

25. *Ibid.*, vol. 1, p. 217.

terísticas propias de un mundo o grupo de seres a otro totalmente opuesto, (de ahí que haya personas que hablen de un cine surrealista) y el gag de la repetición del que ya ha hablado Cyril.

El encargado de inventar las situaciones cómicas era el gagman. Harold Lloyd describe la función de estos señores de la siguiente manera:

Nosotros teníamos argumentistas, tal y como hoy se entiende. Teníamos gagmen o ideadores. Estos creaban las ideas y los primeros gags. El número variaba de tres a siete y ocho (...) Nunca escribíamos el script. Nos metíamos una mañana a trabajar sobre una idea; solíamos reunirnos de dos en dos. Después teníamos una junta en la tarde y comparábamos los trabajos. Nos íbamos quedando con los mejores gags e ideas. (26)

El sistema de Mack Bennett consistía en:

salir y contemplar las cosas. Cada objeto podía dar una idea: la rueda de un automóvil, un farol, la maceta con flores, la alcantarilla cubierta con una tapa de hierro.

Se iban anotando estos temas y luego se desarrollaban en equipo. Un gagman decía: hoy he visto una maceta con una rosa. Trabajemos eso. Y todos se ponían a crear efectos cómicos alrededor de la maceta. Algunos servían porque eran buenos para el film que se estaba preparando, otros se archivaban y otros se olvidaban para siempre. (27)

A una secuencia de gags se le llama "cascada de gags".

Su construcción debía ser tal que provocara un gradual aumento en la hilaridad del público, según se fueran sucediendo los chistes visuales: "Laurel y Hardy tenían una rara intuición para establecer, en una sola secuencia, una "cascada de gags" que fuera aumentando siempre en intensidad". (28)

Una vez que hemos pasado por esta breve descripción del gag,

26. *Ibid.*, p. 22.

27. *Ibid.*, p. 23.

28. *Ibid.*, vol. 1, pag. 106

veremos las técnicas, temas y objetos que se utilizaron para conformar estos chistes visuales.

2.4. Técnicas y temas que se utilizaron en el cine mudo para hacer reír

El slapstick

Una característica del gag es la violencia. Si hay algo con lo que los cómicos están de acuerdo, (29) es con ver en la violencia una fuente de risa. Las constantes del gag son las escenas de persecución, garrotazos, caídas, pastelazos, etcétera, que reciben el nombre genérico de slapstick.

Efectos

Si los trucos, desde Méliès, se concibieron para hacer reír, ésta fue una época en la que el desarrollo de efectos especiales evolucionó asombrosamente.

Con el objeto de crear gags, se ponían en práctica las ideas más inverosímiles. Al respecto, Bennett dice lo siguiente: "Prácticamente lo ensayábamos todo, alguna vez fallábamos pero eso no lograba desilusionar a nadie. Estábamos demasiado ocupados para sentirnos tristes". (30) Hoy en día algunos de los trucos que se realizaron, como el cambio de avión a avión de Billy Bevan y la escena en donde aparece Lloyd colgado de la manecilla de un reloj que se encuentra en un alto edificio, resultan sorprendentes.

29. *Ibid.*, vol. 3, p. 272.

30. *Ibid.*, vol. 1, p. 88.

Escenario circular

El escenario circular fue un invento de Hal Roach que servía para filmar escenas de persecuciones. El escenario giraba a velocidad graduable. Estaba instalado al aire libre y el fondo que servía de escenografía se decoraba según las necesidades. Este tipo de escenas se filmaban generalmente en plano americano.

Camera look

El camera look es una toma en la que el actor dirige la mirada hacia la cámara y, en el último caso, al auditorio. Oliver Hardy la utilizaba cuando quería dar a entender la desesperación que le causaba la torpeza de su compañero:

Este gesto fue un hallazgo que permitió establecer un ritmo contenido en las secuencias cómicas. Entre dos gags con gran fuerza, Oliver miraba al espectador, le hacía participe de su desgracia y creaba un tiempo lento pero divertido, que ayudaba esencialmente a compensar los momentos de acción con otros de una gran suavidad, ternura y gracia. (31)

Cine documental

Como ya hemos mencionado, Mack Sennett, enviaba a sus camarógrafos a las calles en busca de material para las películas. A diferencia de otros directores que realizaban el mismo tipo de trabajo para hacer del cine un testimonio de la realidad, Sennett

31. Ibid., vol. 1, p. 99. En Zelig, Woody Allen hace uso de este recurso, dándole, por supuesto su toque personal, cuando se entera que las sesiones con la doctora Fletcher están siendo filmadas y saluda a la cámara de Paul Deghea. De la misma manera, a través del camera look busca, disgustado por la torpeza de la doctora Fletcher al quererlo hipnotizar, la alianza con quienquiera que esté detrás de la cámara. cf. ibid. p.

incluía estos pedazos de la vida real para hacer reír, de tal manera que, quizá sin proponérselo: "A través de las comedias de Bennett se puede tener una idea muy correcta de las modas, la vida social, las diversiones, los datos políticos y la actividad ciudadana de los años diez y veintes". (32)

Double take

Se trata de un truco que inventaron Laurel y Hardy. Aparece en pantalla un personaje que mira a otro pero sin percatarse de su presencia sino hasta después de un buen rato. El resultado es el sobresalto, máxime si el otro, como ocurre la mayoría de la veces, es el villano.

Dream Balloon

Se trata de una imagen sobreimpresionada en un espacio circular que muestra el sueño del héroe; cuando éste despierta, desaparece la imagen.

Stuntmen

Stuntmen es el grupo de acróbatas que, cada vez más espectacularmente, lleva a cabo las escenas peligrosas en el cine: "el stuntmen de asombrosa capacidad para acometer todo tipo de ejercicios violentos, caídas, huidas de incendios y saltos sobre vehículos en movimiento, surge con el cine cómico mudo." (33)

32. Ibid.

33. Ibid., vol. 3, p. 241.

Velocidad

Hay varios gaggs con la velocidad como temas

El cómico huye perseguido; corre tan velozmente que se pierde en el horizonte. Los perseguidores, agotados, se paran y se secan la frente, pero de pronto descubren que el cómico viene corriendo hacia ellos por el otro lado. Ha dado la vuelta al mundo. (34)

Billy Bevan corre tan aprisa que se adelanta a sí mismo. (35)

Las manecillas del reloj despertador se estropean y comienzan a girar velozmente. A su lado un granjero ve cómo se le va poblando la barba de canas. (36)

Exageración

Como acabamos de ver en estos ejemplos y como sucede en todo el cine cómico de esta época, la exageración es el medio a través del cual se llega al absurdo que hace reír. Buster Keaton dice: "Exagerar, ese es un arte". (37)

Vértigo

El vértigo está presente en muchas escenas donde aparece el héroe al borde de un precipicio. Dice Taibo: "Con seguridad el vértigo seguirá siendo, para siempre, un elemento cómico, al que se mezcla el nerviosismo que produce una situación extrema". (38)

Teléfono

Transcribiremos a continuación algunos ejemplos de gaggs en donde se ve cómo se utilizaba un objeto como el teléfono con fines

34. *Ibid.*, vol. 3, p. 305.

35. *Ibid.*, p. 306.

36. *Idem.*

37. *Ibid.*, vol. 1, p. 198.

38. *Ibid.*, vol. 3, p. 311.

cómicos:

Un hombre habla con un amigo por teléfono; da un tirón al cable y al otro lado de la línea el amigo, arrastrado por el tirón, se estrella contra el aparato. (39)

El teléfono cae al agua, al otro lado de la línea, el cómico ve como su aparato chorrea. (40)

El cómico sopla sobre el audífono; en el otro extremo de la línea, al segundo cómico se le vuela el sombrero. (41)

El agua

Como ya hemos visto en la breve exposición que hicimos sobre la historia del cine cómico mudo, el primer chiste cinematográfico se valió del agua para hacer reír. Sobre el agua en el cine, Tai-bo dice lo siguiente:

todo lo que contenga agua terminará por tener un cómico dentro. Y al agua van los actores desde los lugares más insospechados. Cayéndose desde un tercer piso para acuatizar en una gran barrica; entrando en el mar dentro de un automóvil; lanzándose o siendo lanzados desde trampolines; hundiéndose con la muchacha entre sus brazos; cayendo de un avión. Todo es posible en el agua. (42)

El agua fue un recurso muy empleado: "la atracción del agua era tan grande para los cómicos que apenas aparecía en la pantalla un recipiente con líquido, el espectador adivinaba su futuro". (43)

Así, la figura de los payasos medio ahogados de Sennett, que contrasta un aspecto deplorable con la acción absurda de sacar un pez del bolsillo o chorritos de agua por las orejas, se ha repetido cientos de veces, aun en dibujos animados.

39. *Ibid.*, p. 268.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, vol. 1, p. 17.

43. *Ibid.*

Sobre el agua, Sennett dice lo siguiente:

Es verdaderamente difícil comprender cómo un truco tan viejo sigue siendo tan eficaz; hasta los peores payasos consiguen hacer reír con un poco de agua. Nosotros nos agotábamos buscando nuevas variedades a los chapuzones, pero si no encontrábamos una manera nueva de mojar al actor, sabíamos que volviendo a alguno de los trucos antiguos, conseguíamos el mismo efecto; tratándose de agua no había que ser muy original. (44)

Buster Keaton tiene una opinión parecida:

Cuando en la Keystone no sabían terminar una comedia, alguien gritaba: ¡láncenlos a todos al agua. Yo he visto caer a diez o doce policías al mismo tiempo; y luego me admiraba al ver cómo el público reía al ver esta escena que ya se sabía de memoria. (45)

El agua tenía sus variantes en sustancias más viscosas y repulsivas como lodo, pintura, pasta para hacer pan, etcétera.

Los creadores de los gags dedujeron una serie de leyes a partir de las reacciones del público, en relación con el agua y la risa:

un hombre que cae desnudo al agua hace reír poco; y cuanto más ropa lleve puesta más divertido será el chapuzón. Un hombre que caiga a una laguna con un paraguas abierto en la mano será irresistible. Una caída por sorpresa será mejor que una caída fácil de prever por el espectador. (46)

Taiho explica el efecto risible del agua de la siguiente manera:

este (el espectador) prefiere ver humillada a la gente de la autoridad, al hombre pomposo, al que representa poder, al grueso, al bien vestido, al villano (...) y el agua es una manera de humillar y escarnecer (...) Es la falsa dignidad humana la que nos gusta ver ridiculizada. El agua, en cierta forma, es el gran vengador del espectador; moja a los

44. *Ibid.*, p. 18.

45. *Ibid.*, p. 21.

46. *Ibid.*, p. 18.

que tienen que ser mojados.(47)

El amor

En las películas cómicas, el amor es "un juego asexuado y falso. Un motivo más de risa. Los cómicos suelen hacer el amor para despertar conmiseración o carcajadas".(48)

La mayoría de los cómicos presenta una actitud tímida, miedosa y torpe (hacen lo contrario de lo que se debe hacer para conquistar a una muchacha); a saber, Chaplin, Lloyd y Langdon. Aquellos que toman una actitud donjuanesca ante el amor, no vienen al caso; se trata de un bizzo y un socarrón, Ben Turpin y Billy Bevan. El objeto de estos contrastes se debe, según Taibo, a que se elegía para hacer el amor a los más incapacitados para la conquista y esta oposición de asociaciones es de donde proviene el efecto cómico. En la siguiente cita Edgar Morin explica el secreto de este tema humorístico de la siguiente manera:

El héroe cómico es igualmente un inocente sexual (...) Está desprovisto de los caracteres psicológicos de la virilidad (coraje, decisión, osadía con respecto a las mujeres) y manifiesta con frecuencia signos de afeminamiento. Muchas veces se disfraza de mujer; amenazado por temibles agresores, hace pequeños melindres. El héroe cómico resulta torpe con la muchacha; no se atreve a besarla cuando ella le ofrece los labios.

Sin embargo, este héroe asexuado se enamora con frecuencia. Su amor es sublime porque no se basa sobre el dominio y la apropiación sexuales; es entrega total de sí mismo; como el amor de los niños, como la abnegación canina.(49)

47. Ibid., p. 20.
48. Ibid., p. 33.
49. Ibid., p. 34.

Animales

El enfrentamiento de un actor con un animal furioso fue empleado también con fines cómicos; representa una variante de la persecución, un recurso básico del cine cómico.

Además de estas intervenciones por parte de los animales, se utilizaban materiales en los que los únicos protagonistas son animales. Entre estas escenas es famosa la que Sennett filmó en *Cylinder Love* en donde aparece un oso tratando de pescar un pez dentro del agua, luego el mismo oso correteando a un perro, y por último aparece la bestia asustando a un grupo de hermosas bañistas en una alberca.

Estas secuencias eran producto del trabajo de los camarógrafos que constantemente estaban a la búsqueda de material que pudiera resultar útil; sólo que en ocasiones se veían obligados a crear un argumento que justificara dicho material.

El automóvil

El valor connotativo que tuvo el automóvil en el cine cómico de esta época es el siguiente:

Un automóvil simbolizaba no solamente el espíritu de la época, dada al maquinismo y la deportividad, sino también una serie de típicas características de la risa de entonces: el riesgo, la destrucción, la competencia, incluso, el absurdo (...) se inventaron automóviles estrechos como una silla, o capaces de rodar de costado, o sensibles a una palanca que les hacía elevarse hasta la altura de un primer piso. (50)

Según Taibo, los chistes visuales con automóviles hacían reír porque, al estar al tanto del funcionamiento y capacidades de

50. *Ibid.*, p. 39.

un coche motorizado, "gozaban con estos disparates imposibles, que les hacían burlarse de su propio entusiasmo por las máquinas de la época." (51)

Los juegos de baraja

En la película de Sennett, *Nip and Tuck*, aparece una secuencia de juego de barajas en la que lo cómico reside en la manera tan sofisticada y absurda de jugar a las cartas:

el perro Cameo "juega" a favor de Bevan y esconde las cartas y aún imprime ases, en cartulinas blancas, con un sello de goma. Al final, sobre la mesa hay más de veinte ases. Entonces Harry Gribon muy indignado se levanta y golpea sobre la madera con el puño cerrado. Aparece un letrero: "Estoy seguro de que uno de los tres hizo trampa." (52)

El beso

En el cine cómico el beso es un elemento más para hacer reír:

Es cierto que Turpin besó a todas las más bellas modelos de las diferentes productoras de la Sennett, pero aquellos besos entrañaban ya un elemento cómico bien probado: el contraste. La fealdad de Turpin negaba sus actitudes de Don Juan y los besos, por ello mismo, resultaban una farsa más en el típico mundo de parodias en el que se movía el actor bizco. (53)

Cuando una muchacha besa a Harry Langdon, por medio de la cámara lenta, aparece como navegando por la habitación sin tener ningún contacto con la realidad.

Cuando Buster Keaton es besado, se separa bruscamente de su compañera para analizar el efecto que tuvo el beso en él y luego

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*, p. 55.

53. *Ibid.*, p. 65.

se acerca para pedir otro.

Los bigotes

Sobre los bigotes de los cómicos del cine mudo, dice Taibo:

En un cine que tendió tan ostensiblemente hacia la caricatura, los bigotes venían a ser un aditamento recomendable y de gran eficacia (...) Al desaparecer del maquillaje de circo y teatro el color y tener que cuidarse de los efectos excesivos de pelucas y barbas, al cómico sólo le quedaba, en cierta forma, el juego de bigotes para seguir en la caricatura. La época del cine burlesco americano, es la gran época de los bigotes disparatados. (54)

Así es como el bizzo Ben Turpin usa unos bigotes de foca que mueve nerviosamente en situaciones difíciles. Chaplin tenía un bigote que según Taibo resultaba lo bastante grande para causar risa y lo suficientemente pequeño para no ocultar sus movimientos faciales. Max Linder tenía un bigote de "hijo de familia parisiense". (55)

La siguiente cita de un cronista de la época en el rubro en cuestión refleja la importancia de los bigotes en el cine cómico: "Preparábamos con más cuidado el material para el film que la propia historia. Por ejemplo, yo solía preguntar, antes de iniciar una comedia de dos rollos, si aún teníamos bigotes para todos. Tener bigotes y autos para destrozarse era esencial". (56)

Aquí es interesante mencionar que en realidad lo único que destrozaban eran autos. Taibo observa con curiosidad que, en un mundo donde no se respetaba nada, los bigotes eran intocables: jamás nadie se metió con los bigotes de otros antes de la llegada

54. *Ibid.*, p. 79.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*, p. 83.

de los hermanos Marx.

La caída

En el circo, la caída ha sido un recurso efectivísimo entre los payasos para hacer reír al público. En el cine mudo el mismo recurso tuvo su máxima expresión con Buster Keaton y Chaplín.

Los cómicos de Hollywood sabían que el efecto risible de una caída dependía no tanto de la aparatosisidad de la misma como de la calidad y condición del que caía. De tal manera que era más chistosa la caída de un hombre gordo que la de uno flaco; la de una autoridad que la del hombre perseguido por la ley; se prefería la caída de una mujer fea que la de una guapa, la de un hombre rico a la de uno pobre, para acabar pronto, "siempre resultará más graciosa la caída de alguien a quien aborrecemos". (57)

También será más chistosa una caída de posaderas, que una de cabeza. La razón es que la última evoca mucho más el dolor y, a fin de cuentas, la muerte. De hecho, a ningún director de ese entonces se le ocurrió traer a colación la condición sangrante del hombre en sus película. Keaton opina que lo que le puede quitar el carácter cómico a una caída, es la sangre:

Si hiciéramos caer a un hombre gordo y malvado en una película cuando está a punto de golpear al héroe, la gente se reiría. Pero si acercamos la cámara para mostrar que el malvado se hizo daño en la frente y sangra (...) el público dejará de reír. La sangre nos asusta demasiado. (58)

Una caída se vuelve graciosa en la medida en que se deshumaniza al personaje. Por eso, aunque Ben Turpin cae de cabeza en

57. *Ibid.*, p. 93.

58. *Ibid.*, p. 98.

uno de sus gags, la gente ríe ante la imposibilidad del planteamiento que muestra a un hombre con la cabeza incrustada en el suelo, mientras lanza furiosas patadas con el objeto de librarse de su sorpresivo aprisionamiento.

También la caída de Keaton remedando a los bolos es graciosa por lo absurdo de su forma (¿quién se cae realmente así?) y porque imita a un objeto cuya naturaleza es caer y levantarse.

Los cómicos se deshumanizan lo necesario para no reflejar dolor, pero sí humillación, que es lo que hace reír a la gente. Keaton, en la entrevista que le hace Taibo, dice lo siguiente:

No recuerdo ninguna buena comedia de mi época en la que no hubiera habido caídas. Este efecto nunca falla. El público que tiene miedo de su propia caída ríe cuando los demás se caen y si ve a un grupo entero de gentes, entonces se ríe con más ganas. --¿Esto no descubre la crueldad del hombre? Yo creo que sí, pero sobre todo descubre el miedo que tiene el hombre al ridículo. Muchas veces la persona que cae en la calle sobre un charco y se moja sin hacerse daño, hubiera preferido el dolor al ridículo de levantarse mojado frente a las miradas burlescas de la gente. (59)

La destrucción

La destrucción fue otra de las acciones violentas que emplearon los cómicos del cine mudo para hacer reír. Laurel y Hardy lograron su máxima expresión al crear los duelos de destrucciones automáticas.

La obesidad

Al igual que en el circo, los exageradamente gordos tuvieron cabida en el cine cómico. Taibo opina que remeda el efecto cómico

59. *Ibid.*, p. 97.

de una caricatura, o sea, reír de la exageración.

El pastelazo

El pastelazo fue uno de los gags más socorridos como fuente de risa. Consiste básicamente, como todos ya lo habremos visto en alguna parte alguna vez, en estrellar un pastel contra el rostro de alguien. La mayor batalla de pasteles en la historia del cine mudo ocurrió en la película *The Battle of the Bakery* de Laurel y Hardy.

Aprovecharemos este espacio para dar a conocer de paso que la tarta de crema perfecta para estos fines era aquella con la suficiente solidez como para hacerle dos agujeros por los que aparecieran los ojos, sin que perdiera su condición pegajosa y viscosa. (60)

La persecución

Las persecuciones son básicas en el cine cómico en general. Consisten en buscar que "la emoción del riesgo, supuesta o realmente corrido por el protagonista, se conjugara con una serie de efectos cómicos que provocaban una mezcla de emociones en el espectador, quien reía nerviosamente durante toda la larga secuencia final". (61)

Los cómicos crearon distintos tipos de persecución. Por ejemplo, Buster Keaton inventó una persecución salpicada de intervalos en los que aparentemente se deshacía de su perseguidor, con lo que provoca una constante tensión y destensión en el público.

60. *Ibid.*, vol. 3, p. 258.

61. *Ibid.*, p. 115.

Chaplin da la idea de la persecución sin fin cuando termina sus películas con el perseguido desapareciendo por el horizonte.

En las persecuciones de Harry Langdon: "Parece como si él no interviniera en la carrera, sino que una fuerza superior lo fuera obligando en todo momento a continuar corriendo y avanzando". (62)

Todas las compañías productoras de cine cómico de entonces tenían un equipo de guardias perseguidores. Los más famosos son los Keystone Kops. La persecución fue tan importante que muchas veces el argumento giraba en torno a la misma.

El sueño

El sueño fue un recurso que el cine cómico empleó para justificar el desarrollo de historias completamente absurdas y surrealistas. Una excelente película que da comienzo con un sueño es Sherlock Holmes Jr., de Buster Keaton.

El toro

Las persecuciones de toros fueron un tema que se trabajó en varias películas: The Toreador de Jack Blystone (1920), Bull and Sand de Sennett (1924), The Bull Fighter también de Sennett (1927), The Kid from Spain de Leo McCarey (1932).

El tren

Los cómicos utilizaron, como ya lo hemos mencionado, el tren a manera de parodia y también como un "motivo para establecer una anécdota trepidante más". (63)

62. Ibid., p. 116.

63. Ibid., p. 282.

Sennett construyó un tren caricatura que resoplaba, hinchaba sus calderas y terminaba tosiendo y lanzando carbón encendido; podemos agregar, de hecho, que la misma imagen fue más tarde copiada por los dibujos animados.

Son numerosas las secuencias cómicas tomadas dentro de vagones de trenes en marcha: mujeres gordas que entran con grandes canastas y lanzan gallinas vivas sobre los indignados pasajeros, villanos que entran disparando y cómicos que pretenden viajar sin pagar.

Es famoso el gag de Harold Lloyd, que también ha sido copiado por las caricaturas de dibujos animados, en donde el cómico logra subir al techo de los vagones, pero de pronto se ve frente a un túnel por el que no podrá pasar sin estrellarse; entonces se pone a correr en dirección contraria a la del tren y, cuando está a punto de estrellarse y falta únicamente un vagón por pasar, cae, entra al túnel y sale por el otro lado cubierto totalmente de tizne.

El mundo real

El conflicto que tiene el cómico con el mundo real se manifiesta a través de numerosos gags, de hecho pensamos que es la génesis, al menos, del cine cómico mudo:

Este mundo real se materializa en objetos vulgares y cotidianos --mesas, sillas, lámparas, etc.-- que se revelan como los peores enemigos del cómico. Este carácter de los objetos, centro de referencia de aquél con la realidad, es el vínculo que le acerca al público. (64)

64. *Historia Ilustrada del cine*, Sarpe, España, 1984, vol. I, p. 128.

El mundo no está hecho a la medida del cómico y éste se las arregla para adaptarse de alguna manera. Un maestro en el arte de crear gags a partir de esta idea fue Chaplin, para quien "Los objetos más comunes adquieren en sus manos las más imprevistas funciones". (65) Así es como en The Fireman (1916) una bomba para apagar incendios se convierte en una cafetera y en la Quinceca de QQQ (1925) un zapato cocido es un pescado, los clavos son el esqueleto y las agujetas tallarines.

