

25
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL HUMOR EN EL CINE; UN ANALISIS DE TRES PELICULAS DE WODDY ALLEN (ANNIE HALL, MANHATTAN Y HANNAH Y SUS HERMANAS).

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :
DOLORES GUZMAN LECHUGA

Asesora de Tesis: Hortensia Moreno Esperza

MEXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN 1990





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

C O N T E N I D O

INTRODUCCION

- Marco teórico y metodológico
- . Definiciones filosóficas y psicoanalíticas del humor 10

CAPITULO I EL HUMOR

- 1.1 El humor desde el punto de vista comunicativo 23
 - 1.1.1 El sentido del humor 26
- 1.2 El humor desde el punto de vista histórico 29
- 1.3 El humor desde el punto de vista psicológico 31
 - 1.3.1 Lo cómico 31
 - 1.3.2 La risa 34
 - 1.3.3 El chiste 39
- 1.4 El humor desde el punto de vista semiótico 44

CAPITULO II EL HUMOR EN EL CINE

- 2.1 Los orígenes de la comedia 49
 - 2.1.1 El cine cómico en los Estados Unidos 55
 - 2.1.2 Desarrollo histórico del cine cómico mudo en los Estados Unidos 56
 - 2.1.3 La comedia en el cine mudo 61
 - 2.1.4 Técnicas, temas, efectos y/o trucos en el cine mudo 68
 - 2.1.5 Los grandes cómicos del cine mudo: técnicas y características 85

2.2 El cine sonoro	91
2.2.1 El cine cómico ante la presencia del sonido	91
2.2.2 La comedia ligera	96
2.2.3 La comedia ligera, sus realizadores, actores, y características	97
CAPITULO III WOODY ALLEN	
3.1 Panorámica	103
3.2 Close-up	119
CAPITULO IV SIPNOSIS	
4.1 Annie Hall	127
4.2 Manhattan	136
4.3 Hannah y sus hermanas	144
4.4 Sistemas de circuitos de personajes	155
4.4.1 Annie Hall	163
4.4.2 Manhattan	164
4.4.3 Hannah y sus hermanas	167
CAPITULO V ANALISIS