2.5. Los grandes cómicos del cine mudo: técnica y personalidad

Max Linder

Max Linder fue uno de los primeros actores cómicos. Chaplin lo llegó a reconocer como su maestro. Linder empezó a trabajar para la Pathé filmando películas de persecuciones. Cuando empezó a configurar a su personaje, descubrió que cuanto más alta era la clase social del personaje, más dura era su caída, por lo que enseguida construyó un héroe cómico impecablemente vestido. (66)

Sin embargo, cuando Linder viajó a los Estados Unidos para trabajar para la Essanay, los filmes que rodó produjeron escasísimo éxito. Buster Keaton opinaba así del cómico francés: "Era muy bueno, pero no podía ser plenamente entendido por un público acostumbrado a otro tipo de trabajo". (67)

65. Idem.

66. Ibid., p. 20

67. Taibo, Op. Cit., vol. 2, p. 251.

Georges Sadoul dice:

Max Linder apenas usaba efectos tales como persecuciones o tartas de crema estrelladas en pleno rostro. El actor, formado por el teatro de boulevard, aportaba a la escena su elegancia, una concepción nueva de lo cómico, sin eliminar los efectos gruesos y utilizando mucho la observación psicológica y la nota costumbrista bien dibujada. A diferencia de sus rivales, Max no fue un acróbata consumado, pero poseía el arte de expresarse con un gesto, con una mueca. (68)

René Clair opina:

Los norteamericanos no han inventado el cine cómico, que ya existía en tiempos de Max Linder, y antes que éste existía lo que llamamos "primitivos franceses". Pero la escuela norteamericana, que fue fundada por Mack Sennett y que tiene en Chaplin al mejor representante, ha renovado de tal forma los films cómicos que jamás pudieron ser hechos mejor o de tal manera después de aquella gran época. (69)

Mack Sennett

Del trabajo de Sennett ya hemos hablado mucho. Resumiremos con la siguiente cita:

Las películas de Sennett solían improvisar y eran dirigidas por distintos realizadores, utilizando cualquier objeto que estuviera a mano: garrotes para atizar con ellos, puertas por las que huir corriendo, escaleras de las que caerse, agua para chapuzarse, paredes que se derrumban, tartas para lanzarlas, cajas registradoras que se pudieran robar, salchichas para que los perros escamotearan, chuchos capaces de rasgar pantalones, pantalones para perderlos, bonitas chicas para besar, señoras gordas para sentarse sobre ellas, sopa para derramar, platos que romper, y sobre todo, coches para perseguir y ser perseguido; para transportar a todo un regimiento de policías, para continuar marchando después de partidos por la mitad; para atravesar

68. Georges Sadoul, *Historia del cine mundial, Siglo XXI*, México, 1984, p. 117.

69. Taibo, *op. cit.*, p. 253.

sin hacerse daño, muros de ladrillo; para seguir corriendo sin ruedas, sin motor, incluso, a veces sin conductores, pero siempre saliendo airosos y triunfantes. En ese mundo creado por Sennett todo era estrechado, absurdo, ilógico y surrealista. (70)

Charles Chaplin

Del estilo y la personalidad de Chaplin también ya hemos hablado bastante. A lo dicho añadiremos algunas características que Taibo encuentra en el héroe cómico y que ejemplifica a través de las siguientes escenas:

a) El lirismo

Chaplin prepara un coctel. Va metiendo en la coctelera, velocísimamente, parodiando la rapidez y precisión del cantinero, toda serie de licores. Al final, duda un instante, contempla la explosiva mezcla y deja caer en el líquido una flor. (71)

b) La invención

Dentro de este apartado entran *gaga* que ya hemos descrito, como la secuencia de la comida en *La muñeca de cera*.

c) La situación extrema

Una joven ciega devana un ovillo de estambre, Chaplin le ayuda pero advierte que un hilo de su sueter se ha anudado a la punta final del estambre. Así es como la ciega devana el sueter de Chaplin ante los admirados ojos de éste. (72)

Harold Lloyd

El personaje de Lloyd es un muchacho tímido y provinciano.

Taibo describe su actuación de la siguiente manera:

70. *Historia Ilustrada del Cine*, op. cit., vol. 1, p. 46.

71. Taibo, op. cit., vol. 1, p. 137.

72. *Idem*.

El joven sufría la violencia con un aire perplejo, incapaz de defenderse de no ser recurriendo a la huida, la trampa o el truco usado como último remedio. Si al final vencía, era porque se coaligaba a su favor una serie de elementos como la suerte, el amor y esa pequeña dosis de malicia que usaba generalmente en todos sus films.(73)

Lloyd rechazó la vestimenta ridícula, que fue recurso de varios cómicos, y vistió de manera formal. El distintivo de este cómico --asi como en Chaplin es el sombrero de hongo, los bigotes bigotes y el bastón-- fueron unas gafas redondas sin cristales.

El éxito de su comicidad proviene del contraste entre el tipo ingenuo y las situaciones sorprendentes que le suceden:

apenas si se iniciaba la comedia, este apacible personaje entraba en un mundo enemigo y agotador. El paso por una larga serie de tribulaciones daba motivo a que se empleara toda serie de trucos, y fueron éstos los que cimentaron las bases de un cómico que, sobre la teoría, no llenaba ninguna de las condiciones necesarias para competir con toda una brillante generación.(74)

Otro elemento típico de sus comedias fue el suspenso, para el que desarrolló una serie de trucos de lo más convincentes.

Buster Keaton

La personalidad de Keaton es la de "un niño metido en un hombre que contempla el mundo siniestramente absurdo que lo rodea y muestra con su comportamiento la mezquindad y la falta de poesía de los demás".(75) Un intertítulo de la película *The high sign* (1921) describe muy bien la impresión que daba Keaton: "Nuestro héroe, viniendo de no se sabe dónde --él no iba a ningún sitio en

73. *Ibid.*, vol. 2, p. 273.

74. *Ibid.*, p. 271.

75. *Ibid.*, p. 169.

particular-- recibe patadas en cualquier lugar". (76)

La precisión es una de las características principales en el trabajo de Keaton:

Sus películas parecen un juego de relojería en el que cada elemento responde a una necesidad y cada movimiento se justifica al servicio de un todo. Incluso en sus mejores momentos de destrucción se advierte una organización previa que le permite desplazarse derribando objetos que a su vez producen efectos secundarios. El manejo de los objetos no tiene precedentes en el cine; todo funciona, se mueve, se destruye, se hunde al servicio de unos efectos cómicos ingeniosos e irresistibles. (77)

Podría pensarse que Keaton fue el siguiente peldaño en la evolución del gag; con él los chistes visuales llegaron a una maestría insuperable:

Keaton nunca arrojó tartas contra los demás, ni perdió jamás los pantalones. Los hombres malos le perseguían y las heroínas dudaban de él, pero después que dejó de trabajar con Arbuckle raras veces solía utilizar el recurso de un chiste convencional, y si lo hacía, lo cambiaba de tal forma que lo mejoraba ampliamente. (78)

En cuanto al contenido, resulta particular el tratamiento que Keaton dio a sus películas en comparación con sus contemporáneos. Hay quienes piensan que en su momento, Keaton fue incomprendido y que su obra está más acorde con el gusto de la actualidad. (79) El tono de este cómico es bastante fatalista; en la película Daydreams (1922), después de un fracaso amoroso y luego de traer tras de sí a todo el cuerpo policiaco del lugar, Buster Keaton regresa a ver a la chica de quien está enamorado y el padre de ésta lo lanza a la calle. Un final triste, pero no lo suficiente

76. Historia ilustrada del cine, op. cit., vol. 1, p. 108.

77. Taibo, op. cit., p. 153.

78. Historia Ilustrada del cine, op. cit., vol. 1, p. 109.

79. Ibid., p. 107.

como para dejar de ser cómico. Existe una versión, (80) en la que, al finalizar la película, Keaton se ve condenado a viajar para siempre sobre un transbordador que conecta las dos orillas en donde lo espera todo un ejército de policías.

2.6. EL cine cómico a partir de los treinta

Sabido es que la llegada del sonido al cine fue repudiada por varias personalidades del cine mudo. Se pensaba que el cine mudo había alcanzado ya, al precio de muchos esfuerzos, un lenguaje propio, y la palabra iba a significar para él un retroceso, iba a relegarlo a una simple imitación del teatro.

Los primeros años del cine hablado fueron desplazando a grandes figuras como Langdon y Keaton, y dieron también un nuevo giro a los géneros existentes. El sonido, al cambiar la estructura visual, cambió también el sentido de la vida que proyectaban las películas cómicas mudas:

A la especificidad de la invención visual, del gag, sucedió un nuevo sentido de la observación de personajes, de tipos, de ambientes, de costumbres, al que la posibilidad del diálogo aproximó más a una realidad convencional, a la vez que la alejaba del surrealismo tan frecuentemente recurrido como gran válvula de escape por la comedia muda. (81)

Junto con la introducción de la palabra en el cine, ocurrió un suceso que determinó también el contenido de la producción fílmica a partir de 1934.

William Hays, conocido también como el "Zar del cine", era un puritano, miembro del partido republicano, que organizó una

80. Idem.

81. José Luis Guarener, "El cine cómico", en Enciclopedia del séptimo arte, Buru Lan, Barcelona, 1973, vol. 1, p. 143.

asociación de productores y distribuidores norteamericanos conocida como la Motion Pictures of America (MPPA). En 1934, bajo su dirección, se redactó el Código del Pudor cuyo contenido era de este tipo: "Deben ser mantenidos los valores del matrimonio y la familia. La seducción o el rapto no pueden ser tema de una comedia y está prohibida la promiscuidad de las razas". (B2)

La noción de comicidad que sustentará el código estará determinada por la idea de que existen dos tipos de diversión: la sana y la que degrada. Obviamente, la MPPA iba a promover la primera y a combatir la segunda.

Es así como gran parte de los esquemas cómicos anteriores, como son el burlesque, el baudeville, fuentes de las que emanaban los gagge, son repudiados, limitando de este modo el espacio de la trama satírica y de la ironía del cómico.

Algunos cómicos como Chaplin y los Hermanos Marx escapan a esta influencia --el primero incluso continúa ignorando el sonido en *City Lights* (1931) y en *Modern Times* (1936); pero otros, como el cómico Bob Hope o los directores Lubitsch, Capra y Minelli, se alinean a la nueva política.

Los Hermanos Marx

Los Hermanos Marx causaron sensación cuando aparecieron por primera vez en la pantalla con *Cocanuts* (1929). Sobre ellos, Sadowl opina lo siguiente:

Estos comediantes, ya experimentados, continuaron después de Mack Sennett la tradición de la

B2. Fabio Piercarlo, *Guida al cinema comico*, Gammalibri, Milano, 1979, p. 118.

insensata comicidad anglosajona, y hasta rebasaron los límites de lo insensato. Groucho fue la caricatura del hombre de negocios, y decía chistes de almanaque; Chico, un italiano emigrado; y el asombroso Harpo, un mudo con peluca rubia, estaba poseído por el frenesí de la destrucción, la glotonería y la salacidad. Estos payasos hicieron gran uso de la utilería o de los trucos extravagantes: el soplete de soldar que se sacaba encendido del bolsillo, el teléfono devorado en un acceso de cólera, la habitación demasiado estrecha donde hay que estar uno encima del otro, etcétera. (83)

Los Hermanos Marx "impusieron una comicidad gesticuladora, basada en diálogos demenciales y en un frenético encadenamiento de actos en apariencia absurdos, pero de un gran valor simbólico". (84)

Las películas de los Hermanos Marx son el anticonformismo, se burlan de toda la humanidad, responden a la noción que Groucho Marx (responsable de los diálogos y colaborador de sus mejores películas) tiene del humor: "una batalla contra la homogeneización". (85) En ocasiones la protesta cobra forma y en *Sopa de queso*, se burla del fascismo y manifiesta una posición antimilitarista.

Sadoul opina que después de los Hermanos Marx, el género cómico se estancó: "Lo cómico hacía el menor progreso desde la desaparición de los Hermanos Marx, con los 'dos tontos felices' (Abbott y Costello) o el parodista satisfecho Bob Hope". (86)

83. Sadoul, *op. cit.*, p. 214.

84. *Historia ilustrada del cine*, *op. cit.*, vol. 12, p. 1813.

85. *Idem*.

86. Sadoul, *op. cit.*, p. 328.

W.C. Fields

Procedente del music hall llega W.C. Fields a la comedia con Million dollar legs de Lubitsch y If I had a million. Se trata de un tipo con cara de luna, nariz grande llena de granos, ojos pequeños y modo insolente, que siempre anda farfullando algo. Sadoul lo describe de la siguiente manera:

La poderosa comicidad de W.C. Fields (...) le dio algunos años, demasiado breves, un lugar privilegiado. Era un individuo enorme, lleno de whisky y de insolencia, que evolucionaba con un humor autoritario en las situaciones más extravagantes. (87)

Su comedia es una "combinación de misantropía y de sentido de culpabilidad" (88) y aunque sus movimientos pueden resultar casi a la altura de los de Keaton o Lloyd, son todavía demasiado improvisados. (89)

La comedia ligera

El género norteamericano que predominó en la preguerra fue la comedia ligera o sophisticated comedy. Fue uno de los productos del código Hays. Dice Sadoul:

La sofisticación fue una forma de propaganda. Esas comedias ligeras transportaban al público a un mundo confortable, que no tenía más preocupación que el discreto, y lo convencían de que todo norteamericano podía ser no sólo presidente de los Estados Unidos, sino casarse con una mujer rica. Se demostraba que los multimillonarios eran inocentes insensatos cuya extravagancia no excluía ni la beneficencia ni la bondad; todas las bufonadas de Capra y Redkin eran también respetuosas para las familias Rockefeller o Morgan, amas de Hollywood,

87. Ibid., p. 220.

88. Historia Ilustrada del cine, 2da. Ed., vol. 1, p. 20.

89. Ibid.

como no habían podido serlo en otro tiempo los bufones para sus monarcas. (90)

Por su parte, Guarener opina que las producciones filmicas de este género alcanzaron una gran maestría. Surgen grandes directores como los ya mencionados Lubitsch y Capra, además de Leo Mac Carey, Gregory La Cava y George Cukor. El slap system trabaja como nunca y a la comedia se asocian nombres como James Stewart, Katherine Hepburn, Ginger Rogers, Miriam Hopkins, Gary Cooper, Jean Arthur, Herbert Marshall, etcétera. Hay también brillantes comediógrafos como Ben Hecht y Charles Mac Arthur, quienes "se revelan como excelentes guionistas, dotados de un innato sentido de la construcción, tan importante en la comedia, y de un enorme talento para escribir diálogos que fuesen a la vez brillantes, funcionales y cinematográficos". (91)

La alta calidad formal de estas producciones se explica en la escuela de sus realizadores:

procedían de la etapa muda y se formaron en la más dura de las disciplinas cinematográficas: las películas de dos rollos. De la misma manera que su experiencia en el music hall y la pantomima dió a los grandes cómicos del periodo mudo un instinto infalible del tempo de cada gag, del ritmo de cada situación, Lubitsch, Hawks, Capra, Mac Carey y La Cava aprendieron de su actividad previa cómo estructurar sus comedias con la mayor eficacia, cómo hallar el timing más justo de cada gesto, de cada escena. (92)

Bob Hope

Cómicos como Bob Hope, Skelton, Abbott y Costello siguen pasivamente la línea de acción que marca el código Hays.

90. Sadoul, op. cit., p. 327.

91. Guarener, op. cit., p. 151.

92. Idem.

Bob Hope forma parte de los Ziegfeld Follies, mostrando más que nada aptitudes como entertainer. (93) En 1939 debuta como protagonista en El fantasma de la media noche. Se trata de un thriller cómico en el que hace el papel de un miedoso que al final resuelve el intrincado caso.

En 1939, junto con Bing Crosby y Dorothy Lamour, hace la serie Road to..., en donde transporta al espectador a distintas épocas históricas y situaciones cómicas. En estos films se apoya más en la espectacularidad que en sus propias dotes cómicas. (94) Las puestas en escena son importantísimas en la obra de Hope. Están a cargo de Frank Tashlin quien después se convertirá en su director.

De Bob Hope (que personifica al hombre común a quien ocurren las aventuras más agitadas y difícilmente cotidianas, que proporciona una serie de sueños no prohibidos: es soldado, pirata, príncipe al estilo Luis XIV, seductor fallido, etcétera), se ha dicho que quizás su acierto resida en haberse rodeado de gente muy profesional. A lo largo de su carrera probablemente no ha sido muy reconocido por la crítica "intelectual", por llamarla de algún modo, ya que por otra parte Hollywood lo ha premiado con cinco Oscars y parece ser muy del gusto del público norteamericano.

Jerry Lewis

Varios son los autores que piensan que la trayectoria del cine cómico mudo (incluimos aquí a los Marx) se retomó de alguna manera a finales de los sesenta con el comediante Jerry Lewis.

93. Piercarlo, op. cit., p. 120.

94. Idem.

Jerry Lewis tuvo su escuela en el cine cómico mudo, como explica la siguiente cita:

es tributario en buena medida de Stan Laurel: de él ha tomado la ambigüedad de las relaciones de pareja Laurel y Hardy en su asociación con Dean Martin, como también varias de sus características, así el volver precipitadamente la cabeza para mirar algo anormal que acaba de percibir, pero que no consigue asimilar, no puede comprender. (95)

Lewis construye su personaje con características que lo hacen, por un lado, tímido, inadaptado, grotesco; y por el otro es una figura protectora y generosa capaz de actos de abnegación heroica. Estos trazos en Jerry Lewis son acentuados a un punto de ruptura. (96)

La unión con Dean Martin se llevó a cabo teniendo en mente un argumento sobre dos tipos de personalidades complementarias. Por una parte, Dean Martin es el cantante seductor junto al cual Lewis desempeña un papel grotesco, destinado a realzar el encanto de su compañero; por otra, el ingenuo sentido ético del más débil (Lewis) polariza al más fuerte (Martin).

Jerry Lewis encarna al héroe trágico del mismo modo que lo hicieron Buster Keaton, Chaplin y a fin de cuentas cualquier héroe. Todo comienza con una manera suya peculiar de ver la realidad:

Jerry Lewis es un gagman inspirado que no sólo es capaz de 'destruplicarse' dejando de lado todo realismo (*El loco de las chicas*) o de interpretar algunas resonancias de la desarmonía tradicional del hombre y del objeto manufacturado, sino también es un verdadero artista, dotado de un sentido exigente del espacio y del movimiento. Interpreta a la vez consecuentemente a su propio personaje (el antiguo pequeño comediante, que ha llegado a ser

95. Guarener. *Op. Cit.*, p. 140.

96. Trinidad Santos, *JERRY LEWIS*, Cinema quarteto, Lisboa, 1981, p. 49.

feliz y padre de familia, y el militante antirracista bastante célebre por la famosa canción "Yo y mi sombra") y a todos los que le gusta evocar su fantasía. Al mismo tiempo, una reflexión progresiva sobre sí mismo le libera de su anterior papel secundario y proyecta su "infantilismo" devorador en la crítica sexual (de pesadilla para las "mujeres maduras", sonriente con las chicas jóvenes). (97)

Mel Brooks

Después de dedicar capítulos a algunos de los principales cómicos en su libro Guía al cine conigo, Fabbio Piercarlo se expresa de la siguiente manera de Mel Brooks: "el espíritu cómico más descarriado y genial que Hollywood haya producido a partir de los sesentas". (98) Su comicidad loca y espontánea, que no pretende construir mensajes, recuerda las comedias de Mack Bennett. Para este cómico, la risa es el fin último: "Quiero hacer reír hasta a Dios. Mi objetivo es la carcajada que nunca se ha hecho, el chiste supremo, la superioridad sobre todos los humoristas". (99) Cualquier medio para lograrlo es bueno, desde lo más vulgar (Blazing Saddles, 1974) hasta lo más fino (Silent Movie, 1974).

En Brooks el mito es el personaje de sus películas: parodia una tradición: western, horror, comedia, etcétera. Así es como en The producers (1968) parodia a Hollywood, en The twelve chairs (1970) copia el estilo satírico de Gogol. Blazing Saddles es un western cómico con final catastrófico, Young Frankenstein (1974) es la "trasposición fuertemente parodística de la películas hollywoodenses de horror". (100) A Silent Movie se le podría considerar

97. Historia ilustrada del cine, pp. cit., vol. 11, p. 1748.

98. Piercarlo, pp. cit., p. 203.

99. Idem.

100. Ibid., p. 206.

como un reconocimiento al cine mudo de los diez y los veinte, aunque con Brooks no se puede saber en realidad si se trata de un respetuoso homenaje o una grotesca caricatura, si lo movió el amor o el puro sentido de la comicidad.

Piercarlo considera a Brooks el prototipo del héroe cómico rebeliano que pasa por la locura impredecible, vulgar, trivial, la risa loca y termina con un slapstick que equivale a la destrucción de un género que Hollywood había logrado construir a través de años.

Su técnica va en este sentido:

A través de las citas, de las formas del burlesque, del camera look, (involucrando al espectador en un juego de complicidad), las canciones y aportaciones escenográficas (quizás ésta la más reluciente de sus invenciones junto con el descubrimiento premeditado de sus personajes mediante el cual el espectador puede creer adivinar en qué va a terminar todo pero antes del final cambia todo ese todo y lo acaba de otro modo), para continuar con el chiste one liner (chiste que de un golpe lo dice todo), el gag mímico, sin perder el golpe que aturde al pobre espectador. (101)

Usa una técnica de Woody Allen (a quien, dicho sea de paso, considera como el único cómico a su altura, aunque sea diametralmente distinto): la del anticlimax que a su vez transforma con la intrusión de una grosería: "Dios dolar nosotros te rezamos y te veneramos (...) sin ti estaríamos todos en la mierda". (102)

Piercarlo piensa que para reír con Allen hay que haber cursado por lo menos la universidad. Brooks, en cambio, "es una potencia arrolladora incontrolable". (103)

101. Ibid., p. 207.

102. Ibid.

103. Ibid.

Dentro de la escuela c6mica de Brooks se encuentran Gene Wilder, Marty Feldman, Madeleine Khan y Cloris Leechman.

3. WOODY ALLEN

El verdadero nombre de Woody Allen es Allen Stewart Konigsberg. Nació el primero de diciembre de 1935 en Flatbush, Brooklyn, Nueva York. Su padre, Martin Konigsberg, fue un hombre que realizó todo tipo de trabajos, desde vendedor de joyas hasta taxista. Su madre, Nettie Cherry, era contadora en una tienda de flores.

Desde pequeño, Allen realizaba espectáculos de marionetas y actos de prestidigitación. No es gratuito que haya escrito La bomba que flota (1981), un drama en dos actos que trata sobre un adolescente tímido y tartamudo que practica el ilusionismo en la soledad de su cuarto, ante el desdén familiar.

A los 17 años, ya escribía chistes para una agencia proveedora de cómicos. Realizó numerosos sketches para actores de televisión como, Sid Caesar y Herb Shriver, e incluso llegó a escribir para Jerry Lewis. En 1962, en Los Angeles, escribió, dirigió y actuó en una sátira política para la Broad Casting Service que se llamó Las pláticas con Woody Allen, en donde parodiaba a Kissinger.

En 1964 decide subir a las tablas y trabaja en varios centros nocturnos. También tiene éxito en Broadway cuando interpreta él mismo dos obras de las que es autor: Don't drink the water y Play it again Sam.

Es escritor de relatos humorísticos, tiene tres libros: Cómo acabar de una vez por todas con la cultura (1972), Sin plumas

(1974) y *Perfiles* (1980). Ha sido colaborador del *Play boy*, del *New Yorker*, *Evergreen Review* y *Parade*. Su estilo literario es a base de parodias.

IncurSIONa en el cine con el film *What's an Oscar Lily*, una película japonesa de acción a la que coloca una pista sonora que está constituida por diálogos absurdos e incongruentes con la trama de una historia de espionaje. Como director debuta con *Take the Money and Run*. Con cuatro de sus siguientes películas se hace millonario: *Bananas* (1971), *Sleeper* (1973), *Play it again Sam* (1972) y *Everything you always wanted to know about sex (but were afraid to ask)* (1972). Con la película *Love and Death* (1975) ganó el Oso de Oro en el festival de Berlín. Con *Annie Hall* (1977) es galardonado con tres Oscars: para el mejor director, la mejor película y el mejor guión.

Hasta la fecha ha continuado produciendo en promedio una película por año: *Interiores* (1978) --la única obra "seria" que se le conoce hasta el momento-- *Manhattan* (1978), *Stardust Memories* (1980), *A midsummer night's sex comedy* (1982), *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Hannah and her sisters* (1985) y *Radio Days* (1986).

3.1. La técnica

No sé nunca donde voy a colocar la cámara. La comicidad es orgánica, como sentarse entre mucha gente, y se desarrolla algún fenómeno parapsicológico. Trato de fijar un ritmo, ya sea un gag de 10 segundos, ya sea una comedia de dos horas. Tengo que estar bien con el ritmo o parecer que lo estoy.

Woody Allen(1)

En la estructuración de sus películas --dice Piercarlo--

Allen usa:

todas las técnicas del burlesque enriquecidas por el cerebralísimo gag intelectual. Se puede sin duda afirmar que la complicada síntesis de acción (aunque Allen sea más que nada un mimo entendido en el sentido clásico, en todo caso su mímica es extrínseca en sus trabajosos y tímidos movimientos) encuentra su expresión en Woody Allen, en una mezcla mejor lograda, la dosis exacta, la definición última, final de un discurso cómico iniciado con la aparición del sonido y hasta ahora nunca llevado a su natural madurez.(2)

El personaje cómico de Allen se construye, en primer lugar, del provecho que ha logrado explotar a su físico para esos fines: chaparrito, alfilerique, su narizota y lentes son inconfundibles.

La mímica, producto de ese aspecto, es uno de los recursos de Allen. La utiliza sobre todo en sus movimientos torpes y tímidos. Por medio de expresiones faciales da a conocer su faceta galante, cobarde, dolida, etcétera.

A través de esta técnica, crea oposiciones cómicas que rememoran los encuentros amorosos entre los héroes del cine cómico mu-

1. Piercarlo, *op. cit.*, p. 200.

2. *Ibid.*, p. 191.

do. Sobresalen sobre todo los torpes acercamientos físicos hacia las mujeres en el contexto de galán y experto amante por el que se quiere hacer pasar. Dependiendo de la trama de la película, surgen contrastes que, aunque culminan en el nivel psicológico del personaje, tienen muchas veces su origen en el contraste visual. Así, en *Bananas*, Allen/guerrillero revolucionario; en *Take the money and run*, Allen/peligroso asaltante, en *Everything you wanted to know about sex (but were afraid to ask)*, Allen/espermatozoide.

Play it again Sam proporciona un buen ejemplo del contraste de personalidades mediante una oposición visual en donde la enternecedora y tersa imagen de despedida entre Ingrid Bergman y Humphrey Bogart en *Casablanca*, se ve interrumpida por un brusco acercamiento a colores de la gigantesca carota pelirroja y atiborrada de los rastros de una juventud inundada por el acné del embobado espectador que personifica Woody Allen.

En la obra filmica de Allen, los diálogos tienen una gran importancia en la creación cómica. A través de ellos introduce los chistes *one liner*, producto de la escuela de Groucho Marx. Se trata de mensajes verbales que generalmente siguen una vertiente seria y en un momento del discurso insertan el absurdo o el doble sentido. En *Zelig* hay un buen ejemplo cuando el paciente/psiquiatra le informa a la doctora que debe irse a dar su curso sobre masturbación a la universidad.

Allen usa dos técnicas en la elaboración de chistes verbales:

La inversión. En *Take the money and run* hay una escena en la que Virgyl (Woody Allen) se halla paseando en el parque con la be-

lla chica a quien pensaba robar el bolso. Su voz en gff nos rebel-
la lo que pensaba en ese romántico momento: "A los 15 minutos de
conocerla pensaba ya en pedirle matrimonio, a la media hora me ha-
bía olvidado de robarle el bolso."

El anticlímax. "Si el clímax es la 'gradatio' (gradación o
aumento gradual), el anticlímax no es otra cosa que la ruptura im-
prevista de la escalada de gradación." (3) Por ejemplo, "No sólo
Dios ha muerto; trate usted de encontrar un plomero durante el fin
de semana". (4) o "¿Podemos nosotros realmente conocer el universo?
Dios mío, es ya bastante difícil encontrar el camino para salir
del barrio chino". (5)

Allen tiene un buen número de chistes en donde, como en los
ejemplos anteriores, coloca lo trascendental en el mismo nivel que
lo vulgar. Freud explica en qué reside la comicidad que se vale de
este recurso de la siguiente forma:

indudablemente cómica se vuelve la comparación
cuando se acrecienta la diferencia de nivel en el
gasto de abstracción entre dos términos comparados;
por ejemplo si algo serio y ajeno, sobre todo de
naturaleza intelectual y moral, es comparado con
algo trivial e infimo. (6)

Ahora que vamos a hablar del uso del gag en las películas de
Allen, aprovecharemos para expresar una reflexión que es producto
del seguimiento global de su obra. Si examinamos cronológicamente
su producción, veremos que películas como What's up pussy cat, Te-
ke the money and run, Badanas y Everything you wanted to know
about sex, tienen un mayor número de gags que Annie Hall, Manhat-

3. Ibid., p. 199

4. Idem.

5. Idem.

6. Freud, El chiste y su relación con lo inconsciente, p. 110.

tao, *The Purple Rose of Cairo* y *Hannah and her sisters*.

Explicaremos lo anterior a través de una comparación que haremos entre *Take the money and run* y *Zelig*. La primera pertenece a la primera etapa cronológica en la producción de este director, y la otra, a la segunda; por otro lado, ambas son parodias del reportaje cinematográfico y del cine documental.

Cuando las comparamos salta a la vista que la primera rebasa con creces a la segunda en lo que a *gags* se refiere; hasta podríamos decir que es más cómica, pero también vemos que la estructura narrativa y visual (teniendo como parámetro en este caso la alusión que la parodia hace del documental) es de mayor calidad en *Zelig*.

En *Take the money and run*, el argumento en muchas ocasiones se subordina a las técnicas del burlesque, del cine cómico mudo, de los Hermanos Marx, de Jerry Lewis, etcétera. Aunque se trata de un reportaje que reconstruye la vida de un famoso criminal, existen un número de escenas que el planteamiento paródico no justifica. Por ejemplo, aquella del tocador de Virgyl, previa al encuentro con su novia, se sale del contexto del reportaje para construir únicamente una *cascada de gags*: el agua de la regadera sale cuando jala la palanca del excusado, un refrigerador que funciona como ropero y Virgyl, que por andar de galán viéndose en el espejo, sale sin pantalones a la calle.

En *Zelig*, en cambio, varias escenas que son *gags*, como la bronca de Zelig con la Junta Médica y el alboroto en el balcón papal, pueden pasar inadvertidas para un espectador despistado, porque se trata de acciones que físicamente están demasiado lejos

(panorámicas, segundos planos).

Vemos, entonces, cómo Allen prefiere sacrificar la comicidad "sennettiana" en favor de la sutileza de la parodia. Para conservar la calidad visual en Zelig se vale del discurso verbal y hace planteamientos que podríamos considerar gags verbales, porque a fin de cuentas, remiten a una imagen.

Desde Annie Hall hasta Hannah and Her Sisters, el héroe cómico^{oh} Allen se vuelca más hacia lo humorístico a través de una serie de mensajes en los que desaparecen cada vez más los gags clásicos de "persecución" y "pastelazo", para dar paso a una serie de situaciones cómicas más sofisticadas y de reflexiones personales cuya expresión humorística se logra de manera básicamente verbal.

En todo caso, el estilo de Allen lo ha conducido a crear gags muy originales que hace a costa de la naturaleza de los medios de comunicación masiva como el cine; tal es el caso de Zelig y de The Purple Rose of Cairo; y la radio, en Radio Days. Quizás algún día la expectativa de muerte le proporcione la nostalgia necesaria para hacer en cine los chistes que nunca se han hecho sobre la televisión.

3.2. Las influencias en Woody Allen.

Allen dice ser un gran admirador de los Hermanos Marx; sin embargo hay quienes le encuentran mayor parecido con Jerry Lewis:

Aunque no lo parezca, (Woody Allen) se encuentra más cerca de su contemporáneo Jerry Lewis que de los Hermanos Marx. Estos últimos no tenían ningún parentesco, ni próximo ni lejano con el "americano medio" del que Lewis y Allen encarnan un cierto tipo, cada uno a su manera (...). También hay en su personaje (sobre todo gracias a su físico concreto) un recuerdo muy vivo del entrañable Chaplin de la

época del cine mudo, del Chaplin que recurría a la técnica del ~~nonsequit~~. (7)

Piercarlo dice:

El modelo más cercano a Allen es el extravagante Jerry Lewis, aunque entre los dos exista una diferencia sustancial: Lewis partía de la fábula para explicar y satirizar la realidad; Allen, en cambio, parte de lo real y se queda ahí perfectamente acomodado, es decir, en su caso particular, excluido, marginado. (8)

Vannini Carabba opina:

No se olvide que Allen expresa siempre sus modelos dolorosos a través de las estructuras del cómico, retomando del mismo Groucho y de Lewis el gusto por la acción interrumpida y por el diálogo directo sobre el hilo del ~~nonsequit~~ con el público y permaneciendo siempre fiel al uso del gag como forma de expresión privilegiada. (9)

Ya sea influencia u homenaje, Allen hace constantes referencias cinematográficas. Recordemos la secuencia de entrevistas donde los padres de Virgyl salen con antifaces que recuerdan la cara de Groucho Marx en *Take the money and run*. En *Requiem* la escena del "probador de productos" que pone a prueba una "oficina-gimnasio-para-ejecutivos", tiene cierto parentesco con la máquina de comer que Chaplin opera en *Tiempos Modernos*.

El *camera look* del 'Bordo y el Flaco es un recurso que Allen lleva a la exageración cuando en *Onnie Hall* invita al público a que tome partido en sus broncas conyugales.

En las parodias hace alusión al movimiento Kinoki que se puso muy de moda en los EEUU durante la década de los años sesenta.

En *Love and Death*, también, introduce unas tomas del *Acce-*

1. *Historia ilustrada del cine*, op. cit., vol. 10, p. 1454.
2. Idem.
3. Idem.

zudo Ekimov de Eisenstein la de la carriola que se "despeña" por la gigantesca escalinata y las tres tomas de los leones en donde, en la película de Allen, el último sale despanzurrado. En esta película, Allen hace un homenaje muy personal y regocijante a la literatura rusa, en particular a *LA GUERRA Y LA PAZ* de Tolstói.

Comedia sexual de una noche de verano es un homenaje a *Societas de una noche de verano* de Bergman, y a la comedia de Shakespeare.

3.3. Temas

Muchos consideran la obra de Woody Allen autobiográfica, (parece que él no siempre piensa esto) porque sus películas tienen elementos que coinciden con datos de su vida real. Pensar de esta manera resulta convincente pues proporciona un placer morboso al espectador, ya que todo el material de inseguridad, inmadurez, inestabilidad emocional, etcétera, que proporcionan los personajes de las películas de Woody Allen, permiten al chismoso tomarlo como testimonio, y al psicólogo por afición, hacer una interpretación del "alter ego" de Woody Allen.

Los protagonistas principales de sus películas son cómicos de centros nocturnos, directores de cine, escritores de guiones cómicos para televisión, etcétera. Hace muchas alusiones también a temas que se supone son de su interés en la realidad, como la filosofía, la música y el psicoanálisis. En pocas palabras resumiremos diciendo que su principal materia prima para hacer pelí-

culas, al parecer, es él mismo. Veremos en seguida algunos ejemplos.

3.3.1. El psicoanálisis

En casi todas sus películas, Allen hace alusiones al psicoanálisis. En Take the money and run el psiquiatra de la cárcel da explicaciones absurdas al comportamiento criminal de Virgyl. En Bananas hay una escena en la que Fielding (Allen) narra un obsesivo sueño a su psiquiatra. En Manhattan y Annie Hall, todo intelectual que se aprecie de serlo debe asistir al psicoanálisis.

Algunas de sus películas toman como tema los trastornos de la personalidad y el incomprendible comportamiento del inconsciente, como Everything you wanted to know about sex y Zelig.

En Stardust Memories hace alusión a lo atractivo, como ya dijimos, que puede resultar "su caso" para el curioso en psiquiatría. En esta película (en un tono Fellinesco que nos recuerda Ocho y medio), Allen representa a un famoso director de cine que es acosado por un enorme número de admiradores. Entre ellos está el doctor Pearlman que se le acerca y le dice:

Dr. P.: Soy el Dr. Pearlman. He presentado una conferencia sobre usted y sus películas en un congreso de psiquiatría.

Sandy Bates (Allen): Gracias, ¿en verdad?

Dr. P.: Fue muy bien acogida, espero que le alegrará saberlo.

Sandy: Oh, me siento muy halagado.

Dr. P.: Como dato... como dato personal para mi archivo, podría decirme...

Sandy: Sí, sí.

Dr. P.: ¿Ha tenido alguna vez relaciones sexuales con un animal?

3.3.2. "Nadie ha sido más malo conmigo que mi yo", o "Mi ~~SUBEC-YO~~ me libera"

Por medio de este ridículo título, que deja de serlo en la medida en que se tiene presentes algunos conceptos desarrollados en el primer capítulo, nos referimos a todos aquellos momentos en que Woody Allen aprovecha su ingenio humorístico para ensañarse consigo mismo. Estamos frente al "humor" que describe Freud. El ejemplo más claro que nos viene a la mente es ese chiste que toma prestado de Groucho Marx y que al parecer éste copia a su vez a Freud en El chiste y su relación con lo inconsciente. Al referirse Alvy Singer (Woody Allen) a su "vida adulta en términos de su relación con las mujeres", dice lo siguiente: "Jamás me gustaría pertenecer a un club que tuviera a alguien como yo de miembro".

La posibilidad de este tema surge, como ya lo hemos dicho, del aspecto físico de Allen, al colocarse él mismo en el cuestionamiento "¿por qué seré como soy y no cómo él?", planteamiento que es la base de Play it again Sam.

En sus películas, Allen, no desaprovecha ninguna oportunidad para manifestar el poco amor que se tiene, de manera brillantísima. En Take the money and run hay una escena en la que Virgyl repite la humillante acción de la que fue víctima toda su vida: arrojar al suelo y pisotear él mismo sus anteojos. En Bananas, hay un diálogo en el que su novia lo corta no porque sea chaparro,

tonto y tenga los dientes en mal estado; el problema es que "ella es muy conflictiva".

Se trata también del único hombre que padece la envidia del pene y en Manhattan su esposa lo deja por otra mujer. En Hannah and her sisters, con todo y su consentimiento, sus hijos son de su mejor amigo.

A pesar de todo, tenemos la impresión de que conforme pasan los años, las autoimagen de los personajes de Woody Allen ha ido mejorando, pues en sus relaciones amorosas con las mujeres cada vez se presenta menos tímido e inseguro y ellas ya no lo dejan por feo, torpe o aburrido, sino por la conflictiva relación en la que él también se da el lujo de decirle que "no" a una extraordinaria muchacha, o se la pasa cavilando si vale la pena perder el poco tiempo que nos brinda esta miserable vida en una mujer que quizás no sea excepcional.

3.3.3. Los orígenes: la familia y el judaísmo

En Stardust Memories, Sandy Bates (Woody Allen) intenta explicar a un ex-compañero de escuela, que personifica al típico perdedor, el origen de su éxito: "No sé que decirte, me duele tanto la cabeza. Mira, es la suerte. Todo lo hace la suerte y yo tuve suerte. Si llego a nacer en Polonia o en Berlín, en vez de un gandul con suerte yo no sería más que una pastilla de jabón, ¿te das cuenta?"

En Hannah and her sisters tiene un disgusto con su madre judía a causa de su supuesta conversión al catolicismo, producto de su afán por encontrarle un sentido a la vida.

En las películas de Allen, los primeros seres humanos que rechazan al protagonista, son su padres. En uno de los textos que publica en el libro Sin plumas, reproduce el siguiente fragmento del "hasta ahora secreto diario íntimo de Woody Allen", refiriéndose a su padre: "Cuando presentaron en el Liceo mi primera obra, Un quiste para Gus, se presentó la noche del estreno con un frac y una carata antigas". (10)

En Bananas, Fielding visita a sus padres mientras éstos realizan una operación quirúrgica en un quirófano. El padre lo regaña por ser un bueno para nada y no meterse de una vez por todas a la profesión de médico; la madre, mientras esto sucede, no logra recordar el nombre de su marido.

En Take the money and run, durante la entrevista que hacen a los padres del famoso criminal Virgyl (Woody Allen), éstos ocultan su vergüenza detrás de unas máscaras.

En Zelig veremos otros excelentes ejemplos en donde toma sus antecedentes hebreos y familiares para hacer reír a la gente a su costa.

3.3.4. Caricaturas de la realidad

En términos generales, Woody Allen utiliza la parodia para caricaturizar comportamientos de la sociedad moderna.

En Bananas, por ejemplo, la escena del atraco de comida en mitad de una selva caribeña que sirve de refugio al grupo guerrillero que piensa dar un golpe de estado al régimen militar en tur-

10. Woody Allen, Sin plumas, Tusquets, Barcelona, 1978, p. 11.

no, se lleva a cabo de la misma manera como se pide una orden de comida en los fast-food-restaurants de los Estados Unidos de hoy.

Esta película está llena de momentos en los que ridiculiza el desempeño de las instituciones: la sordidez del funcionamiento de la política internacional norteamericana, la justicia, las revoluciones, los reaccionarios, los liberales, etcétera.

Además de presentarse como un tipo devaluado, agredido por la sociedad y en ocasiones fracasado, Allen es también un intelectual. A través de su persona se mofa de nuestro proyecto de vida, de nuestros problemas, de nuestras charlas, de nuestra frivolidad. En Annie Hall y Manhattan, sobre todo, la caricatura del intelectual se realiza en los personajes principales.

3.4. Zelig

Zelig es la décimo séptima película de Woody Allen. Terminó de producirla en 1983. Allen escribió la historia, la dirigió y actuó en el papel principal, Zelig. Actúa junto con él Mia Farrow en el papel de la doctora Fletcher.

Como ya hemos dicho y como veremos más adelante, se trata de una parodia del cine documental que narra un caso clínico que por sus extraordinarias características causó sensación en la década de los años treinta. El factor parodístico de la película es posible si consigue establecer una tensión entre lo que cree y lo que no puede creer el espectador acerca de tan descabellada historia.

El argumento es narrado durante la totalidad de la película a través de la voz en off del locutor del documental, a través de entrevistas que se le hacen a personas que supuestamente estuvieron vinculadas con Zelig y, visualmente, a través de fotografías fijas y supuesto material fílmico de archivo.

Para la versión en español, de hecho, la voz del narrador está al cargo de un hispanohablante, y las entrevistas son dobladas al español en algo que semeja una traducción simultánea. Son pocos los momentos, en realidad, en que hay que recurrir al recurso de subtítulaje.

A continuación, con miras al momento del análisis, hago un resumen lo más breve posible de la película.

Zelig: una breve relación de sucesos

La película reconstruye desde el comienzo la historia de un extraño personaje cuyo comportamiento comienza a llamar la atención alrededor de los años treinta. Aparece por primera vez en una fiesta de la alta aristocracia bostoniana, en donde llama la atención de F. Scott Fitzgerald, pues se hace pasar, primero, por aristócrata y después por criado. Más tarde, se le descubre como "colado" en el entrenamiento de los Yankees de Nueva York. Después asombra al camarero Calvin Turner quien, primero, ve a un gángster y luego a un trompetista de color que se le parece. Cuando finalmente el hombrecillo desaparece y ni su casera ni en su trabajo son capaces de dar razón de él, la policía lo encuentra en un funadero de opio, convertido en chino. El nombre de este

personaje es Leonard Zelig. Se trata de un oficinista de origen judío que tuvo una infancia turbulenta a causa, entre otras cosas, del hostigamiento del que fue víctima tanto a manos de su propia familia como en las de los antisemitas.

El hallazgo pronto pasa al ámbito de la medicina en donde las distintas opiniones causan controversia. Todos los médicos están en favor de dar explicaciones de índole física a las transformaciones de Zelig; sólo una persona, la doctora Eudora Fletcher, piensa que la enfermedad es de origen mental.

A través de sesiones hipnóticas, la doctora Fletcher, que se ha hecho cargo del caso y consigue un financiamiento para investigarlo, descubre que las asombrosas transformaciones de Zelig son producto de su necesidad por pasar inadvertido para el mundo, de tal manera que la gente no le haga daño. Cuando ante la Junta Médica, la doctora Fletcher lo compara con un camaleón, recibe un cúmulo de protestas. Sin embargo, el caso Zelig ya es parte de la primera plana de los periódicos y se comenta en todas partes. La analogía de la doctora Fletcher es felizmente explotada por la industria que vende música, bailes y artículos "Zelig"; inclusive se hace una película con su vida como tema.

De pronto, las investigaciones médicas se ven interrumpidas cuando la hermana de Zelig, Ruth, reclama su derecho sobre el paciente. Ella y su amante, Martin Geist, un tipo con un pasado sospechoso y turbio, comienzan a enriquecerse presentando a Zelig como fenómeno de feria por todo el mundo. Zelig se vuelve famoso y se codea con lo más exclusivo del "jet set" de ese entonces. La doctora Fletcher, mientras tanto, es la única persona que sigue

apelando por el regreso de Zelig al hospital para continuar los tratamientos médicos. Mientras tanto, Zelig, que se transformaba para pasar inadvertido, se ha convertido en foco de la mirada de todo el mundo, enriquece a su hermana y continúa sin tener personalidad propia.

Su suerte cambia cuando Ruth y Martin Geist mueren, víctimas de un triángulo amoroso. Zelig vuelve a desaparecer y reaparece cuando el gobierno italiano lo deporta por haberse colado en el séquito papal durante las ceremonias de Semana Santa. La Junta Médica asigna el caso a la doctora Fletcher.

A través de un tratamiento de hipnosis y de una vida tranquila en su casa de campo, la doctora Fletcher piensa que podrá curar a Zelig. Las sesiones entre paciente y doctora son filmadas por el primo de ésta, Paul Deghee. En un principio, las cosas van bastante mal para la doctora, pues Zelig permanece a la defensiva: se hace pasar por psiquiatra todo el tiempo y no se deja hipnotizar. Cuando la doctora Fletcher cambia de método y ella se hace pasar por un paciente con el mismo problema de Zelig, éste baja la guardia y por fin empieza a cooperar. Zelig se va curando poco a poco y termina enamorándose de la médica, quien a su vez le corresponde y rompe un antiguo compromiso matrimonial.

Cuando anuncian su próxima boda, Zelig es víctima de una serie de demandas que lo responsabilizan de acciones que cometió durante la enfermedad: mujeres e hijos abandonados, pacientes y clientes descontentos, las sociedades religiosas y de las buenas costumbres lo persiguen. La consecuencia de este repentino cambio en la opinión pública provoca en él una regresión, y el día de su

juicio desaparece.

La doctora Fletcher está desconsolada y lo busca por doquier; cuando está a punto de cesar la búsqueda, descubre a un hombre que se parece a Zelig en un noticiero cinematográfico sobre el movimiento nacional-socialista en Alemania. Se dirige entonces a este país a continuar las pesquisas. Sus esfuerzos no tienen resultados y, cuando piensa desistir, se entera de que habrá una gran concentración nazi para oír hablar al Führer. Acude con la esperanza de verlo allí. Mientras Hitler dice su discurso, la doctora Fletcher descubre a Zelig sentado a la derecha del Führer, entre el alto mando alemán; le hace señales y por fin puede hacerse ver. Zelig la reconoce y contesta con más señales. Terminan interrumpiendo, con el enorme disgusto de éste, el discurso de Hitler. Huyen del furor nazi en un aeroplano que maneja la doctora Fletcher, quien era piloto aviador amateur. Desgraciadamente, se desmaya a causa de la desesperación del momento. Entonces Zelig se transforma en piloto aviador y logran llegar sanos y salvos a su país, en donde son recibidos entre ovaciones, y Zelig se vuelve famoso por haber sido el primer piloto en sobrevolar el Atlántico con un avión vuelto de cabeza.

Los dos se vuelven a convertir en los héroes del momento; la hazaña de Zelig le granjea el perdón de la opinión pública, y es así como se casan y viven felices hasta la muerte.

4. ANÁLISIS DE ALGUNOS MENSAJES HUMORÍSTICOS EN ZELIG

4.1. Consideraciones introductorias al análisis

A partir de la teoría que expusimos en el primer capítulo, podremos ya delimitar el alcance de nuestra investigación.

De acuerdo con lo que se explicó en el capítulo ya mencionado, el estudio del humor puede tener principalmente tres enfoques (el de las tres preguntas que se plantearon): ¿de qué reímos?, ¿por qué reímos a partir de ciertos estímulos humorísticos?, y ¿cómo nos hacen reír dichos estímulos?

Nuestra investigación se enfocará a la tercera pregunta, es decir, a descubrir la manera en que se estructura un mensaje cinematográfico para provocar risa. Empezaremos este capítulo con algunas nociones sobre lenguaje cinematográfico y con la formulación de un esquema (que en realidad es una síntesis de los conceptos expuestos en el primer capítulo) cuyo fin será introducirnos en el análisis de los motivos humorísticos en Zelig.

4.1.1. Delimitación del objeto de estudio

Al ubicarnos en el esquema del proceso de comunicación, tenemos un emisor, Woody Allen, un mensaje, Zelig, y un receptor ideal.

El análisis se hará en función del mensaje y a partir de un supuesto receptor ideal que reunirá todas las condiciones necesarias para decodificar el mensaje humorístico como tal. De esta manera nos situaremos en la intención "de mala fe" y, específica-

mente, en los casos de un emisor emite un mensaje humorístico intencionadamente, y un receptor que espera un mensaje humorístico.

4.1.2. Elementos de lenguaje cinematográfico

Para Christian Metz, todas las técnicas actuales de representación visual (fotografía, cine, teatro, pintura, escultura, dibujo, etcétera) son fenómenos cuya realidad va a depender de dos factores: uno de ellos es la semejanza que tenga la representación con el objeto representado, que estará determinada por el mayor o menor número de "indicios de realidad"; el otro es la percepción del individuo que se apodera de dicha representación "de modo más o menos realizante". Los dos factores interactúan para iniciar en el espectador "fenómenos de participación a la vez afectiva y perceptiva que culminan en un otorgamiento de realidad a la copia." (1)

Entre las distintas técnicas existen algunas que ofrecen mayor impresión de realidad que otras. El cine es el medio de representación que con mayor acierto logra tal efecto. Para comprobar este fenómeno, Metz lo compara con la fotografía y el teatro y encuentra algunas características que contribuyen a crear en el espectador la impresión de realidad.

En contraste con algunas técnicas de representación, como el dibujo realista, por ejemplo, la fotografía presenta mayores indicios de realidad porque copia de manera más fiel al objeto representado. Sin embargo, el cine ofrece una mayor similitud con la

1. Christian Metz, Ensayos sobre la significación en el cine, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 21.

realidad, gracias al movimiento. La fotografía, al no tener movimiento, se presenta como un "huella del pasado" y es precisamente la idea de pretérito lo que disminuye el efecto real que el cine soluciona con el movimiento, porque "el espectador siempre percibe el movimiento como un movimiento actual (aun cuando reproduzca un movimiento en pasado)." (2)

De la particularidad móvil del cine se desprenden dos fenómenos que contribuyen al efecto real:

La conjunción de la realidad del movimiento y de la aparencia de las formas lleva consigo la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva. Las formas proporcionan su armadura objetiva al movimiento y el movimiento da cuerpo a las formas. (3)

Por un lado, copia la característica móvil de la realidad; por otro:

el movimiento confiere a los objetos una "corporeidad" y una autonomía que les era negada a sus figuras inmóviles, los arranca de la superficie plana a la que se hallan confinados, les permite desprenderse mejor como "figuras" sobre un "fondo"; libre de su soporte, el objeto se "sustancializa"; el movimiento aporta el relieve, y el relieve, la vida. (4)

En el teatro, el origen de la sensación de irrealidad es distinto: proviene de un exceso de realidad. Esta aparente paradoja surge de la oposición que se da entre dos conceptos: la ilusión de realidad y la realidad misma. En el cine ocurre con mayor fuerza lo primero, mientras que en el teatro se da lo segundo. Metz cita a Leirens para explicar este fenómeno:

2. *Ibid.*, p. 24.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 23.

El espectáculo teatral <...> no logra ser una reproducción convincente de la vida porque él mismo forma parte de la vida, y de un modo demasiado visible; están los entreactos, el ritual social, el espacio real de la escena, la presencia real del actor, todo ello gravita con un peso demasiado grande para que la ficción desarrollada por la obra se experimente como real; por ejemplo, el efecto de la decoración no es crear un universo diagético, no representa más que una convención en el interior del mundo real. (5)

Un segundo factor que reduce la impresión de realidad en el teatro son los actores; dice Metz: "Su peso carnal viene a 'oponerse' a la tentación, siempre experimentada durante el espectáculo, de percibirlos como los protagonistas de un universo de ficción, y el teatro sólo puede ser un juego libremente aceptado que se desenvuelve entre cómplices". (6)

El cine, precisamente por lo contrario, proporciona una mayor impresión de realidad:

la impresión de realidad que nos proporciona el film no se debe en absoluto a una fuerte presencia del actor, sino, muy por el contrario, al débil grado de existencia de esas criaturas fantasmáticas que se agitan en la pantalla, incapaces de resistir a nuestra constante tentación de investir las con una "realidad", la de la ficción, con una realidad que sólo proviene de nosotros, de las proyecciones e identificaciones que se mezclan en nuestra percepción del film. (7)

Al comparar el cine con el teatro, el primero resulta más real porque "Es la irrealidad total del material filmico (...) la que permite que la diégesis adquiera alguna realidad". (8)

Dice Metz que "La naturaleza y el grado de ilusión parcial

5. *Ibid.*, p. 27.

6. *Ibid.*, p. 26.

7. *Ibid.*, p. 27.

8. *Ibid.*, p. 31.

dependen (...) en cada caso de las condiciones materiales y técnicas de la representación".(9) En ese sentido, la estructura material del cine encuentra un justo medio entre la fotografía (demasiado irreal) y el teatro (demasiado real) para lograr un mayor índice de impresión de realidad ante el espectador.

Lo que va a diferenciar, entonces, un sistema de comunicación de otro, será el material específico de expresión que lo caracterice. Si distinguimos entre cine, pintura, música y lengua hablada, no es a partir del contenido, sino de la forma, es decir, del material a través del cual es posible cualquier significación. El cine significa a través de cinco elementos:

1. Imágenes que son fotografías móviles y múltiples.
2. Textos gráficos que incluyen todo el material escrito que vemos en la pantalla.
3. Lenguaje hablado y grabado.
4. Música grabada.
5. Ruidos y efectos sonoros grabados.(10)

Estos cinco elementos se combinan para significar algo, al intervenir en un proceso por medio del cual se transmiten mensajes a un receptor que será capaz de entenderlos a través de un código. En el cine y en cualquier otro medio, todo sentido es "mediado por un código que nos capacita para entenderlo."(11) Un código es "la relación lógica que permite que un mensaje sea comprendido".(12)

9. *Ibid.*, p. 30.
10. Es importante considerar también los subtítulos, cuya función principal es la traducción al idioma del país en el que se exhibe la película.
11. Andrew Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 217.
12. *Ibid.*, p. 218.

Los códigos no aparecen en los filmes; son más bien las reglas que se abstraen de los mismos y que permiten entender los mensajes. Desde la perspectiva de un semiólogo, se trata de

construcciones de los semióticos, quienes después de estudiar grupos de films formulan las reglas que funcionan (los códigos) en tales films. Así, los códigos poseen una existencia real pero no física. Los códigos son lo opuesto a los materiales de expresión. Son las formas lógicas sobre ese material para generar mensajes o sentido. (13)

Metz distingue entre tres tipos de códigos: los específicos, los genéricos y los subcódigos. Los específicos son los códigos que únicamente pertenecen la cine, por ejemplo, la cámara lenta. (14) Los generales implican cualquier código cultural. Entre estas dos clases existen los subcódigos, que son códigos que el cine comparte con otros medios; por ejemplo, algunas técnicas narrativas como el *flash back*. En este trabajo se estudiará el código humorístico.

Los códigos también se diferencian por su grado de generalidad. Algunos códigos son comunes a cualquier film, por ejemplo, la panorámica es un recurso frecuentemente utilizado que puede tener diferentes significaciones. En contraposición, existen los códigos particulares que sirven para identificar géneros, periodos y autores de cine.

Los códigos y mensajes del cine no se presentan aislados; forman parte de un proceso llamado texto: "el texto es el conjunto de

13. *Ibidem*.

14. Con la llegada de la televisión al mundo, resulta difícil hablar en este sentido de un código que sea exclusivo de alguno de los dos medios; por lo pronto, la diferencia más evidente reside en la calidad de imagen del cine, que la televisión no ha podido igualar.

mensajes que sentimos que deben ser leídos como un todo." (15)

En el cine, la unidad mínima de sentido es el "plano". Metz lo equipara a la frase hablada. Los planos se combinan para construir unidades de significación mayores que estructuran lo que el autor llama "la gran sintagmática del cine": escena, secuencia, secuencia alternante, sintagma descriptivo y plano autónomo. (16)

Las relaciones sintagmáticas y las paradigmáticas que van entretejiendo el sentido del texto se dan de igual forma que en cualquier relato. Las primeras nos permiten saber "qué sigue a qué" y las segundas "qué va con qué". Ampliaremos estos conceptos con las siguientes definiciones de Barthes:

el sintagma es una combinación de signos que tiene como soporte la extensión; en el lenguaje articulado esta extensión es lineal e irreversible (...) Dos elementos no pueden pronunciarse al mismo tiempo (...) cada término debe aquí su propio valor a su oposición a aquello que precede o a aquello que sigue; en la cadena de la palabra los términos están unidos realmente *in absentia*. (17)

Al nivel paradigmático Barthes lo llama "sistema" y lo define de la siguiente manera:

fuera del discurso (plano sintagmático) las unidades que tienen algo en común se asocian en la memoria y forman de esta manera grupos en los que dominan relaciones diversas (...). En cada serie, contrariamente a lo que sucede al nivel del sintagma, los términos se unen *in absentia*. (18)

La investigación que llevamos a cabo se da básicamente en el plano paradigmático, como veremos más adelante.

15. Dudley, *op. cit.*, p. 220.

16. Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, Premiá, México, 1971, p. 61.

17. Roland Barthes, *Elementos de semiología*, Alberto Hernández ed., Madrid, 1971, p. 61.

18. *Idem.*

4.1.3. Presentación del esquema y descripción de los elementos que lo constituyen

Se puede considerar que un mensaje es humorístico cuando tiene las siguientes características:

1. Debe haber uno o varios antecedentes del tema.
2. El mensaje debe ser compatible completa o parcialmente con dos o más paradigmas diferentes.
3. Los paradigmas comparten algún elemento común que permite su cruce en un punto determinado del discurso.
4. En el cruce, los paradigmas deben oponerse en un sentido especial.

Por paradigma entendemos "Una serie de campos asociativos determinados por una afinidad de sonido o sentido". (19)

El antecedente es el conocimiento previo del tema o situación que se plantea; viene indicado en el mensaje y es lo que da la pauta para elegir o reforzar el paradigma necesario para decodificar el mensaje humorísticamente. El antecedente puede proporcionar el mismo mensaje, o bien ser de índole extratextual.

En el mensaje humorístico, el traslape de paradigmas presenta una gama que va del traslape completo al parcial. En el primer caso, los paradigmas son perfectamente compatibles con el mensaje y no existe nada en él que pueda percibirse como extraño, redundante o faltante en relación con cualquiera de los paradigmas. En el segundo, uno o varios de los paradigmas evocados no son aceptados como parte de la información semántica del texto. En la comu-

19. Ibid., p. 62.

nicación "de buena fe", eso significaría catalogar el texto como "sin sentido", lo que no sucede cuando sabemos que se trata de un chiste.

Existe un elemento común a todos los paradigmas implicados que permite el paso de uno a otro en el mensaje humorístico y hace posible el cruce entre paradigmas aparentemente irreconciliables. (20)

La oposición de paradigmas para crear un efecto humorístico puede darse de distintas formas. Victor Raskin menciona las siguientes:

a) La oposición de los paradigmas que evoca el mensaje puede darse por negación, antinomia o por antónimos que se crean en un contexto especial.

b) La mayoría de los mensajes humorísticos implica una oposición entre una situación real y una irreal. En este mismo sentido podemos encontrar dos tipos principales de oposición: el primero distingue entre la situación común en la que el mensaje humorístico se inscribe y una situación no común que no es compatible con el planteamiento común del mensaje humorístico, de modo que se establece una oposición común/no común. El segundo tipo relaciona una situación posible y una situación completa o parcialmente imposible, es decir, una oposición posible/imposible.

De estas dos formas de oposición, la segunda se acerca más al absurdo que la primera.

c) La lejanía o cercanía que se da entre los paradigmas es un criterio más de oposición, de tal manera que los paradigmas que

20. Cf. supra punch line.

se oponen por negación, por ejemplo, están más cercanos entre sí que otros cuya unión se da a partir de elementos más distantes o de relaciones más complejas, como sería el caso de una polisemia, homonimia o similitud fonética.

d) Otro tipo de oposición es el que se da a partir de ciertas dicotomías ya establecidas que son producto del grupo social en que se crearon los mensajes humorísticos: vida/muerte, riqueza/pobreza, obscenidad/ingenuidad, etcétera.

De acuerdo con lo que hemos explicado, los cuatro componentes del modelo pueden tomar la forma de cualquiera de los cinco elementos materiales cinematográficos.⁽²¹⁾ Al realizar el análisis, el modelo deberá señalar la pertinencia de alguno de los constituyentes cinematográficos en el efecto humorístico del mensaje.

4.1.4. Criterios de selección de los mensajes a analizar

La selección de un determinado número de ejemplos sobre cierto fenómeno que se quiere analizar, demostrar o caracterizar, depende en alguna medida del azar, que está representado por las circunstancias (personales, espacio-temporales, etcétera) que rodean el acto de elegir, entre una serie de ocurrencias, solamente algunas.

Una de esas circunstancias, seguramente la más contundente, será el sentido del humor, la experiencia vivencial, los ante-

21. Cf. supra, p. 8.43.

cedentes culturales de quien hace el presente trabajo.

Aclarado lo anterior, un segundo factor en la selección del material para analizar será que el elemento humorístico esté presente. Trabajé con una copia en video de Zelig, ya que es prácticamente imposible para mí acceder a una copia de celuloide. Al principio, comencé a trabajar con el guión de la cinta que publica Tusquets. (*) Pero luego, al confrontarlo con la película, me encontré con diferencias que me preocuparon. Decidí sacar mi propio guión a partir del video, porque el cine no tiene el mismo sentido como texto escrito que como texto visual y auditivo. Las situaciones que transcribo para analizarlas en este capítulo, provienen, pues, de este guión que transcribí literalmente.

Por último, no trabajé siguiendo estrictamente los criterios que pueden definir a una toma, escena, secuencia, etcétera. Mi marca de corte entre los distintos trozos que extraje fue todo aquello que la interpretación cómica requiso, y quedará justificada en el análisis.

* Allen, Woody, Zelig, Ed. Tusquets, Barcelona, 1982.

4.2. Zelig: una parodia del cine documental

Comenzaremos nuestro análisis con la siguiente reflexión: Zelig es, en términos generales, una parodia del cine documental. Todos los elementos humorísticos del filme se circunscriben dentro de una situación humorística mayor, que es el tema y la estructura narrativa del filme: la historia de un enfermo mental narrada en formato de cine documental. El esquema que hemos desarrollado nos ayudará a encontrar el mecanismo que hace de esta parodia un mensaje humorístico.

Para entender el planteamiento general de la película de manera cómica, es necesario tener los antecedentes indispensables, es decir, saber qué es un documental y en qué consiste la enfermedad a que alude el absurdo de la película.

Por tratarse de un planteamiento que a su vez da pie a la mayor parte de las situaciones cómicas de la película, no está de más profundizar un poco en esos dos temas ya que, como veremos más adelante, entre mayor sea el conocimiento de los antecedentes involucrados, mayor será la oportunidad de encontrar nuevas oposiciones cómicas.

4.2.1. El cine documental

Ya hemos mencionado que el cine es uno de los medios de expresión que con mayor acierto refleja la realidad, por lo que no es de extrañar que desde un principio surgieran como géneros el noticiero y el documental: "La idoneidad del cinema como instrumento de investigación, de descubrimiento, de documentación y de

registro de la realidad --en su más alta acepción-- es intrínseca a su propia naturaleza de lenguaje formado por signos naturales."(22)

Desde el principio, los materiales más socorrido por Lusiére y por su escuela, fueron las escenas exteriores, los noticieros, el reportaje y los films de viajes.

Esta manera de enfocar el cine se fue sistematizando con el movimiento Kino-galy de Dziga Vertov. El cineasta se proponía "desterrar convenciones burguesas, la puesta en escena, los guiones, los autores, los estudios, etc., para recurrir sólo a los elementos 'tomados en vivo', los de los documentales o de los noticieros".(23) Sigue el lema de "tomar la vida de improviso" y desconoce a las personas filmadas, haciendo énfasis en el comentario (por medio de subtítulos) y en la edición; de tal manera que la personalidad del autor se manifiesta a través de la elección y distribución de los documentos filmados.

Las ideas de Vertov tuvieron eco en la URSS y en el mundo entero. Sus filmes de archivo se convirtieron después en un género nuevo. La editora Esther Chub realizó los primeros filmes de edición utilizando el material filmico de las antiguas imágenes zaristas y revolucionarias. Se crea así el film de montage:

En los casos en que la película está constituida de punta a punta por temas de noticiero, tiene plena validez la expresión inglesa compilatio film, puesto que entonces se trata de la yuxtaposición de elementos ya montados. En efecto, un tema de noticiero nunca se proyecta tal como lo filmara el ope-

22. Claudio Bertieri, "El cine documental", en Enciclopedia del séptimo arte, Buru Lan, Barcelona, 1973, vol. 7, p. 8.

23. Sadoul, Op. Cit., p. 105.

rador, ya ha pasado por el montaje: se han cortado sus prolongaciones, se han suprimido las repeticiones inútiles, se han ajustado entre sí los planos y porciones de planos, de manera que el tema constituye una especie de narración con ritmo.

Por eso, los autores de films de montaje buscan, preferentemente, documentos no montados, o en su defecto temas de noticiero para los que asimismo disponen de recortes, es decir, secciones de documentos no montadas; o bien, buscan documentos que ya se hayan rodado pero que jamás hayan pasado por un montaje. (24)

La cita anterior nos es útil porque describe actividades que seguramente tuvo que llevar a cabo Woody Allen para la realización de *Zelig*. Además, nos revela un recurso que puede implicar tanto el documental como cualquier película de ficción cada vez que en esta última, a través del material de noticiero o documentos filmicos, se pretenda dar un efecto realista o hacer alusión a un hecho real.

Robert J. Flaherty es otro de los nombres importantes en la historia del documental. Inventó un método diferente al de Vertov al aplicar al cine "el principio socioetnográfico de la observación participadora, fundamentalmente basado en la estricta comunicación entre el observador (el director en este caso) y el observado (el protagonista de la narración)". (25) Para documentar la realidad social del ambiente elegido, el director deberá lograr la participación de lo que desea registrar a través de la convivencia con su objeto de estudio, haciéndose uno con su cotidianidad.

El documental fue el género que con mayor facilidad fructificó en los países donde se hacía cine. Así, en Gran Bretaña, la

24. Marc Ferro, *Cine e historia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 93.

25. Bertieri, *op. cit.*, p. 9.

escuela de Grierson, primera en usar el término documental e incorporar la encuesta al trabajo, logra importantes películas cuyo objeto cívico no descarta sus valores estéticos.

En Italia la técnica del documental se desarrolló en el movimiento neorealista de postguerra:

El neorealismo, al caracterizarse formalmente como voluntad de descubrir las cosas y la gente en su autenticidad, de testimoniar la verdad con la máxima fidelidad y no ya la simple apariencia de lo real, está impulsado en esencia por una exigencia espiritual que busca los aspectos más profundos de la vida humana y de las relaciones entre los seres humanos. (26)

A partir del neorealismo, el documental empieza a definirse como herramienta de investigación humana. Surgen nuevos planteamientos apoyados por los adelantos técnicos: "un creciente empeño por afrontar la problemática social, por sumergirse en las ciencias del ser humano, en la evolución de las técnicas de encuestas y en las prospecciones analíticas del comportamiento". (27)

La aparición de la televisión ayuda a fortalecer esta tendencia en el cine documental, especialmente en la crónica y el reportaje:

A partir del simple "reportaje" periodístico, más o menos profundo, y desde los films de documentación, sostenidos por una permanente preocupación por la autenticidad, hasta los films sociológicos en un sentido estricto y los etnográficos (concebidos para ser conservados en los archivos científicos, a la manera de registro de hechos y situaciones en trance de desaparición), el documental, en los años de 1950-1960, constituye una amplia categoría que incluye toda una gama intermedia de realizaciones adaptadas éstas a diversas exigencias que pueden considerarse como indicadores de intenciones no

26. *Ibid.*, p. 14.

27. *Idem.*

siempre convergentes. (28)

En 1961 da inicio en Francia el cinéma vérité:

Su acción, de notable importancia para el futuro del cine de investigación y encuesta (y por consiguiente del documental), puede ser entendida en la línea de una diferente y más moderada concepción de análisis científico y sociológico, apoyada en algunas tesis teóricas que el etnógrafo Juan Rouch, el sociólogo Edgar Morin y el documentalista Mario Ruspoli se encargaron de llevar a un plano de experimentación de manera personal e independiente. (29)

El procedimiento de esta escuela, a pesar de llevar el nombre de Vertov, emplea la técnica de la encuesta televisiva que consiste en un registro mecánico de la realidad en donde lo importante son los personajes a quienes se sigue hasta lo más hondo de su intimidad cotidiana. (Allen hace una alusión cómica a este tipo de técnica en su película Bananas cuando Howard Cowsell entrevista al famoso Fielding Melish en la intimidad de su alcoba.)

En los Estados Unidos también son desarrollados trabajos de índole etnográfica a través de diversos departamentos cinematográficos de institutos universitarios y de entidades privadas, como el Study Center de la Universidad de Harvard, cuyas investigaciones se centran fundamentalmente en el campo de la antropología social.

A principios de los sesenta, el cine documental norteamericano sigue algunos criterios del cinéma-vérité. Destacan los trabajos del equipo de Robert Drew, formado por un director, un operador y un técnico en sonido que trabajan con una pequeña cámara (living camera) y material de registro ultra sensible que les per-

28. ibid., p. 15.

29. ibid., p. 29.

mite gran movilidad. Este grupo trabajó temas variados: en política, siguió a John F. Kennedy durante sus campañas electorales (*Primacy*, 1964); en el mundo del espectáculo, filmó la vida de Jane Fonda y la del productor hollywoodense Joseph E. Levine (*Jane*, 1962 y *Showman*, 1964). Trata el colonialismo inglés en Kenia (*Kenya sí*, 1961) y el estadounidense en Latinoamérica (*Yaoki sí*, 1960); denuncia el aparato judicial en *The chair*, 1963, que narra la revisión del proceso de un negro condenado a muerte.

Esperamos que después de haber proporcionado esta serie de datos, se pueda entender el significado del documental en oposición con otros géneros cinematográficos. Terminaremos el apartado con una cita que nos permitirá retomar el punto que nos llevó a explayarnos en el tema, es decir, describir el referente "real" al que alude la parodia. Al comentar los homenajes que Woody Allen hace en sus películas, Piercarlo dice lo siguiente sobre *Take the money and run*: "surge también, bien definida, la parodia a través de las citas del *king-ojo* (cine-ojo), del kinoki vertoviano que tantos seguidores había tenido en EEUU con la acepción más documentalista del cine-verdad".(30)

4.2.2. El psicótico

Aprovecharemos el tema de la enfermedad mental a la que alude la película, para dar a conocer un enfoque sobre la existencia humana que coincide con el punto de vista de Woody Allen cuando toca este tema en sus películas.

30. Piercarlo, *op. cit.*, p. 198.

Si partiésemos del supuesto de que el fin general de la vida humana es el de alcanzar la felicidad, podríamos concluir que la existencia es insufrible e insoportable. Contra la felicidad del hombre se yerguen la supremacía de la naturaleza, la caducidad del cuerpo y las relaciones humanas que dan origen a la familia, la sociedad y el Estado.

La postulación de esta premisa permite a Freud, en *El malestar en la cultura*, dar una explicación a la separación del yo y lo externo --que se lleva a cabo desde que al lactante se le priva del pecho materno-- y al origen de las enfermedades patológicas.

De los tres motivos de infelicidad, el que con seguridad causa mayor sufrimiento al hombre moderno es el tercero, las relaciones humanas, y concretamente su producto: la cultura.

La existencia de la cultura es paradójica. Por su estructura represiva es la gran causante de nuestros males, pero también es cierto que, en la actualidad, todos los recursos que nos salvaguardan del sufrimiento provienen de ella:

El término cultura designa la suma de las producciones e instituciones que distancia nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí. (31)

Hoy en día, la medida para determinar si un país es más o menos culto proviene de la eficacia con que domina y protege a sus habitantes contra la naturaleza. Pero la cultura también se mide a partir de valores como la belleza y el orden. Por ese motivo, en nuestra civilización son altamente valoradas las llamadas

31. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1986, p. 31.

"actividades psíquicas superiores" cuyo resultado son las producciones intelectuales, científicas y artísticas.

La cultura surgió de la vida en común, que a su vez se originó cuando un grupo de individuos restringieron sus posibilidades de satisfacción --felicidad-- en favor de un acuerdo común a través del cual sus posibilidades de sufrimiento se reducían. El resultado final fue la creación de un derecho que tuvo como sustento el sacrificio de la satisfacción de los instintos de quienes se comprometieron con este pacto, a cambio de protegerse de la fuerza bruta ~~PROVA~~ del más fuerte y la naturaleza.

La paradoja de la cultura nace entonces del odio y amor que le guarda el hombre por invalidarlo de su libertad individual, que por otro lado sería incapaz de defender por sí solo.

Entendemos ya por qué para Freud la vida humana es tan penosa, y vislumbramos la causa que él atribuye a nuestra locura:

El ser humano cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura, deduciéndose de ello que sería posible reconquistar las perspectivas de ser feliz, eliminando o atenuando en grado sumo estas exigencias culturales. (32)

Así es como cualquier concepción y desarrollo de vida están determinados por dos caminos a seguir: obtener el placer o evitar el sufrimiento.

Quizá como producto de esa condición móvil intrínseca del hombre, que no le permite apreciar nada si no es en el cambio, en la existencia del contrario, cuando se escoge lo primero, la felicidad se manifiesta en su excelcitud, pero como el reverso de la

32. *Ibid.*, p. 32

moneda, equivale a un sufrimiento igual de grande.

Con seguridad, por ese motivo, una gran cantidad de seres humanos elegimos la segunda opción; y recurrimos a distintos métodos, externos o internos, para mitigar el dolor. Podemos vivir el aislamiento o dominar la naturaleza a través de la técnica. Internamente, podemos ingerir sustancias que alteren la percepción de la realidad; o practicar actividades como el yoga, que controlen las tendencias pulsionales.

Podemos también seguir un camino similar al del yoga, pero no tan extremo, al "perseguir tan sólo la moderación de la vida instintiva (pulsional) bajo el gobierno de las instancias psíquicas superiores, sometidas al principio de la realidad".(33) Esto se logra, según Freud, por medio del desplazamiento de la libido que permite al individuo "escoger", como objeto del deseo, aquello que sea más compatible con los dictados de la cultura; tal es el caso del artista, el trabajador manual, el intelectual, etcétera. .

Una quinta forma es repudiar completamente la realidad ^{x45} convertirse en un psicótico:

Quien en desesperada rebeldía adopte este camino hacia la felicidad, generalmente no llegará muy lejos, pues la realidad es la más fuerte. Se convertirá en un loco a quien pocos ayudarán en la realización de sus delirios. Sin embargo, se pretende que todos nos conducimos, en uno u otro punto, igual que el paranoico, enmendando algún cariz intolerable del mundo mediante la creación desiderativa e incluyendo esta quimera en la realidad.(34)

La religión es otro medio que puede ayudarnos a soportar la vida. Freud la considera como una práctica psicótica colectiva:

33. *Ibid.*, p. 23.

34. *Ibid.*, p. 25.

Su técnica consiste en reducir el valor de la vida y en deformar delirantemente la realidad, medidas que tienen por condición previa la intimidación de la inteligencia. A este precio, imponiendo por la fuerza al hombre la fijación de un infantilismo psíquico y haciéndolo participe de un delirio colectivo, la religión logra evitar a muchos seres la caída en la neurosis individual. (35)

Uno de los motivos por los que el hombre aprende a distinguir su yo de lo exterior, es la privación del placer:

surge así la tendencia a disociar del yo cuanto pueda convertirse en fuente de displacer, a expulsarlo de sí, a formar un yo puramente hedónico, un yo placiente, enfrentado con un yo-yo, con un "afuera" ajeno, y amenazante. Los límites de este primitivo yo placiente no pueden escapar a reajustes ulteriores impuestos por la experiencia. (36)

Así es como el hombre aprende a discernir entre lo perteneciente al yo y lo originado en el exterior mediante la orientación de los sentidos y la actividad muscular adecuada, "dando así el primer paso hacia la entronización del principio de realidad, principio que habrá de dominar la evolución posterior". (37)

Si todo sale bien, "nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo. Este yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien demarcado frente a todo lo demás". (38) Pero cuando no:

La patología nos presenta gran número de estados en los que se forma incierta la demarcación del yo frente al mundo exterior, a donde los límites llegan a ser confundidos: casos en que partes del propio cuerpo (psiquismo, percepciones, pensamientos, sentimientos), aparecen como si fueran extraños y no pertenecientes al yo; otros, en los cuales se atribuye al mundo exterior lo que a todas luces

35. *Ibid.*, p. 29.

36. *Ibid.*, p. 10.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 9.

procede del yo y debería ser reconocido por éste.(39)

Los efectos displacientes pueden provenir de fuera o del mismo yo!

La circunstancia de que el yo, al defenderse contra ciertos estímulos displacientes emanados de su interior, aplique los mismos métodos que le sirven contra el displacer de origen externo, habrá de convertirse en origen de importantes trastornos patológicos.(40)

En razón de la manera como el individuo percibe el mundo que lo rodea, puede tener como resultado confusiones que le impidan distinguir los límites entre su yo y el exterior, la realidad. Esto provoca una serie de confusiones que llegan a manifestarse a través de síntomas corporales como fuertes dolores, parálisis, etcétera. Dicho tipo de perturbaciones puede desaparecer "bajo la influencia de la persuasión solamente".(41) Por ejemplo, en la neurosis del abandono "predomina esencialmente una necesidad de amor que llega a experimentarse a través de perturbaciones físicas (por ejemplo, desmayos, perturbaciones locomotoras, etcétera)".(42)

Otro resultado del deslinde entre el yo y su circunstancia real es un tipo de psicosis,(43) la esquizofrenia. Su sintomatología puede describirse de la siguiente manera:

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, p. 11.

41. Pierre Fedina, *Diccionario de psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1985, p. 100. Este tipo de perturbaciones es producto de un estado patológico llamado histeria.

42. *Ibid.*, p. 101.

43. La psicosis es: "una perturbación primaria de la relación libidinal con la realidad. Hay dos grandes categorías de psicosis, la paranoia y la esquizofrenia; la melancolía y la manía. *Ibid.*, p. 143.

incoherencia y ambivalencia afectivas que traen aparejadas una disociación en el pensamiento y en la acción, ruptura entre el yo y el mundo (repliegue sobre sí mismo, autismo, negativismo), inhibiciones, bloqueos, estereotopias. La perturbación reconocida por Bleuler es la disociación (*Splittung*) que hace referencia al funcionamiento de las asociaciones del pensamiento. (44)

El tipo de escisión que nos interesa (*Splittung*) es la llamada de contenido de consciencia, que para Breuer y Freud se manifiesta, en el caso de la histeria, como la "coexistencia de dos personalidades, de dos actividades mentales que parecen ignorarse". (45)

Al recopilar esta serie de descripciones y sintomatologías de enfermedades mentales, buscamos explicar la creación de una fantasía a partir de estos elementos, de tal manera que podamos encontrar cierta similitud entre los conceptos aquí definidos y la enfermedad que se describe en la historia: posiblemente las repercusiones físicas de un proceso mental que a su vez es producto de la escisión del yo, que permite la coexistencia de varias personalidades, provocado, tal vez, por una posible neurosis de abandono ("sentimiento de no valer nada y de ser siempre rechazado, en donde predomina la necesidad de amor"). (46)

Nuestra pretensión se reduce a exponer tales conceptos con el fin de mostrar los posibles referentes reales, incluyendo la misma jerga científica a que hace alusión el absurdo de la película.

Con referencias en diccionarios serios y el testimonio de

44. *Ibid.*, p. 83.

45. *Ibid.*, p. 82.

46. *Ibid.*, p. 12.

investigadores connotados, surge el paradigma que se opone al que se desprende de la película. Uno es la realidad; otro, la caricatura.

4.2.3. Estructura de la parodia

Ya que hemos hecho algunas consideraciones sobre el documental y la enfermedad mental a la que se hace alusión, continuaremos con el análisis.

Como hemos visto, lo que distingue al documental de otros géneros, es su calidad de medio de expresión veraz y objetivo que desea dar a conocer "la realidad".

En una primera instancia pensamos en *Zelig* como un documental, porque así es como categoriza el autor su película en el agradecimiento con que da inicio la película: "Deseamos dar las gracias en este documental a la doctora Eudora Fletcher, a Paul Deghee y a la señora de M. Fletcher Varney." Además, todo aquel que haya visto un documental o haya leído el apartado que hemos incluido sobre este género, reconocerá en *Zelig* los elementos del mismo.

Enumeraremos, entonces, los recursos más significativos a través de los cuales el receptor evoca la idea de documental y por tanto de "serie de sucesos reales" en *Zelig*.

La película empieza con entrevistas a personajes de la élite intelectual norteamericana que son personalidades de la vida real. Así es como escritores y especialistas connotados dan su opinión sobre *Zelig*: Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow, Bruno Bettelheim y el historiador John Morton Blum, al que de hecho se

le adjudica en la película la obra Una interpretación de Zelig.

Utiliza material filmico de archivo como los noticieros Metrotone, y escenas que reflejan la cotidianidad de la época en la que se sitúa la cinta: tomas callejeras, el metro, las rotativas, la vida familiar, los espectáculos, etcétera. La calidad de la cinta es tal, que difícilmente distinguimos entre el material "auténticamente" documental, y el que Allen filmó para con toda la apariencia de ese género.

Se vale también de encuestas y trozos de periódicos. Hace entrevistas a personas que se suponen de alguna manera relacionadas con Zelig: desde su psiquiatra y esposa, la doctora Fletcher, hasta el camarero Calvin Turner y los periodistas Mike Geibel y Ted Bierbauer, quienes nos son presentados como colaboradores en ese entonces del New York Daily Mirror. A todos ellos se les da un estatuto de "personajes reales" gracias al recurso de mostrarlos "tal y como eran en los años veinte y treinta, cuando ocurre la historia", y luego "tal y como son ahora: unos ancianos!"

Menciona, verbal o visualmente, a gente famosa que fue contemporánea de Zelig y que llegó a conocerlo: Clara Bow, Jack Dempsey, Jimmy Walker, Calvin Coolidge y Herbert Hoover (Zelig aparece, en un montaje fotográfico, en medio de los dos presidentes), Col Porter, etcétera.

Y por si quedara alguna duda de la autenticidad de la historia, el autor la disipa a través del ya citado agradecimiento; la voz del narrador, cuando se refiere a la vida de Zelig, la califica como un "drama de la vida real". Por otra parte, tenemos el gracioso testimonio de Mike Geibel en el que de paso da a conocer

un aspecto de la labor periodística de ese entonces. Al referirse al caso Zelig dice lo siguiente:

Entonces, se hacía cualquier cosa para vender periódicos. Había que ... descubrir una historia, exagerarla y ... quizá no decir toda la verdad. Pero ésta era una historia auténtica, bastaba con escribir la verdad para que se vendieran los periódicos.

Además, al finalizar la película, no podía faltar el epílogo característico de las historias verdaderas en donde se dice qué fue de todos los personajes que intervinieron en el drama real:

Leonard Zelig y Eudora Fletcher vivieron felices muchos años. Ella siguió ejerciendo el psicoanálisis y él daba conferencias acerca de sus experiencias. Los cambios de carácter de Zelig fueron escaseando siempre más y su enfermedad parece haber desaparecido del todo. En su lecho de muerte, confesó a los médicos que había tenido una vida agradable y que lo único que le fastidiaba del hecho de morir era que había empezado a leer Moby Dick y que no podría saber cómo terminaba.

El último detalle que reafirma la veracidad y objetividad del documento es que, entre otras cosas, Zelig es el descubrimiento y esclarecimiento de un fenómeno científico. El material filmico del "cuarto blanco" (el cine como herramienta de registro científico) de la doctora Fletcher, es la parte de la película que enfatiza este punto. El doctor Bettelheim, psiquiatra, tiene la siguiente opinión sobre este documento: "Hoy en día consideramos las sesiones del cuarto blanco muy primitivas, sin embargo eran muy efectivas porque desarrollaban una muy fuerte relación personal entre el médico y el paciente". En torno a la enfermedad mental de Zelig comenta: "Entre nosotros los médicos discutíamos sin fin si Zelig era psicótico o simplemente muy histérico".

A lo largo de la película, sin embargo, hay ciertas imágenes

que aligeran el tono serio del documental y muy pronto nos entregan pistas del verdadero sentido del filme; por ejemplo, las escenas en donde Zelig sale con las extremidades inferiores vueltas al revés después de una sesión de ortopedia, o caminando por la pared luego de administrársele alguna droga; o aquellas en las que se ven doctores muy serios que inyectan al paciente con una jeringa de miedo, que aparecen en pantalla con objetos raros colgados de la cabeza y con estetoscopios de siete líneas. Pero sobre todo, lo que aumenta nuestra perplejidad en relación con la veracidad del documento, es la enfermedad mental que padece Zelig. Paradójicamente, es del planteamiento del hecho científico de donde surge el absurdo.

La parodia se va construyendo a partir de una pequeña sutileza: si existen malestares y trastornos fisiológicos provocados por disfunciones de la vida psíquica; con este tema, se construyen dos paradigmas que van en el mismo sentido hasta que en uno de ellos surge la exageración y entonces se crea una oposición real/irreal. La asociación real se desprende de antecedentes como los que expusimos en el apartado sobre enfermedades mentales; la irreal, del planteamiento de la película: alguien tan psicótico que es capaz de transformar su apariencia física y su personalidad en función del grupo social donde se encuentre en un momento determinado. El común denominador entre las dos asociaciones es el campo del conocimiento de donde nacen: medicina, psiquiatría, la jerga profesional y específicamente el tema de las reacciones psicósomáticas.

Este planteamiento absurdo se convertirá a su vez en el pa-

radigma de una segunda oposición, absurdo/verdad, en donde el elemento común que permite el cruce es el punto de vista objetivo que implica cada una de las asociaciones. En la primera, tal característica se desprende de la evocación de la enfermedad, y por tanto de la medicina; en la segunda, de la razón de ser del cine como documento científico y del documental como género.

De esta manera descubrimos que el carácter humorístico de esta parodia está determinado por el cruce de dos paradigmas en apariencia irreconciliables: el discurso objetivo (documental) sirve para narrar un absurdo (ficción).

Desde este punto de vista, cada uno de los recursos que mencionamos, por medio de los cuales el autor pretende darle un carácter de veracidad a su película, resultan cómicos cuando se oponen al absurdo que narran o ayudan a narrar. Se trata de un "gran chiste" que servirá como antecedente de la mayoría de las situaciones humorísticas en el film.

4.3. Técnica del mensaje humorístico: cómo se estructura una situación cómica cinematográfica

4.3.1. El elemento sorpresa

La película empieza (después de las entrevistas a las personalidades intelectuales) con una serie de hechos que giran en torno a las acciones de cierto tipo. Estas narraciones se presentan en forma aislada y hasta ese momento el único vínculo aparente entre ellas es la manera de actuar, algo peculiar, de una persona.

Analizaremos cuatro escenas de la secuencia del principio desde dos puntos de vista. Uno será a partir del planteamiento inicial, únicamente con la información que se nos proporciona en el momento en que se presentan las situaciones. El otro será vinculando tales situaciones con el resto de la película.

Situación II: Zelig aristócrata

En esta situación se describe una fiesta de la alta aristocracia estadounidense que se lleva a cabo en una residencia de verano en Long Island en los años veinte; se ven escenas en blanco y negro de gente elegante descendiendo de lujosos automóviles y de personas almorzando en un gran jardín. Un narrador en *off* describe el evento. La cámara enfoca a un hombre que escribe sobre una mesa del jardín; por el narrador nos enteramos que se trata de F. Scott Fitzgerald y que está escribiendo acerca (en este momento aparece una foto fija de Leonard Zelig entre los invitados de la fiesta) "de un extraño hombrecillo llamado Leon Selwyn o Zelman quien parecía un aristócrata que daba caba a los ricos, cuando ha-

blaba con gente de la alta sociedad. Empleaba palabras halagadoras con acento de la alta clase de Boston cuando hablaba de Coolidge y del Partido Republicano. Una hora después, Fitzgerald escribe: 'me asombré al oírle al mismo tipo hablar con los criados; entonces pasó a ser demócrata y su acento, vulgar; parecía uno de ellos.' Fue la primera vez que Leonard Zelig llamó la atención".

En un primer nivel, esta situación presenta una oposición real/irreal en el sentido común/no común, pues no deja de asombrar que un mismo tipo en un mismo lugar tenga actitudes tan antagónicas: demócrata/republicano, pobre/rico, acento de aristócrata/acento vulgar. Son estas oposiciones las que podrían hacer del planteamiento una situación humorística; sin embargo, están estructuradas de tal forma que es patente la falta de información para explicarnos la actitud del personaje.

Situación II: Zelig entrena con los Yankees

Un letrado del noticiero cinematográfico Hearst Metrotone anuncia la aparición de dos grandes figuras beisbolísticas, Lou Gehrig y Babe Ruth, en el campo de St. Petersburg Florida. Siguen una serie de tomas en las que se ve un campo de béisbol y jugadores entrenando. Mientras tanto el narrador en off dice: "Florida. Un año más tarde. Ocurre un extraño incidente en el campo de entrenamiento del equipo de los Yankees de Nueva York. Los periodistas ansiosos, como siempre, de inmortalizar las hazañas de los grandes bateadores descubren a un nuevo jugador, un poco raro, que espera su turno después de Babe Ruth. Está registrado con el nombre de Lou Zelig. Pero nadie lo conoce. Los guardias de seguridad entran (en ese momento aparece una toma en la que Babe Ruth batea, mientras Zelig, que sigue esperando, se quita la gorra y se seca la frente) y lo echan del campo. Al día siguiente (aparece un titular de periódico 'impostor expulsado del campo de los Yankees') en la prensa, se publica escuetamente el incidente".

Esta situación resulta más inexplicable y, de las cuatro que estamos analizando, es la única que es cómica en sí misma. Por un lado, aquí ya se tiene el antecedente de que se está hablando de Leonard Zelig, un tipo poco común. Sin embargo la oposición real/irreal en este caso va en el sentido posible/imposible. En

la situación anterior se menciona a un hombre que se hace pasar por demócrata y republicano en un mismo lugar, lo cual, aunque es extraño y llama la atención, no tiene un carácter imposible. En el segundo caso, en cambio, se acentúa la oposición real/irreal en cuanto tenemos presente lo que significaban en ese entonces los Yankees de Nueva York y las figuras míticas de Lou Gehrig y Babe Ruth. Partiendo de este conocimiento, sabremos que resulta casi imposible que una persona cualquiera pueda colarse a los entrenamientos y engañar a todos hasta el punto de esperar, detrás de Babe Ruth, su turno para batear. Se crea la oposición:

amateur/jugador de las grandes ligas de beisbol

desconocido/hombre famoso

Elemento común es la persona, Zelig, quien evoca las dos asociaciones. De esta manera, aunque la explicación del comportamiento del personaje sigue sin conocerse, la situación II posee en sí misma un planteamiento cómico.

Situación III: Zelig en un centro nocturno

Con el fondo de una tonadilla musical (*Chicago*) aparece una serie de tomas de un centro nocturno clandestino: unos ojos detrás de una mirilla, una mano que deja dinero en una trampilla, un bailarín, gente bailando swing, un trompetista negro tocando. La voz del narrador en *off* dice "Chicago, Illinois, el mismo año. En un bar clandestino de la zona sur de la ciudad tiene lugar una fiesta privada. La gente influyente de los ambientes sociales más distinguidos baila y bebe ginebra destilada en bañeras. Aquella tarde, en aquella fiesta, se encontraba un camarero llamado Calvin Turner." Toma a color del Calvin Turner, un anciano negro, sentado en un comedor, habla con un entrevistador que está fuera de cuadro. "Sí, muchos gánsters y clientes iban al local. Los gánsters repartían buenas propinas y nosotros procurábamos tratar bien a los clientes habituales. Aquella noche, en particular, eché un vistazo y vi entrar a un tipo desconocido. Nunca le había visto (aparece una foto fija de Zelig sentado en una mesa en compañía de

unos gángsters: tiene la misma pinta que ellos) y pregunté a uno de los camareros: 'John, ¿conoces a ese tipo?, ¿lo has visto alguna vez?' A lo que me contestó: 'No, jamás lo he visto. No sé quién es, pero algo puedo decirte, y es que tiene pinta de duro.' Me volví, y había desaparecido. No sé dónde pudo meterse. En ese instante, empezó la música, como siempre a esa hora. La banda se puso a tocar y yo miré y vi allí mismo, a un negro tocando la trompeta. Tocaba bien (foto fija de Zelig en el personaje de un trompetista negro tocando en una banda. Imágenes contrapuestas de Zelig en sus dos aspectos, de gángster y de trompetista negro). Le miré y dije: 'Vaya, se parece al gángster. Pero el gángster era blanco, ¡y éste es negro! No sabía lo que ocurría'.

En la situación III sabemos que se habla nuevamente del individuo que se ha hecho pasar por republicano, demócrata y jugador de las grandes ligas de beisbol, y sin embargo este planteamiento resulta todavía más inexplicable. El elemento común entre los paradigmas es el mismo hombre que adopta personalidades distintas. En la situación III podemos pensar que efectivamente es un gángster, o bien, explicar ese cambio de manera similar a como lo hicimos con el jugador profesional de beisbol, es decir:

desconocido/gángster

ciudadano pacífico/violencia, vida ilegal

individuo/pandilla

Cuando se presentan las imágenes contrapuestas del gángster y el trompetista negro, estamos frente a la oposición "hombre blanco (demócrata, republicano, jugador de las grandes ligas)/hombre negro". De nuevo, el elemento que permite unir dos paradigmas es que el mismo hombre es blanco y negro. Pero aquí el planteamiento resulta todavía más extraño que los anteriores, porque ya no se ^{trata} tan sólo de una serie de variaciones de comportamiento, sino de una transformación física. Nuevamente la sensación es de incertidumbre: se requiere más información.

Situación IV: Zelig chino

Fotos fijas de una calle en el barrio chino de Nueva York. Dos chinos recostados en un fumadero de opio, el narrador en off dice: "Siguiendo una pista, la policía investiga sus antecedentes en el barrio chino, donde, detrás de una tienda china descubre a un oriental un poco raro parecido a Leonard Zelig. La policía, que sospecha, trata de quitarle el disfraz (foto fija de hombres forcejeando en un furgón) pero no es un disfraz, y se arma una pelea. Lo sacan a la fuerza y (ambulancia que recorre una calle a toda velocidad) lo llevan al Manhattan Hospital. En la ambulancia (la ambulancia entra a un edificio) grita y maldice en lo que parece ser chino auténtico (un médico abandona la ambulancia y entra en el hospital mientras unos hombres salen a ayudar). Le ponen una camisa de fuerza. Pero, increíblemente, cuando sale del coche, veinte minutos después, ya no es chino: es blanco. Los médicos, asombrados, le llevan a la sala de urgencias para examinarle. A las siete de la mañana (aparece la doctora Fletcher de cara a la cámara, junto a la fachada del edificio) la doctora Fletcher, psiquiatra, hace su ronda de costumbre".

En esta situación se nos proporciona mayor información en torno a la vida de Zelig. Presenta la oposición hombre blanco/hombre chino, pero a diferencia de la situación III, ahora sabemos que no se trata de un disfraz y que por lo visto el oficinista es capaz de cambiar de aspecto realmente. Aquí, aunque se plantea una oposición real/irreal, posible/imposible (un hombre de raza blanca que puede transformarse en chino), seguimos creyendo que prevalece la incertidumbre a causa de la falta de información.

Estas cuatro situaciones se han analizado siguiendo un punto de vista según el cual el espectador no tiene antecedentes del tema de la película ni de Woody Allen.

Las oposiciones no logran un efecto cómico --salvo la del beisbol--, sino de incertidumbre, y es palpable el hecho de que falta información para encontrarle una explicación cómica al asunto.

Por otro lado, los acontecimientos están estructurados de

tal forma que el grado de incertidumbre en el espectador va creciendo conforme éstos se van sucediendo. En el momento en que se nos revela la causa de estos cambios (el paciente está enfermo), la incertidumbre se torna en sorpresa y entonces cambia el elemento común y los paradigmas de las oposiciones en favor de una interpretación humorística.

En este segundo análisis partiremos del antecedente de la enfermedad mental que provoca cambios de personalidad como mecanismo de defensa a un individuo. Ahora, el elemento común ya no es Zelig, sino su enfermedad, lo que permite que el cruce de paradigmas está más justificado y explique totalmente las oposiciones (republicano/demócrata, desconocido/gángster, blanco/negro, blanco/chino) que en el primer nivel sólo provocaban incertidumbre. Se trata siempre de situaciones en donde subyace la oposición real/irreal, aunque en algunos casos sea más bien algo común/no común y en otros se da la oposición posible/imposible.

Por otro lado, cuando tenemos en cuenta este antecedente, surgen nuevas oposiciones al asociar "enfermedad mental" con el paradigma "locura": loco/republicano, loco/demócrata, loco/jugador famoso, loco/gángster, loco/negro, loco/chino. Con estas nuevas asociaciones, los cinco planteamientos resultan graciosos. Por ejemplo, un mismo tipo se hace pasar por republicano y demócrata porque está loco, o un loco se hace pasar por republicano y engaña al grupo de republicanos que no están locos. Un hombre con problemas de personalidad adopta la de un jugador de beisbol y se cuela a un entrenamiento de los Yankees; o bien: un loco se hace pasar por jugador de beisbol y espera junto a Babe Ruth su turno

para batear.

Al analizar estas cinco situaciones, nos percatamos de una característica muy importante del mensaje humorístico, que mencionamos ya en nuestro marco teórico sobre el humor; nos referimos a la importancia de la técnica, entendida como la forma de estructurar un mensaje con fines cómicos.

Un producto de esa estructura especial es el elemento sorpresa al que se han referido varios teóricos. Con el fin de profundizar en los métodos que Woody Allen utiliza para crear la sorpresa cómica en el cine, analizaremos las siguientes situaciones.

Situación VI: Zelig miembro del séquito papal

Aparece en pantalla el noticiero cinematográfico Hearst Me-trotone. Un letrero dice: "Una gran multitud espera al papa Pío XI. Gracias al magnífico, los fieles abarrotan la plaza de San Pedro." Aparece en pantalla una toma de la Plaza de San Pedro. El papa y su comitiva están en un balcón de la Basílica, mientras miles de personas le miran desde la plaza. Un locutor del noticiero dice: "Trescientos mil fieles esperan en la Plaza de San Pedro al papa Pío XI. (Aparece en pantalla otra toma del balcón en donde se encuentra el papa y su séquito). Llevada en hombros por doce asistentes, la silla gestatoria es conducida al balcón, donde el papa dará la bendición ... Es la primera vez en sesenta y tres años que se celebra esta ceremonia. Culminan así las ceremonias de Semana Santa. Pero... ¿qué ocurre? (Se produce un gran revuelo entre las personas que ocupan el balcón) ¡Se produce una conmoción cerca del Santo Padre! Se trata de alguien que no debería encontrarse allí. Llaman a la guardia, mientras, en medio del caos, su Santidad Pío XI golpea al intruso con una bula. ¡Los fieles no pueden creerlo!" Termina de hablar el locutor del noticiero y con la próxima toma entra la voz del narrador del documental: "Naturalmente es Zelig (aparece en pantalla un trasatlántico que cruza el mar). Las autoridades italianas (a través del cristal de un coche en movimiento se ve una calle con mucho tráfico y gente) lo devuelven a los Estados Unidos".

Creemos que, en este caso, la calidad del material filmico y su ordenamiento pueden contribuir para "despistar" al espectador y conducir de ese modo al efecto sorpresa. El noticiero empieza na-

rando la ceremonia papal de la Bendición de Semana Santa. El toque impersonal con que se inicia esta escena (no se refiere a Zelig) evoca la línea que venía siguiendo la narración de la escena anterior: documentos filmicos que describen la realidad del fin de la década de los años veinte, cuyo objeto es dar a conocer el olvido en que ha caído el caso Zelig.

Sin embargo, el elemento sorpresa radica en el descubrimiento casual de un desconocido en un lugar insólito. El planteamiento, como podemos ver, es igual al del jugador de beisbol.

Un mecanismo semejante ocurre en la situación Zelig miembro del Tercer Reich, que analizaremos más adelante, en donde lo sorpresivo también está determinado por el insólito lugar donde aparece el judío por tercera vez.

4.3.2. Combinación de los constituyentes filmicos

En esta parte del trabajo trataremos de averiguar de qué manera se pueden combinar los constituyentes filmicos para crear el efecto cómico a través del análisis de aquellas partes de la película que nos parecieron más representativas.

4.3.2.1. Mensaje visual-verbal

A continuación veremos algunas situaciones de la película en donde creemos que el efecto cómico nace de la combinación de elementos visuales y verbales.

Situación VI: Zelig está enfermo de la columna vertebral

La situación en cuestión se origina en la parodia. La en-

fermedad de Zelig da lugar a una serie de comentarios médicos y tratamientos curativos:

El doctor Houseman dice: "Es glandular, si bien no hay síntomas de anormalidad. Los análisis demostrarán que hay problemas de secreción".

Otro médico declara: "Es algo que cogió comiendo comida picante mexicana".

El doctor Birsky da su diagnóstico ante una rueda de prensa: "Presenta síntomas de origen neurológico. El paciente padece de un tumor cerebral. No me sorprendería que se muriese dentro de unas semanas. Aún no hemos localizado el tumor, pero seguiremos investigando".

Deciden también que el problema está en la columna. Aparece una toma en la que unos enfermeros le tuercen los miembros del cuerpo a Zelig. El narrador en off dice: "Determinan que la enfermedad de Zelig se debe al alineamiento defectuoso de las vértebras. Los exámenes demuestran que se equivocan, lo cual provoca en el paciente (toma de Zelig rodeado por sonrientes enfermeras, mientras se palpa las piernas vueltas al revés) problemas temporales".

En todos estos planteamientos, la comicidad tiene el mismo origen --la primera oposición de la parodia, es decir, el grado de somatización de Zelig-- lo que suscita una discusión sobre el origen mental (doctora Fletcher) o físico (declaraciones de los otros médicos) del paciente. Cuando recurrimos a la información general que tenemos sobre el comportamiento del cuerpo humano y al sentido común, las interpretaciones de los doctores, en especial la de la comida picante, son absurdas y evocan una nueva oposición: arreglo/desarreglo. El oficio de un médico es componer los desperfectos corporales, pero la imagen del Zelig torcido por la ortopedia sugiere el paradigma contrario. El elemento común que permite el cruce, en este caso, son las decisiones médicas.

La imagen de Zelig con las piernas al revés es cómica en sí misma porque implica una oposición posible/imposible: ¿qué ser

humano puede continuar viviendo con las extremidades inferiores volteadas? Por otra parte, cuando se toma en consideración el planteamiento inicial, se da la misma oposición que hace de esta película una parodia: discurso objetivo/discurso absurdo, en donde el elemento común es la calidad del material de expresión, o sea, el cine documental. Así es como la asociación absurda se desprende de la imagen, mientras que lo objetivo es evocado por la calidad del material de expresión del documental. El discurso verbal sirve como elemento común entre las asociaciones, al manejar el discurso objetivo: "Deciden que la enfermedad de Zelig se debe al alineamiento defectuoso de las vértebras". Y dar entrada al discurso ^{visual} absurdo "...lo cual provoca en el paciente problemas temporales".

Situación VII: El hidrato de somadriol

Aparece en pantalla una toma interior del hospital; se ve grandes recipientes de cristal en las estanterías. El narrador en off dice "Tratan a Zelig con un medicamento experimental, el drato de somadriol." Aparece una toma del cuarto de Zelig, en el que se le ve caminando a lo largo de las paredes. El narrador continúa: "Pasa por radicales cambios de humor y permanece días enteros en la pared".

Esta situación es muy similar a la anterior. El planteamiento "medicina que cura/medicina que altera las leyes de la gravedad", es imposible. En este caso la imagen también alude al absurdo y el material de expresión sirve como evocador de la calidad objetiva del documental; el discurso verbal es elemento común entre dos asociaciones cuando dice: "Pasa por radicales cambios de humor y permanece días enteros en la pared."

Aunque en las dos situaciones que hemos analizado el

elemento común es más compatible con el discurso objetivo, la manera cómo introduce el absurdo de la imagen es lo que permite el cambio de una asociación a otra.

Situación VIII: El torero

Aparece una toma de Ruth Zelig y Martín Geist saliendo de un hotel en España, se acercan a un coche, el narrador en off dice: "Martín Geist y Ruth Zelig han empezado a llevarse mal (foto fija de un grupo de toreros posando para la cámara. ~~¿¿??~~ sobre Luis Martínez). Están aburridos el uno del otro y se pelean constantemente. La situación se agrava cuando ella conoce a un torero mediocre y cobarde, un tal Luis Martínez, de quien se enamora (toma de Ruth y Martínez caminando por la calle). Aunque Martínez desea impresionar a Ruth Zelig (un toro embiste a un torero; Martínez, que lo espera con el capote, abandona el ruedo y huye precipitadamente saltando por encima de la valla), sigue haciendo gala del pánico que siente en la plaza. Sin embargo, tiene suerte porque el toro (aparece el toro en el ruedo, corriendo a toda velocidad; también salta la valla) se provoca él mismo una contusión cerebral (toma de Martínez que da la vuelta al ruedo con aire de héroe). Martínez aprovecha las circunstancias de esa muerte y, cortando la oreja del toro, se la arroja con orgullo a Ruth".

Aquí se presenta la situación común/no común de un hombre cobarde que es torero; y el planteamiento absurdo en el que prevalece la muerte del toro provocada por una contusión cerebral que él mismo se causó (irreal), sobre la valentía y seriedad profesional que se espera de un torero (real).

Dentro del mensaje hay elementos visuales y verbales que son onociosos per se. Así, el discurso del narrador ("la situación se agrava cuando ella conoce a un torero mediocre y cobarde"), la imagen que repite la misma información (Martínez toreando aparece con la cara desfigurada por el miedo), la toma del toro saltando la valla y el discurso verbal por medio del cual nos enteramos de que el toro se mató solo.

Sin embargo, en la relación sintáctica la escena no tendría sentido si los elementos visuales y verbales no estuvieran articu-

lados adecuadamente. Por ejemplo, no se comprendería el paso de la imagen en la que aparece el tor^{no} huyendo del ruedo, a la última toma, en la que es vitoreado por el público. El elemento verbal ("el toro se provocó una contusión cerebral"), aunque absurdo, permite el cruce de las asociaciones cobarde/héroe, en donde la misma persona es las dos cosas a la vez, y el antecedente es un conocimiento simple del funcionamiento del espectáculo taurino.

Otra situación de estructura visual-verbal es aquella que hemos llamado Zelig miembro del séquito papal, en donde tanto los elementos visuales como los verbales son autónomos cómicamente. Ambos manejan la misma información; y en cuanto a la imagen del revuelo en el balcón papal, podemos decir que constituye un estupendo gag, que si no tuviera explicación sonora, sería como aquellos del cine mudo: el Santo Padre le pega a Zelig con la bula papal; un letrero que dijera "por intruso", complementaría el discurso visual.

Situación IX: Morris Zelig en el papel de Puck:

Aparece en pantalla una fotografía de Zelig bebé; el narrador dice: "¿Quién era ese Leonard Zelig que parecía suscitar opiniones tan dispares? Lo único que se sabe de él es que era hijo de un actor judío llamado (aparece en pantalla la toma de una compañía de judíos talmúdicos representando Sueño de una noche de verano) Morris Zelig, cuya actuación en el personaje de Puck en la versión hebrea del Sueño de una noche de verano, obtuvo poco éxito.

La estructura de esta situación es básicamente verbal y la imagen es en realidad una repetición visual del planteamiento que, sin este sustento, no sería comprendido. Podemos comprobarlo cuando vemos que lo verbal resulta gracioso en sí; lo visual, en cambio, proporciona información insuficiente para evocar las

Asociaciones necesarias (un esconario en donde todos los actores tienen barbas negras, están vestidos a la usanza del siglo XVI y uno de ellos tiene pegadas unas alitas transparentes en el traje). Para comprender la oposición que hace de esta situación algo cómico, es necesario tener los antecedentes del judío talmúdico y de la comedia de Shakespeare en cuestión, y específicamente del papel de Puck. De esta manera se obtienen las asociaciones vida recatada/vida licenciosa que se desprenden de una misma persona, Morris Zelig.

Situación XI: El obstinado de Zelig

Cuando gracias al tratamiento y los cuidados de la doctora Fletcher, Zelig se va curando de su padecimiento mental, la junta de médicos del hospital decide examinar al paciente con el fin de determinar si retiran el caso o no a la doctora.

Llegan los médicos a la casa de campo de la doctora Fletcher. Aparece un par de coches aparcados delante de la casa de campo. Panorámica en donde se ve a lo lejos un grupo de personas encaminarse hacia el jardín de la casa. El narrador del documental dice: "Los médicos llegan el domingo a medio día. Eudora Fletcher está inquieta y tensa; Leonard Zelig está tranquilo y actúa con desenvoltura. Aunque está rodeado de médicos, ya no se convierte en uno de ellos. La visita parece terminar con éxito hasta que el doctor Henry Mayerson hace inocentemente un comentario sobre el tiempo, diciendo que hace un día espléndido. Zelig le contesta que no cree que sea tan espléndido. El doctor Mayerson se sorprende entonces de la firmeza de Zelig en sus convicciones. Le señala el sol reluciente y comenta cuán grata es la temperatura". En este punto del discurso verbal, aparece en pantalla una panorámica del mismo sitio que la anterior, sólo que en esta ocasión, en segundo plano y semioculto por los árboles, se ve a Zelig bronqueándose con los doctores. Zelig empuja a unos y arrebató el sombrero a otro. Coge un rastrillo y lo agita encima de la cabeza de los médicos. Unos caen al suelo, otros salen corriendo y unos más intentan calmarlo. El narrador continúa: "Se ha vuelto terco y obstinado y no aguanta que nadie esté en desacuerdo con él".

Tiempo presente, color. La doctora Fletcher, anciana, charla con el entrevistador situado fuera de cuadro: "Yo lo había presionado demasiado. Y él golpeó al doctor Mayerson y a los demás médicos con un rastrillo. Esto no es lo que habíamos deseado; sin embargo, sentí que algo había logrado."

La oposición de este planteamiento cómico surge de la histo-

ria. Uno de los paradigmas es evocado por la trama, la enfermedad mental de Zelig, es decir su exagerada capacidad de adaptación para impedir cualquier fricción con la sociedad. El segundo paradigma es una asociación producto del primero, pues se trata de su contrario. Al buscar la cura de Zelig, la personalidad débil, insegura y complaciente se convierte en una fuerte, voluntariosa y violenta. La imagen de la bronca adquiere su comicidad de este antecedente.

Sintácticamente, explica el paso del discurso verbal en el que el narrador va describiendo los acontecimientos, al momento en el que dice cómo Zelig "Se ha vuelto terco y no agunata que nadie esté en desacuerdo con él". El discurso verbal de la doctora Fletcher repite la información visual de la riña y, la calidad de los materiales visuales y verbales de la entrevista reitera la comicidad de la parodia en este planteamiento específico, esto es, contrasta el absurdo del cambio tan radical que sufrió la personalidad de Zelig, con la seriedad de la entrevista, cuya parte verbal es más compatible con tal absurdo. Así sucede cuando la an-na doctora Fletcher corrobora los acontecimientos de la bronca.

4.3.2.2. Mensaje visual-

En las situaciones que a continuación transcribiremos, el efecto cómico radica principalmente en la imagen.

Situación XI: Zelig es gordo y negro

Aparece en pantalla un Zelig obeso que charla con dos hombres gordos bajo la atenta mirada de la enfermera. El locutor del noticiero dice: "Los médicos solicitan que el paciente se reúna con dos hombres gordos. Los hombres hablarán de su obesidad. ~~En~~ ~~seguida~~, Zelig departirá con ellos y se hinchará inmediatamente

hasta pesar 125 kilos. Luego (en un segundo plano, la doctora Fletcher observa a Zelig que se ha convertido en negro mientras habla con dos negros) en compañía de dos negros, Zelig se transforma en uno de ellos. ¿Qué más inventarán?"

Situación XIII: Zelig es piel roja

Una vez que Ruth Zelig y Martin Geist han pedido la custodia de Zelig y lo convierten en una atracción circense, aparece una toma en la que se ve a Geist ante el público al lado de un piel roja, y a Zelig que tiene un aspecto muy parecido al del indio. Mientras tanto el narrador del documental dice: "Nunca decepciona al transformarse en lo que le piden. De la noche a la mañana se ha convertido en atracción, novedad y fenómeno".

Situación XIII: Zelig es rabino

Interior, cabaret en París. Zelig en un escenario se transforma según la gente que lo rodea. El narrador dice: "Obtiene un gran éxito en los cabarets de París. Su actuación atrae (Leonard está entre dos rabinos con barba y sombrero. Mientras habla con ellos le va creciendo lentamente la barba) importantes intelectuales franceses que ven en él (cámara rápida al público que aplaude calurosamente) un símbolo para todo. (Zelig en el escenario luce ahora una larga barba y un sombrero. Una señorita lo señala al público y las luces del lugar lo iluminan.) Se transforma de un modo tan auténtico en rabino que algunos franceses sugieren que sea enviado a la Isla del Diablo".

Situación XIV: ¿Zelig mujer o pollo?

Aparece un kiosko de periódicos en una esquina de Nueva York. El narrador del documental dice: "El público y la prensa están a estas alturas ávidos de noticias y siguen absorbidos por este drama de la vida real". Aparece en pantalla una pareja que escucha la radio sentada en una sala de estar. Un locutor de noticiario de radio dice: "Continúa la saga (una madre con dos niños y un perro escucha la radio) de la extraña creatura. Esta mañana se han realizado ciertos experimentos. Colocaron (aparece un matrimonio mayor en compañía de un perro escuchando la radio) a varias mujeres alrededor del sujeto, pero no registró cambio alguno (otra pareja escuchando la radio). El fenómeno no se debe, pues, a las mujeres (una familia escucha la radio). Hoy los médicos repetirán el experimento (otra pareja de viejos escucha la radio) con un enano y un pollo."

Situación XV: Zelig es irlandés

Aparece la doctora Fletcher a solas en su despacho escuchando una grabación:

Fletcher: ¿Cuándo empezó a metamorfosearse automáticamente?
Zelig: Hace años. En el día de San Patricio, entré en un bar. No llevaba nada de color verde irlandés (toma

de Fletcher fumando un cigarrillo).
Fletcher: ¿Les dijo que era irlandés?
Zelig: Me volví (Zelig, la doctora Fletcher y un médico con un extraño objeto en la cabeza caminan por un pasillo) pelirrojo, se me respingó la nariz y hablé del hambre, de la patata... (aparece en pantalla el historial médico de Zelig) ...y de los gnomos.

La posibilidad humorística en las situaciones XI, XII y XIII surge de una serie de oposiciones visuales y del elemento común, que es la enfermedad mental de Zelig, que permite el cruce entre los paradigmas contrarios: flaco/gordo, blanco/negro, blanco/piel roja, hombre con barba/hombre sin barba, Zelig/rabino.

Aunque las situaciones XIV y XV son planteamientos cómicos que se manifiestan verbalmente, los incluimos en este apartado porque implican el mismo mecanismo que las situaciones anteriores. Remiten necesariamente a una imagen que ya no se proyecta en la pantalla, sino en la mente del receptor: hombre/mujer, hombre/pollo, hombre de estatura normal/enano, judío/irlandés. El elemento común es también la enfermedad mental de Zelig.

Es importante aclarar que no pretendo entender los elementos que ahora he analizado como exclusivos proveedores del efecto humorístico de cada uno de los mensajes en cuestión. Mi intención al analizarlos tiene como objeto entender de qué manera, a través de los constituyentes visuales del lenguaje cinematográfico, se obtiene dicha comicidad. Por otro lado, el resto de los elementos visuales y verbales que en este apartado estamos ignorando, los retomaremos más adelante cuando estudiemos la parodia desde el punto de vista de la caricatura.

Situación XVII: La canción del Camaleón

Aparece en pantalla una calle en la zona de teatros. El na-

rrador del documental dice: "De la noche a la mañana, Leonard Zelig (un grupo de hombres conversa en la calle) se ha convertido en el tema del día (otro grupo de gente que comenta en la calle) y de él se habla con asombro y por diversión. No hay reunión social (panorámica de la calle desde el cartel "Varsity Dance", donde una pareja que está junto a la entrada de una sala de baile, sostiene un letrero que dice "EL BAILE DEL CAMALEÓN. CONCURSO") que no tenga un chiste sobre Leonard Zelig. Y, en una década llena de bailes de moda, otro nuevo arrebató la nación: todo mundo baila El Camaleón". Aparece en pantalla la pista de una sala de baile. Las parejas bailan mientras una orquesta toca la canción del Camaleón:

Hay un nuevo baile muy fuerte
que se ha puesto de moda.
Mueve la cabeza
y sacude el hígado,
es el baile del camaleón.
Du du du di oh.
Con cara de lagarto
y registra el ritmo
en el fondo de tu mollera.
Bailas el camaleón.
¡Baahhh!

Las parejas bailan sacando la lengua intentando imitar al camaleón.

Saca la lengua como los lagartos
cuando atrapan una mosca.
Infla tus pulmones como los cocodrilos
hey hey my oh my

Un saxo y un piano. Una jovencita descocada salta alocadamente al ritmo de la canción.

Arrojen al suelo
a su mejor pareja
ella te pedirá más
y tu harás el camaleón

En una esquina de Harlem cuatro niños bailan el camaleón junto a un acceso al metro.

Si retienes la respiración
hasta ponerte morado,
cambiarás de color
como lo hacen ellos.

Dos de los niños negros bailan el camaleón.

Y tu harás el camaleón
du du du di oh

Aparece un hombre-anuncio que invita a los transeúntes a

tomar clases de charleston y a bailar "El camaleón".

Menéate como una salamandra
de un lado para otro

Aparecen tres focos que se van encendiendo poco a poco.

y estarás serpenteando

En el laboratorio del hospital, Zelig está sentado en una silla. Tiene cables conectados por todo el cuerpo. Un médico toma notas mientras otro con bata y gafas oscuras, envía descargas eléctricas a la cabeza de Zelig. Como fondo se sigue escuchando la canción del camaleón.

Saca la lengua como los lagartos
cuando atrapan una mosca.

En una habitación de hospital, Zelig está recostado en una cama mientras cinco médicos le auscultan el pecho con un estetoscopio de cinco líneas. La doctora Fletcher aparece en segundo plano.

Infla tus pulmones
como los cocodrilos

En la calle, un hombre está ante un escenario anunciando fofos de Zelig.

Hey hey my oh my
mueve los hombros
menea el trasero
déjate caer y...

En el hospital, mientras dos hombres examinan a Zelig, éste permanece de pie junto a un escocés a quien va pareciéndose cada vez más.

salta sobre tus pies y harás

Zelig, que se ha convertido en escocés, charla con alguien que está fuera de cuadro.

el camaleón
du du du di oh.

En esta situación, lo grotesco es lo que lleva la batuta en el efecto cómico. La canción, aunque es parte del audio, contribuye a la formación de lo grotesco, a través de la ridícula letra y del acelerado ritmo de la música. Gracias a la velocidad acele-

rada de la proyección, que da la impresión de llevar el mismo ritmo del charleston de "El Camaleón", los bailes de danzantes que sacan la lengua como lagartos, son una imagen graciosa en sí, cuya explicación cómica podrá encontrarse en el héroe grotesco rabeliano.

Cuando a las tomas de baile y algarabía se juxtaponen las imágenes en donde Zelig aparece como conejillo de Indias, tomas que por su parte también son ridículas, se agudiza el carácter grotesco del jolgorio a través del humor negro que evoca el sufrimiento de Zelig.

En cuanto a la estructura visual de toda la escena, creemos que las imágenes evocan la oposición algarabía/sufrimiento, en donde lo primero se desprende de la canción, los bailes y las escenas cotidianas; mientras el segundo paradigma proviene de los momentos en donde se ve a Zelig como conejillo de Indias. El elemento común es la enfermedad mental de Zelig, que en esta escena es traída a colación por las tomas finales en donde Zelig se convierte en escocés, pues es quien permite el cruce de las dos asociaciones.

4.3.2.3. Mensaje verbal-verbal

En este apartado analizaremos mensajes únicamente verbales que son cómicos por sí mismos. Sin embargo, repetiremos la advertencia que ya hemos hecho al aclarar que no olvidamos que todo se halla enmarcado en el contexto de la parodia y por tanto el lenguaje visual del documental, presente en todo momento, aumenta la comicidad de los planteamientos verbales.

Situación XVIII: Antecedentes familiares de Zelig

El narrador en gif relata los antecedentes familiares de Zelig: "El segundo matrimonio del viejo Zelig (en pantalla aparece una foto fija de la segunda esposa de Morris Zelig) estuvo marcado por constantes y violentas peleas, hasta el punto de que, aunque la familia viviera en una bolera, era la bolera la que se quejaba del ruido (foto fija de unos niños jugando en la calle). De niño, Leonard fue tiranizado por los antisemitas. Sus padres, que nunca se ponían de acuerdo y le echaban la culpa de todo, se ponían del lado de los antisemitas (foto fija del joven posando con bombín junto a sus compañeros de clase). Lo castigaban encerrándolo en un armario y, cuando se enfadaban en verdad, se encerraban con él. En su lecho de muerte (foto fija de Morris Zelig con un violín entre un grupo de músicos judíos), Morris Zelig dijo a su hijo que la vida es una pesadilla inútil, y le dió un consejo: 'ahorra burbujas de aire'."

En esta situación tenemos cuatro momentos humorísticos.

En el primero se oponen los paradigmas familia y boliche. Lo que permite su cruce es el hecho de que estén situados en el mismo edificio. Es necesario tener el antecedente extratextual de lo que es un boliche, o sea el ruido, y el antecedente que proporciona el mensaje acerca de la belicosa familia de Zelig, es decir, también del ruido que esto implica. El resultado es la situación común/no común de un boliche que se queja del ruido que hace una familia mal llevada.

Todo este planteamiento que expresa verbalmente el narrador, va acompañado de una foto fija y vieja de la adusta y temible segunda esposa de Morris Zelig.

Para interpretar cómicamente el segundo momento, es necesario tener presente el antecedente judío de Zelig, pues explica la oposición que se da entre el par de paradigmas judío/antisemita y padres/hijos. El elemento que permite el cruce entre las asociaciones es el hostigamiento del que es víctima Zelig y que también

presenta una situación común/no común: unos padres judíos que se ponen del lado de los antisemitas para hostigar a su hijo por judío.

Este planteamiento verbal, al igual que el anterior, aparece junto con una foto fija.

El tercer momento evoca la oposición padres/enemigos. El elemento común a los dos paradigmas es el castigo y los antecedentes de hostigamiento y castigo (la vieja costumbre de encerrar al niño solo en un lugar oscuro cuando se porta mal) son necesarios para entender el planteamiento humorístico verbal que va acompañado de una fotografía del joven Zelig.

El último momento de la situación XVII refiere el sabio consejo que el judío talmúdico da a su hijo. Los paradigmas que se oponen son: consejo sabio/reflexión insulsa (la técnica del anti-clímax); el elemento común es la idea del "sentido de la vida" y el antecedente necesario es la sabiduría que asociamos con el judío talmúdico. El planteamiento verbal va, una vez más, acompañado por una fotografía fija sin ningún elemento cómico en particular.

Situación XVIII: Zelig psiquiatra

Los mensajes que a continuación transcribiremos, tienen su origen en el "gran chiste" y todos ellos implican la oposición loco/psiquiatra, en donde la misma persona evoca las dos asociaciones. La constitución cómica global de los mensajes puede explicarse a partir de la parodia (el lenguaje del cine documental). En este apartado nos ocuparemos únicamente de los chistes verbales.

Momento 1

Aparece en pantalla una foto fija de Zelig con bata casera muy elegante y una actitud doctoral, en una habitación del hospital. Se escucha como fondo las voces de la doctora Fletcher y de Zelig en off. La grabación suena como un disco con scratch:

Fletcher: ¿A qué se dedica?

Zelig: ¿Yo? Soy psiquiatra.

Fletcher: Aja.

Zelig: Sí, sí, trabajo sobre todo con paranoicos desilusionados (tose).

Foto fija de la doctora Fletcher sentada frente a Zelig; el diálogo continúa:

Fletcher: Cuéntame eso.

Zelig: No hay nada que contar. Trabajo sobre todo en Europa. He escrito ensayos sobre el psicoanálisis (foto fija de Zelig sentado fumando un cigarrillo). Estudié con Freud en Viena. Rompimos al divergir acerca del concepto de la envidia del pene. Freud pensaba que debía ceñirse a las mujeres.

En este planteamiento cómico, la oposición loco/psicoanalista se agudiza cuando Zelig habla de su contacto con Freud y, más aún, del motivo de su rompimiento con el eminente investigador a través de un excelente chiste. Para poder entenderlo es necesario tener el antecedente del concepto freudiano de la envidia del pene:

Expresión psicoanalítica del complejo de castración en la niña. Freud ha explicado (...) que la aparición de "contracciones espasmódicas del clitoris y las reacciones tan frecuentes de este órgano son suficientes para informarles (a las niñas) acerca de las manifestaciones sexuales del otro sexo, al permitirles traducir a través de su propia sensación lo que el niño siente". En esta fase, la equivalencia clitoris-pene se ve acrecentada por una identificación con el niño, en el deseo de sentir lo que él siente (...) "La libido es, de manera constante y regular de esencia masculina". (46)

Por el contenido de la cita, podemos percatarnos de que la envidia del pene en las mujeres es un sentimiento producto de la constitución biológica femenina, de una sensación intrínseca de la mujer, por ese motivo es imposible pensar en un hombre que pudiera vivir el mismo sentimiento.

La enfermedad mental de Zelig permite tan descabellada idea, otorgando al receptor la posibilidad de imaginar lo que implicaría un hombre que padeciera la envidia del pene. Para nosotros, significa el paroxismo de la devaluación de la hombría, lo cual puede resultar sumamente humorístico --en el sentido freudiano de la palabra-- si lo relacionamos, interpretándolo más extratextualmente, con un chiste que un personaje de Woody Allen se hace a sí mismo. En Annie Hall, Alvy Singer (Woody Allen) hace el mismo chiste; pero esta vez lo dice completo al considerarse expresamente como el único hombre en el mundo que padece la envidia del pene.

Momento ii

La Dra. Fletcher y Zelig están sentados en el "cuarto blanco", en donde ella filma sus sesiones con el enfermo. Mientras hablan, ella toma notas.

Fletcher: Leonard, dígame, ¿sabe por qué está aquí?

Zelig: Para charlar de psiquiatría, ¿no?

Fletcher: ¿Es usted médico?

Zelig: Sí soy médico. Quizás haya leído mi ensayo sobre la paranoia delusoria. Resulta que todo es mental.

Fletcher: Suponga que le dijera que usted no es médico.

Zelig: Le diría que me está usted tomando el pelo. ¿Hay siempre tanta luz aquí?

Fletcher: Oh, sí... estamos filmando estas sesiones, si no le importa.

Zelig: No, no me importa. ¿Hay alguien ahí detrás? (Zelig ve hacia la cámara).

Fletcher: Sí, así es.

Zelig: Es una cámara (saluda a la cámara).

Fletcher: Leonard... hum... empecemos por la simple realidad. Leonard, usted no es médico.

Zelig: ¿No?

Fletcher: No. Usted es un paciente y yo soy el médico.

Zelig: Bueno, pues yo que usted, no andaría por ahí diciéndolo a la gente.

Fletcher: Leonard, usted no es médico.

Zelig: ¿Qué le ocurre? Porque... porque... sabe, tengo que volver a la ciudad. Sí, en serio, estoy tratando un caso interesante... a dos parejas de gemelos siameses con doble personalidad. Me pagan ocho personas.

La enfermedad mental de Zelig da pie una vez más a otro ab-

surdo de índole psíquica. La oposición loco/psiquiatra resulta graciosa, entre otras razones, por la manera cómo se estructuran los diálogos. Por un lado, la alusión de Zelig a la controversia entre el origen mental o físico de las enfermedades al revelar como gran descubrimiento que la paranoia delusoria es una enfermedad mental. Por otro, el planteamiento de cuál de los dos protagonistas de esta escena es el médico, y cuál el enfermo. Finalmente, está el chiste a través del cual Zelig se sale por la tangente.

El chiste de los gemelos siameses es un absurdo producto de la exageración (el planteamiento poco común de dos parejas de gemelos siameses en un consultorio psiquiátrico) en donde el efecto cómico reside mayormente en el deslinde entre la concepción corpórea de cuatro personas físicas en una consulta médica, y el pago de ocho consultas. Lo que permite el cruce entre los dos paradigmas es el concepto psiquiátrico de la doble personalidad (*Spaltung*).

Se trata también de una ocurrencia absurda en el sentido de lo común/no común que surge del "gran chiste" que es la enfermedad de Zelig.

Momento iii.

Aparecen nuevamente la doctora Fletcher y Zelig en el "cuarto blanco". Sentados uno frente al otro, dialogan.

Fletcher: ¿Cómo se encuentra, Leonard?

Zelig: Bien... sólo que estoy dando un seminario en el Instituto de Psiquiatría y... un seminario sobre masturbación y...

Fletcher: Entiendo.

Zelig: Soy médico, ¿sabe?, y...

Fletcher: Entiendo. ¿Masturbación relacionada con el sentimiento de culpabilidad?

Zelig: Nooo, no con la culpabilidad, yo... yo enseño el curso avanzado. Sabe, soy un médico muy respetado.

Fletcher: Leonard, ... quiero que... quiero que siga esta pluma

con la vista y respire hondo. (La doctora Fletcher sostiene un
estilógrafo frente a la cara de Zelig.)

Zelig: Pero... ¿por qué?

Fletcher: Relájese.

Zelig: No... usted, usted... está tratando de hipnotizarme.

Fletcher: ¿Le importa?

Zelig: Sí, naturalmente, claro que sí... soy un médico, soy...
soy...

Fletcher: Usted no es médico.

Zelig: Soy médico.

Fletcher: Relájese.

Zelig: ¡No! Soy... soy... no puedo, yo... yo tengo que volver a
la ciudad... yo... yo... tengo el seminario sobre masturbación y,
si no llego a la hora, empezarán sin mí. (La doctora Fletcher tira
la pluma desesperada)

La comicidad de este planteamiento nace principalmente del
doble sentido que permite la palabra masturbación en este contex-
to. Por un lado, la idea de una conferencia entre especialistas
sobre la masturbación, teoría; y por otro la acción de masturbar-
se, práctica. La coexistencia de los dos paradigmas se evidencia
cuando Zelig cambia el concepto "sentimiento de culpabilidad" a un
campo asociativo distinto al teórico psiquiátrico, a través del
término "curso avanzado", y refuerza la evocación de lo práctico
psiquiátrico, al expresar su preocupación de que el seminario so-
bre masturbación en el Instituto de Psiquiatría comience sin él,
su principal exponente.

4.4. Elementos que influyen en el grado de comicidad de los mensajes humorísticos

En este apartado trataremos de encontrar las variables que condicionan el grado de comicidad entre los mensajes. Por el tratamiento que requiere esta parte del análisis, es especialmente importante recordar que quien hace el presente trabajo no puede abstraerse totalmente de su objeto de estudio.

En primer lugar y antes que nada, lo que determina la diferencia en el grado de comicidad entre un mensaje y otro es la vivencia del receptor, lo cual implica, entre otras cosas, el conjunto de antecedentes que el mensaje evoque en él a la hora de decodificarlo lo más cómicamente posible; así como el reconocimiento de alguna tendencia que soslaya el mensaje.

Un segundo factor es aquél que ya menciona Freud(47) en relación con el tipo de oposición que se dé entre los paradigmas, es decir, la mayor o menor comicidad entre un chiste y otro puede depender de la lejanía o grado de incompatibilidad entre ellos.

Un último factor a considerar es la manera "como se cuenta el chiste". En la elaboración de la parodia cinematográfica *Zelig*, se hace evidente el profundo conocimiento que Woody Allen tiene de este recurso cómico. Por otro lado, en la sección 4.3.1. hemos visto cómo el elemento sorpresa surge de la estructura del mensaje.

Empezaremos nuestra investigación en torno al funcionamiento de estos elementos, con el análisis de las situaciones I, II, III y IV.

Al comparar las oposiciones republicano/demócrata y descono-

cido/jugador de las grandes ligas de beisbol, sabemos ya que la enfermedad mental de Zelig le hace tomar una personalidad de republicano y de demócrata a la vez; esto, aunque resulta gracioso (quizás se deba más a la oposición republicano/demócrata en sí, cuyo antecedente extratextual sería la pugna partidista del sistema político estadounidense) no es tan insólito y de hecho habrá más de un espectador que se reconozca alguna actitud parecida (lo que puede resultar gracioso en sí mismo por la caricatura que implica). En este sentido, todos tenemos problemas de personalidad y adoptamos las actitudes, el habla, la ideología, etcétera, del del grupo social en el que nos desenvolvemos en un momento determinado. Por esta razón, como ya se dijo, se trata de una situación que apenas plantea una oposición común/no común.

En la situación II, la enfermedad de Zelig le lleva a adoptar la personalidad de un jugador de beisbol, pero es tal su transformación que logra colarse al entrenamiento de los Yankees y engañar a todos por un momento. En comparación con la situación I, la oposición se inclina más hacia lo posible/imposible.

Contrastando estas dos situaciones con aquéllas en las que Zelig cambia de físico, la oposición real/irreal se radicaliza hasta llegar definitivamente a lo imposible; y es la gradación del absurdo uno de los factores que pueden hacer una situación más graciosa que otra.

Las situaciones XI, XII, XIII, XIV y XV, en donde se plantean oposiciones de tipo físico (Zelig/gordo, Zelig/negro, Zelig/rabino, Zelig/escocés, etcétera), son ejemplos también en donde la lejanía entre paradigmas puede ser un factor determinante en el

grado de comicidad del mensaje.

Si partimos de este supuesto, quizás la oposición más graciosa sea Zelig/pollo, porque entre todos los planteamientos de transformaciones físicas, el más absurdo es el de un hombre que se convierte en ave. Por otro lado, si tomamos como antecedente la explicación de la enfermedad mental de Zelig (su deseo de pasar inadvertido para que no lo dañen, al costo de no tener personalidad propia), podemos encontrar la implicación psicológica más absurda detrás de este mensaje verbal: un hombre que tiene tan pobre concepto de sí mismo que la personalidad de un pollo nulifica la suya.

Ahora bien, si se toman en cuenta otros antecedentes, pueden encontrarse nuevos paradigmas y oposiciones. Por ejemplo, el dato extratextual del escepticismo religioso y la incógnita del sentido de la vida humana que Woody Allen plantea a través de su obra, como un enfoque de su existencia en este mundo, evoca a través de la oposición Zelig/rabino un cruce entre paradigmas más incompatibles, a saber, Woody Allen/rabino.

También podemos contraponer la faceta del personaje intelectual, debilucho, cobardón e insignificante, que Allen representa en otras películas, y oponerla a las asociaciones que evoca en gánster: rudo, inculto, insensible, patán, imponente.

Se puede, así mismo, encontrar más oposiciones físicas al contrastar el paradigma "rasgos físicos de judío polaco" con negro, chino, piel roja; y en el caso del irlandés, hasta nos puede venir a la mente el insólito planteamiento de un judío que se convierte en protestante.

Analizaremos desde esta perspectiva tres situaciones más.

Nuevamente la II, la V, y un planteamiento nuevo que en seguida transcribiremos.

Situación XIX: Zelig es miembro del Tercer Reich

Una vez que Zelig es acusado por diversos delitos que quizás cometió durante su enfermedad, desaparece el día en que finalmente será juzgado. Un día, la doctora Fletcher accidentalmente ve a un hombre parecido a él en un noticiero cinematográfico que trata sobre la Alemania nazi de ese momento. En su desesperación por encontrarlo, la doctora viaja a Alemania.

Aparece en pantalla un trasatlántico en el océano. El narrador en off dice: "A la mañana siguiente, Eudora Fletcher embarca para Europa".

Exterior, Berlín. Un grupo de mujeres hace cola para obtener un plato de sopa. El narrador continúa: "Diez días después, llega a Berlín. Alemania padece las calamidades de la Depresión. La intranquilidad y el militarismo están latentes en el aire. (Hitler, de pie en un coche es conducido en medio de una masa de gente que saluda.) Ella sigue buscando en todas partes e inicia algunas investigaciones, pero sin resultado. (Una masa compacta de gente saluda con el brazo en alto. Tropas nazis desfilan también con el brazo en alto.) Después de tres semanas, las autoridades empiezan a sospechar de ella. La vigilan cuando sale a pasear y (Goebbels, entre otros oficiales nazis, encabeza a una multitud con el brazo en alto.) Se registran la habitación del hotel.

En la cuarta semana (Hitler, destacando desde su coche por encima de la multitud, saluda también por encima de la cabeza de otros oficiales), cuando está a punto de abandonarlo todo y volver a su casa, se entera por la radio de que se celebra una concentración en Munich. (Hitler, de pie y destacando por encima del público, arroja rosas a los soldados que desfilan. Tras saludar, los soldados recogen las rosas.) Se rumora que será la mayor concentración nazi. Eudora Fletcher tiene la esperanza de que Zelig asista y de que, al encontrarlo, pueda despertar en él los sentimientos que siempre manifestó hacia ella. (Hitler avanza por entre los asistentes a un acto político, seguido de varias personas. El público de la sala aplaude y saluda.) Al principio, todo es descorazonador. (Desde un estrado, Hitler se dirige a un público atento) ¿Cómo localizar una cara en particular en medio de una inmensa masa de gente? (Sentados en el podium junto a Hitler, cuya voz va siendo poco a poco cubierta por la del narrador, se ven varios oficiales nazis.) De repente (el público saluda brazo en alto y apalude entusiastamente) junto al Führer, una figura llama su atención. (Hitler, en el podium, continúa con su discurso.) Detrás y a la derecha de Hitler, ella distingue a Zelig. (Una vez más se repite el saludo.) Al hacer ella esfuerzos para hacerle señales, finalmente se encuentran sus miradas. (Hitler en

el estrado.) Ahora puede verse perfectamente a Zelig detrás de él. Otra vez se oye un fragmento del discurso de Hitler y nuevamente lo cubre la voz del narrador.) Como quien sale de un profundo sueño, Zelig la reconoce y, en pocos segundos, todo le vuelve a la memoria. Zelig empieza a hacer señales con la mano y a moverse de modo que, poco a poco, se va armando un barullo detrás de Hitler. Entre el público, una mujer con sombrero (la doctora Fletcher) eleva vacilante una mano y hace señas. Hitler continúa su discurso. No obstante, Zelig, desesperado, hace señas siempre más aparatosas, mientras los oficiales a su lado procuran contenerle. Entonces Hitler se detiene en su discurso, cruza los brazos y mira desafiante al público, que lo saluda con el brazo en alto frenéticamente. Cuando todos bajan los brazos, la doctora Fletcher sigue con el suyo en alto haciendo señales. Allá arriba, Hitler cae en la cuenta del alboroto. Mira hacia atrás con ira y en dirección a Zelig que sigue agitando la mano entre los oficiales que intentan reducirlo.

Como ya hemos visto, las tres situaciones tienen una estructura narrativa similar que responde a la manera como se concatenan los sucesos para que las transformaciones de Zelig en jugador profesional, católico y nazi, sean sorpresivas.

En un primer nivel de asociaciones, las tres comparten el mismo paradigma: loco/miembro del equipo de los Yankees, loco/miembro del séquito papal y loco/miembro del Tercer Reich.

En otro nivel, los segundos paradigmas del primero deben evocar los antecedentes pertinentes para encontrar otras oposiciones. Así, en la situación II, lo que nos viene a la mente es que la persona que se hace pasar por un jugador profesional del equipo de beisbol de los Yankees, es en realidad un oficinista insignificante. Surgen oposiciones como profesional/no profesional y famoso/"don nadie".

En la situación V, el planteamiento "Zelig miembro del séquito papal", evoca la idea de catolicismo y, por tanto, trae a colación el antecedente familiar judío de Zelig. La oposición es judío/católico.

La situación XIX tiene un planteamiento que funciona igual que el anterior, sólo que el elemento evocador del origen hebreo del Zelig es la noción de nazismo, es decir, la oposición judío/nazi.

Creemos que la diferencia en los grados de comicidad de estos planteamientos no radica tanto en la incompatibilidad entre paradigmas, como en la tendencia que implican. Desde esta perspectiva, el planteamiento menos gracioso es el II, pues el sentimiento reprimido que libera a través del chiste no posee la misma carga afectiva de los dos casos posteriores. En la situación V, por ejemplo, se encuentra implícito el antagonismo histórico entre dos posiciones religiosas en donde, desde nuestro punto de vista, queda ridiculizada la católica por medio de la imagen de un papa fuera de sí que utiliza la bula papal para agredir físicamente a alguien.

Siguiendo la misma línea, la situación XIX es todavía más tendenciosa, en la medida en que el nexo entre judío y nazi es sumamente macabro. Hablaríamos aquí de una situación humorística, pues se trata de un judío que pierde toda noción de su grupo étnico y da pie a las más negras elucubraciones al colocarse en el lugar donde jamás desearía estar un judío.

Si bien este enfoque puede ser justificado, es muy arriesgado tratar de hacer un juicio de valor en torno a la mayor o menor comicidad de estos mensajes, y no nos atreveríamos a asegurar que, desde una perspectiva global, la situación II sea menos graciosa que la XIX.

Al observarlas en su contexto, resulta difícil y hasta inú-

til querer determinar cuál es la más cómica. De alguna manera, estamos en la confusión, de la que ya habló Freud, y no sabemos si atribuirle el efecto cómico a la tendencia o a la técnica, máxime porque en este caso no se trata con mensajes aislados. Lo que sí nos parece evidente es que, en los tres planteamientos, la manera de presentar las situaciones es muy importante en el resultado cómico, y está determinada por la estructura general de la historia; los elementos que construyen la parodia y la particular concatenación de elementos visuales-verbales, visuales-visuales y verbales-verbales (por ejemplo, Zelig aparece detrás de Babe Ruth limpiándose el sudor de la frente en un acto de franco agotamiento físico, o saltando por encima del papa, o haciendo señales con la mano ante la furiosa mirada de Hitler).

4.5. La tendencia en Zelig

4.5.1. Caricatura de un país y de una época

La historia de Zelig nació cuando se plantea lo que podría sucederle a un hombre que padeciera cierta enfermedad en una época y sociedad determinadas.

Como hemos visto, el carácter absurdo de dicha enfermedad hace que, al contraponerla con acontecimientos históricos, grupos sociales, personajes, vivencias cotidianas, instituciones y en sí con todo el "american way of life", una cierta realidad se vea caricaturizada.

La serie de sucesos que construyen la trama del film sigue dos cursos de caricaturización; uno es lo que podría sucederle a aquél que padeciera la famosa enfermedad; y otro, la respuesta del mundo ante tal fenómeno.

Trataremos primero el segundo caso, en donde los planteamientos cómicos surgen del contraste entre la imagen real y la que hace la película del mismo referente.

La sociedad de consumo

En Zelig, la sociedad de consumo norteamericana de los años veinte se ve retratada en varias de sus facetas.

La producción musical de la época toma el tema de Zelig para crear canciones para todos los ritmos en boga: "La canción del camaleón" (charleston), "Días de camaleón" (foxtrot), "Podrías ser seis personas, pero te amo" (balada), "Leonard el lagarto" (marcha

triumfal), "Ojos de reptil" (balada). En todo caso, consideramos que las baladas románticas resultan especialmente graciosas.

La publicidad viene a colación a través de todos los "artículos Zelig": ropa, juegos de mesa, muñecos, relojes, orejeras para el frío, una colección de libros de misterio, etcétera. Además, Zelig presta su persona para anunciar artículos algo más serios y varoniles:

Aparece en pantalla una panorámica de la ciudad de Nueva York en donde sobresale un espectacular de Zelig fumando y mirando hacia el frente, junto a él esta la leyenda: "Nosotros fumamos Camels".

En un anuncio de revista hay un texto que dice: "Cuando terminé de cambiarme en otras personas, me gusta cambiarme a ropa interior Pendelton". Debajo del texto aparece dibujado un camaleón bien vestido junto a una puerta que dice "Vestidor del señor Zelig".

La intelectualidad

La caricatura de los intelectuales se lleva a cabo básicamente a través de las entrevistas, que ya hemos mencionado, a personalidades de este gremio que tienen existencia real, quienes opinan y dan explicaciones del caso Zelig, hablan de su repercusión en la sociedad y de lo que lo llevó a enfermar, curar y elegir a los nazis como refugio ante la persecución de sus conciudadanos. Dice Saul Bellow:

De hecho, no era tan asombroso. Era coherente, porque él quería ser amado... quería ansiosamente ser querido...pero también había algo en él que deseaba perderse en la masa, ser anónimo... y el fascismo era el tipo de doctrina que podía ofrecer esa clase de oportunidad. De modo que Zelig podía muy bien conseguir el anonimato perteneciendo a ese... enorme movimiento.

Los ejemplos a seguir

Cuando Zelig y la doctora Fletcher regresan a los EEUU después de su peligrosa estancia en Alemania, son motivo de una celebración en la que el alcalde de Nueva York les dirige las siguientes palabras: "Ustedes inspiran a los jóvenes de esta nación que algún día tornarán a ser grandes doctores y grandes pacientes". Ante el motivador discurso, Zelig responde presentándose como vivo ejemplo de lo que todo americano que observe el comportamiento adecuado puede llegar a ser: "Jamás volé en mi vida, lo que demuestra lo que uno puede llegar a hacer si se es un psicótico total".

Zelig se halla en una sala de conferencias. El maestro de ceremonias le dice:

Leonard ¿tiene algún consejo que dar a la juventud de hoy?

Zelig contesta:

Si, claro, chicos, sean naturales. No imiten a los demás, aunque crean que lo saben todo. Sean como son y digan lo que piensan. No sé que ocurre en otros países, pero aquí en los Estados Unidos así es como ocurre. Háganme caso... yo pertenecía a una familia de reptiles, pero ya no.

Un locutor de radio entrevista a la señora Catherine Fletcher, madre de la doctora Fletcher:

Locutor: Estamos en casa de la señora Catherine Fletcher. Es... la madre de la doctora Eudora Fletcher, la psiquiatra de quien tanto se ha hablado en estos días. Voy a pedir a la señora Fletcher que me diga que se siente al saber que ha dado a luz un genio de la medicina. Le preguntaré acerca de los sacrificios que debió hacer para costear los estudios de su hija. Hable junto al micrófono por favor.

La señora Fletcher es una persona mayor, permanece sentada y menea la cabeza cada vez que habla.

Catherine: No tuvimos que hacer ningún sacrificio. John era corredor de bolsa. Teníamos dinero. Yo

pertenezco a una familia rica de Filadelfia.
Locutor: (mira al techo en con un gesto de "Dios dame paciencia") Se me antoja que su hija siempre quiso estudiar medicina.

C.E.: Pues no, creo que no. Quería ser aviadora como su hermana Meryl y formar una familia. Pero...

Locutor: ¿Pero?

C.E.: Era una niña muy lunática.

Locutor: Sí... bueno... pero una madre siempre sueña con que... su propia hija obtenga el éxito que ha obtenido.

C.E.: Era una niña muy difícil.

Locutor: Bueno, hableme de su marido... Creo haber entendido que se trata de un simple hombre de negocios... Debe estar encantado... de que su hija sea reconocida por todos.

C.E.: John tenía problemas. Era depresivo. Bebía.

Locutor: Señora Fletcher, muchas gracias por haber accedido a hablar con nosotros.

Un típico triángulo amoroso y el amarillismo de la nota roja

La pasión y trágica historia de Martin Geist, Ruth Zelig y Luis Martínez recuerda el famoso drama de Caedro, que logra su efecto paródico a través del lenguaje amarillista periodístico con el que se narra el suceso:

Aquella tarde, Martin Geist, celoso, regresa al cuarto del hotel (foto fija de la habitación de hotel de Ruth Zelig y Martin Geist) y se enfrenta a Ruth Zelig. El le pide que le entregue la oreja (la oreja que Martínez cortó al toro que se ocasionó una contusión cerebral). Ella se niega. Geist insiste en que se la dé. Pelean con rabia, y Geist descubre a Martínez escondido en el armario. Geist le apunta con la pistola y dispara un tiro. (ZPM a una foto fija en donde aparece una mano que señala tres agujeros de bala en la pared). Después, apunta a la hermanastra de Zelig y la mata. Luego, se pega un tiro.

La sociedades civiles

Tanto el Ku Klux Klan como el Partido Comunista y los grupos cristianos ven en Zelig una amenaza para la sociedad:

Aparece en pantalla una gran conglomeración de gente que porta pancartas en una plaza. El narrador en off dice: "Sin embargo, no todos se sentían atraídos por el camaleón humano y entre los fanáticos, él era el símbolo de la injusticia." Un orador habla: "Esa criatura que se metamorfosea para lograr sus fines, explota a los obreros." Entre el grupo de manifestantes aparece un cartel que dice "Zelig es injusto con los trabajadores. Tiene cinco empleos."

Exterior, de noche, aparecen miembros del Ku Klux Klan encapuchados, marchan enarbolando antorchas. El narrador del documental dice: "Para el Ku Klux Klan, era una triple amenaza ya que Zelig, además de ser judío, podía transformarse en negro e indio."

El sentido del humor norteamericano

El sentido del humor del norteamericano es aludido en este tipo de chiste: "¿Qué es negro, blanco, amarillo y con cuatro ojos? Leonard Zelig en la Liga de las Naciones"; y especialmente en la manera chistosa con la que acostumbran hablar los comentaristas de televisión, el maestro de ceremonias de concursos como Miss Universo, las crónicas sociales, etcétera:

Zelig se ha convertido en una celebridad. El narrador dice "Clara Bow lo invita por el fin de semana y le dice que puede llevar a todas sus personalidades." En un noticiero de la Hearst Metrotone aparecen Zelig, Fletcher y Bobby Jones en un campo de golf; el locutor del noticiero dice, en off: "Ahí están la doctora Fletcher y Leonard Zelig con Bobby Jones en el campo de golf del señor Hearst. A menos que Leonard se convierta en un profesional golf, golf, yo apostaría por Bobby. Pero entre tanto, todos la pasan muy bien". El mismo locutor de noticiero comenta lo siguiente en torno a la imagen del noticiero que se proyecta a continuación:

"Vemos también a otro neoyorkino... Leonard Zelig, haciendo aquí payasadas con el vaquero Tom Mix. ¿No se pondrá celoso Tony? Tony es el caballo de Tom. Siempre van juntos a todas partes".

El cine

Las películas sensibleras de aquellos entonces, en donde el amor triunfa sobre todo, son caricaturizadas a través de la película El hombre que cambia, basada en la vida de Zelig y en donde, de acuerdo con la opinión del narrador del documental, "el ambiente está bien captado". El momento en el que esta caricatura alcanza su clímax cómico, es cuando a la escena "real" del discurso de Hitler en donde Zelig reconoce a la doctora Fletcher, se yuxtapone el romántico y ficticio encuentro que inventó el director de El hombre que cambia.

Hemos visto, a través de esta selección de planteamientos cómicos, cómo algunos de ellos tienen una estructura graciosa en sí, por ejemplo la pancarta del mitin comunista, y cómo otros son cómicos en cuanto se contrastan con la absurda historia que están ayudando a contar, a saber, las entrevistas a personalidades reales.

En todos los casos encontramos una comparación que se da básicamente dentro del referente, que como ya hemos dicho, evoca la imagen de la realidad y la absurda imagen que se desprende de la película, por ejemplo, el sistema de fabricación de héroes, que no respeta la madre de la doctora Fletcher al hablar de su hija sin preocuparse por "crear una buena imagen".

Se trata de un "reírse de" la sociedad que al oponerla a un

absurdo es caricaturizada y nos resulta cómica porque una serie de autoridades morales, creencias universales, personalidades, instituciones, etcétera, hacia las cuales sentimos cierto o mucho respeto, es ridiculizada.

4.5.2. El humor negro

Así llamo el presente apartado en donde veremos, entre otras cosas, aquellas situaciones que muestran lo que podría sucederle a alguien que padeciera la enfermedad de Zelig.

Se trata de todos aquellos momentos en los que se da el humor negro es decir, cuando el objeto de risa del héroe cómico es él mismo; cuando triunfa el narcisismo y al humorista no pueden afectarlo ni las agresiones del mundo exterior ni las del interior; cuando, para utilizar la jerga psiquiátrica, el super-yo se burla del yo en la acción más paternalista de todas; cuando, a fin de cuentas, existe la posibilidad de "reírse con" porque el proceso psíquico que se lleva a cabo en el humorista se refleja idéntico en el receptor, y entonces, de la visión aniquiladora y brutal que sucede en y hacia la misma persona, nace, gracias a la factibilidad de la risa, la ternura y melancólica resignación, la mejor y más honesta manera de perdonarnos la vida.

Empezaré entonces con la fuente de todas las posibilidades de humor negro, cruel, que hay en la película. Se trata de la enfermedad mental de Zelig. La posibilidad humorística surge, como ya lo vimos, de la oposición posible/imposible a través de una

técnica de exageración: "era un hombre tan pero tan psicótico que..." Con semejante condición, es de esperar una serie de sucesos crueles en lo que a la persona del enfermo se refiere. Según la definición de María Moliner, la crueldad es la capacidad de "hacer padecer a otros o de ver que padecen sin conmoverse o con complacencia."(48) Aunque en el contexto en que nos movemos es cuestionable aquello de ver padecer sin conmoverse (no se puede negar la complacencia humorística que como ya se ha dicho en otro lado, provoca en uno reacciones confusas como el complejo de culpa al obtener placer de situaciones en las que se debería sentir cualquier otra cosa menos placer) es importante hacer énfasis en el padecimiento, y llamémosle mejor sufrimiento, que evoca el concepto enfermedad, el cual, junto con otras asociaciones como dolor, locura, manicomio y hasta muerte, en el nivel connotativo de nuestra ética occidental, no tienen nada que ver con la risa, la comicidad, el chiste, etcétera. Al grado que, como ya lo dijo Freud, cuando dichos valores se vuelven objeto de risa, no faltará quien se sienta profundamente molesto y agredido por el mensaje.

El planteamiento de enfermedad y las asociaciones que puedan desprenderse de él son fuente de momentos en la película como la secuencia de la "canción del camaleón", Zelig conejillo de Indias, o más tarde, cuando pasa a la tutela de su hermanastra, Zelig fenómeno de circo.

En esa línea de sufrimiento resulta graciosísimo el momento en que toda la opinión pública se le revierte a Zelig, pues nece-

48. María Moliner, Diccionario de Uso del Español, Gredos, Madrid, 1984, vol. 1, p. 809.

sariamente sale a relucir lo que anduvo haciendo durante sus andanzas como esquizofrénico: lo anterior da pie a su vez a una serie de chistes verbales crueles que van desde el planteamiento banal de la casa que echó a perder cuando se convirtió en pintor de brocha gorda, hasta aquellos en los que al hacerse pasar por médico, extrajo apéndices sanos y trajo niños al mundo con ayuda de unas pinzas para acarrear hielo. En el caso de las apéndices la oposición que da el carácter cómico a la situación es el elemento común que permite el cruce de las asociaciones médico/no médico, es decir, la enfermedad mental de Zelig. En el planteamiento cómico del partero sucede lo mismo que en la anterior con la salvedad de que aquí se agrega una oposición más en pinzas para acarrear hielo/fórceps, y en donde el elemento común es la función de las dos herramientas como jaladores: la justificación al cruce de estas dos asociaciones es también la enfermedad de Zelig.

¿Lo anterior será razón suficiente para explicar por qué reímos ante la posibilidad de la muerte, o quizás la deformidad de un bebé, provocada por la locura de uno que se creyó partero y de cuyo estado mental, y hasta que punto, sería responsable la sociedad (y si se pretendiera ser tan trágico como Freud, hablaríamos directamente de la cultura)?

Dentro de esta línea se halla también la situación Zelig miembro del tercer Reich pues, como ya se ha dicho, la oposición judío/nazi evoca necesariamente la idea de muerte, y además, no de cualquier muerte.

Añadiré también todos aquellos momentos que no se justifican en la enfermedad, sino que se presentan como una posible causa de

ésta. Me refiero a los antecedentes familiares de Zelig: unos padres tan cruetinos que se portaban como un antisemita lo haría con su hijo judío, o bien, el peor tormento de éste judío reside en permanecer encerrado con ellos en el mismo armario.

Tomando como punto de referencia a Woody Allen, tal como se ha hecho en el capítulo 3, es decir, interpretándolo como un personaje extratextual en relación con Zelig, pero como todo un texto que abarca los personajes de sus películas y obras de teatro, su obra literaria, las tiras cómicas y quizás hasta las entrevistas que se le han hecho, en fin, la imagen con la que Allen Stewart Konigsberg se ha hecho rico; aquellos chistes sobre judíos, concretamente el padre de Zelig, la familia, el jet-set, el psicoanálisis, etcétera; pueden implicar una lectura humorística en la medida en que el humorista, o sea a quien se le ocurrieron los chistes, es judío, miembro de una familia, miembro de lo mejor del jet-set intelectual a nivel mundial, y asiduo consumista del psicoanálisis.

CONCLUSIONES

Se ha empezado la presente investigación con tres preguntas: ¿qué hace reír?, ¿por qué hace reír? y ¿de qué manera hace reír?

La respuesta a la primera pregunta es una lista tan grande como la percepción y conocimiento que tiene el hombre sobre sí mismo y lo que lo rodea. La respuesta a la segunda reduce ese universo a una serie de conjuntos más o menos pequeños a través de nociones como las fuentes del chiste, la idea de las especies de lo cómico y a fin de cuentas la función liberadora que es común a cualquier forma de humor sea chiste, chascarrillo, comicidad, humor, etcétera.

La posibilidad de la tercera pregunta surge cuando la función de la reflexión humorística culmina en el acto del habla y el humorista comparte el efecto liberador, además de obtener la legitimación de al menos un segundo ante la represión de la cual es víctima. En ese proceso comunicativo tuvo que dar una forma verbal o visual al razonamiento cómico para poder expresarlo. La respuesta a la tercera pregunta tiene que ver con las características del mensaje humorístico.

En el capítulo sobre la historia del cine cómico norteamericano, se pudo observar algunas de las constantes del fenómeno humorístico a través del estudio de los temas, la técnica y la personalidad que se crearon los principales cómicos para hacer reír.

Mencionaré particularmente la visión reiterativa en varios autores de encontrar, especialmente en el cine cómico mudo, la rebeldía en sus formas más extremas. Hemos visto cómo este género, en la segunda década de nuestro siglo, hizo objeto de burla todo,

lo que trae a la mente la teoría de Rapp sobre la evolución del humor, el cual, desde sus estadios más primitivos, se utilizó como un arma para contrarrestar la represión.

En el cine cómico mudo se ridiculizó al rico, a la autoridad, a Hollywood, al amor, a la valentía, en fin.

En segundo lugar nos topamos también con el uso de la agresión como motivo cómico a través de las escenas de trances y destrucción.

Al ir avanzando en el segundo capítulo, encontramos ya una diferenciación entre dos tipos de humor que opondremos a través de los calificativos simple y fino. Se piensa en los gags de Bennett contra los de Keaton, y en el primer Chaplin vs. el segundo; para acercarnos más a nuestro tiempo, en Mel Brooks vs. Woody Allen. Por lo que a mí respecta, pienso en el primer Allen en contraste con el segundo.

A través del análisis de algunos de los momentos humorísticos en Zelig, traté de vislumbrar una explicación al fenómeno de esa gradación entre la simpleza y finura en los chistes. Aunque de ninguna manera llevé a cabo la investigación que pasó por mi mente, que consistía en comparar tres películas de Allen para estudiar su evolución humorística. Se trataba de Bananas, Zelig y Annie Hall. Bananas se tomaba como muestra de la primera etapa en la que la comicidad se sustenta fuertemente en el físico de Allen y en los gags al estilo de la etapa muda; mientras que en Annie Hall hay un humor más fino a costa de temas intelectuales en donde la misma burla del yo en los personajes de Allen se hace en términos freudianos y no en situaciones visuales grotescas.

Cuando decidí que no se podía hacer el segundo paso sin antes haber llevado a cabo el primero, es decir, entender cabalmente la estructura del mensaje cómico cinematográfico en sí, escogí Zelig pues me pareció la película intermedia entre las diferentes etapas a las que hago mención.

La elaboración del análisis se llevó a cabo a partir de las siguientes premisas. Al concebir el humorismo como un acto de habla, debemos entender el proceso particular que se debe realizar entre emisor y receptor, así como las características del mensaje humorístico que brindan las posibilidades de que sea interpretado como tal. Se trata de la "elaboración de lo cómico". Hemos visto que la constante del mensaje cómico se halla en el cruce de dos ideas aparentemente irreconciliables cuya unión es permisible gracias a un elemento en común. Esta estructura puede ser expuesta a través de una serie de procedimientos, "los procedimientos de la elaboración de lo cómico", o "variaciones sobre un tema general". (1)

El objeto de mi investigación fue, por lo tanto, ver a través de una película específica, como funciona el procedimiento filmico para recrear la estructura humorística.

Dentro de todas las posibilidades humorísticas que puedan existir, estamos ante una parodia. Zelig es la parodia de un género porque toma todas sus características para ridiculizarlo mediante la incursión de elementos que son ajenos a él. En este caso el contraste de objetividad y de "medio veraz de revelar la realidad" se ve ridiculizado a través de un absurdo.

1. Bergson, op. cit., p. p.19.

Hemos visto cómo, por medio de la combinación de los elemen-

tos cinematográficos se filtran pequeñas partículas de discurso que cambian la forma de decodificación seria del documental a una de "mala fe" en Zelig, cuya única explicación es la cómica.

Estudiamos también la importancia del acomodo de los elementos del mensaje para que causen el mayor placer cómico posible. Se trata de cómo contar la historia para que la lejanía entre las asociaciones crezca, el elemento común resulte sorprendente y de alguna manera nos admire que existan relaciones tan descabelladamente lógicas, en la medida en que fuimos capaces de darles un sentido.

Vimos también cómo la parodia está construida a través de una serie de situaciones cómicas que se analizaron individualmente para ver cómo se logra específicamente el efecto humorístico a partir de las combinaciones posibles de los constituyentes filmicost: visuales-visuales, visuales-verbales y verbales-verbales, cuyo producto es una oposición cómica.

En la sección 4.4 traté de encontrar algunas de las constantes que precisamente pueden ayudar a determinar en qué reside la buena o mala calidad de un chiste. Mencioné en primer lugar los antecedentes culturales del receptor que lo llevarán a encontrar las asociaciones necesarias para que el mensaje resulte lo más cómico posible, de tal forma que existe la posibilidad de reír del mismo mensaje por razones diferentes a las que el humorista rió, y por lo mismo, de que el chiste del receptor sea mejor que el del humorista.

Un segundo punto a favor de la mayor o menor comicidad de un mensaje, es el grado de incompatibilidad que se da entre las aso-

ciaciones involucradas, lo cual está estrechamente ligado al tercer factor, del que ya se ha hablado, es decir, la manera de contar el chiste.

La última variable que mencionamos es la tendencia involucrada en el mensaje cómico. En ese sentido, en la medida en que la mayor carga afectiva se halla en el llamado humor negro, porque aquí los temas de risa son los irreconciliables con la misma. Varios autores están de acuerdo en considerarlo la máxima expresión del fenómeno cómico.

En Zelig todos los momentos humorísticos tienen una tendencia detrás, pues desde los más sencillos, como aquellos chistes visuales en los que Zelig se transforma en gordo, indio, negro, etcétera, no se puede saber si resultan graciosos únicamente por el hecho de ser absurdos e ingenuos planteamientos, o por toda la anécdota del psicótico que implican. En ese sentido, en Zelig no se da la oportunidad de presentar un gag gratuito, como la escena del vestidor en *Bobó buyó y lo ressecado* y la escena de la persecución en el metro de *Badenas*.

Estudí la tendencia en Zelig desde dos perspectivas. A la primera la llame "Caricatura de un país y de una época" porque incluye aquellos momentos humorísticos en los que la comicidad se halla en otros y no en la persona del humorista; en esta ocasión se trató de un género cinematográfico, de la sociedad norteamericana de entreguerra, de los intelectuales, de la medicina, de las religiones, de los psicóticos, etcétera. En el siguiente apartado, se trata situaciones en donde la persona objeto de risa es el humorista mismo. La llamé "humor negro" porque es frecuente que "yo"

sea uno de esos temas irreconciliables con la risa.

Al acabar el trabajo terminé con algunas de las mismas preguntas con las que empecé, y con otras nuevas, así como con ciertas ocurrencias para investigaciones futuras en torno al mismo tema que me ocupó en ésta.

Por una parte, la incógnita de por qué río a carcajadas en las películas del Gordo y el Flaco a pesar de haberlas visto cien veces, de poder decir cuándo empezará una escena de destrucción, antes de que empiece, y de predecir en que va a acabar antes de que acabe; mientras que el chiste sobre el seminario de masturbación y la escena de Zelig en el balcón papal, con seguridad no me causan tanta hilaridad pero, aunado al sentimiento cómico, vivo la misma experiencia de estar ante una obra de arte.

Por otra parte, el presente trabajo se limitó a estudiar el funcionamiento de los mensajes humorísticos en una película, pero pasó por alto, con mucho, la posibilidad de acercarse a explicar cabalmente el funcionamiento de la técnica y la tendencia en el mensaje cómico, lo que implicaría hacer una tipología de la técnica en el mensaje cómico cinematográfico, semejante a la que llevé a cabo Freud con el mensaje verbal. Esto evidentemente haría necesario el análisis de más de una película.

En lo referente a la tendencia se podría hacer un estudio muy interesante del humor en toda la obra de Allen; creo que constituiría una buena muestra para entender, también a mi modo de ver, la mejor especie de comicidad.

Por último, las investigaciones que me resultarían más interesantes serían aquellas que estudien el sentido del humor de dis-

tintas culturas, pues estoy convencida que el estudio de la risa en el hombre revela una buena muestra de su manera de ver la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen Woody, *Getting even*, Warner communications company, New York, 1975, pp. 110.
- Allen Woody, *La bombilla que flota*, Tusquets, Barcelona, 1982, pp. 102.
- Allen Woody, *Intenciones*, Tusquets, Barcelona, 1982, pp. 104.
- Allen Woody, *Psicilene*, Tusquets, Barcelona, 1981, pp. 182.
- Allen Woody, *Sin Pluses*, Tusquets, Barcelona, 1978, pp. 211.
- Allen Woody, *Stardust Memories*, Tusquets, Barcelona, 1981, pp. 153.
- Allen Woody, *Zelig*, Tusquets, Barcelona, 1982, pp. 123.
- Allen Woody, *Andie Hall*, Tusquets, Barcelona, 1982, pp. 109.
- Andrew Dudley J., *Las principales teorías cinematográficas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 274.
- Arnheim Rudolph, *El cine como arte*, Infinito, Buenos Aires, 1971, pp. 185.
- Barthes Roland, *Análisis estructural del cine*, Premia, México, 1984, pp. 223.
- Barthes Roland, *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971, pp. 102.
- Bergson Henri, *La cine*, Espasa Calpe, México, 1976, pp. 14.
- Darwin Charles, *La sucesión de las emociones en los animales y en el hombre*, Alianza, Madrid, 1984, pp. 390.
- Eco Umberto, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1978, pp. 301.
- Enciclopedia del séptimo arte*, Buru Lan, Barcelona, 1973, tomos 1-7.
- Fedina Pierre, *Diccionario de psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 174.
- Flexner Berg Stuart, *1 hora americana talking*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1976, pp. 305.
- Freud Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza, Madrid, 1977, pp. 224.
- Freud Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 240.

Freud Sigmund, **OBRAS COMPLETAS**, Biblioteca nueva, Madrid, tercera edición, 1973, tomos 1-3.

Freud Sigmund, **El yo y el ello**, Alianza, Madrid, 1984, pp. 220.

Harris Marvin, **LA CULTURA ORIENTALIZADA DE LOS ORIENTALES**, Alianza, Madrid, 1985, pp. 218.

Heuss Hans Robert, **EXPERIENCIA ESTÉTICA Y ECONOMÍA LINGÜÍSTICA. ENSAYOS EN EL CAMPO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA**, Taurus, España, 1986, pp.

Historia ilustrada del cine, Serpe, España, 1984, tomos 1-10.

Jacobs Diane, **THE BASIC OF WOODY ALLEN**, St. Martin's Press, New York, 1982, pp. 171.

Koestler Arthur, **CRICKS TO EBBEL**, Picador, London, 1980, pp. 532.

Marco Ferro, **CINE E HISTORIA**, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 175.

Meiz Christian, **ENSAYOS SOBRE LA SIGNIFICACIÓN EN EL CINE**, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 347.

Moliner María, **DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL**, Gredos, Madrid, 1984, vol. 1 y 2.

Piercarlo Fabbio, **GUÍA AL CINE COMICO**, Gamalibri, Milano, 1979, pp. 224.

Raskin Victor, **SEMANTIC MECHANISMS OF HUMOR**, D. Reidel Publishing Company, Holland, 1985, pp. 284.

Reik Theodore, **EL HUMORISMO JUDÍO**, Candelabro, Buenos Aires, 1971, pp. 133.

Sadoul Georges, **HISTORIA DEL CINE MUNDIAL**, Siglo XXI, México, 1984, pp. 828.

Santos Trinidad, **JERRY LEWIS**, Cinema quarteto, Lisboa, 1981, pp. 68.

Taibo Paco Ignacio, **LA CINE LOCA**, Enciclopedia del cine cómico, UNAM, México, 1980, tomos I, II y III.

Torres Augusto, **NUEVOS DICCIONARIOS ORIENTALIZADOS**, Anagrama, Barcelona, 1973, pp. 126.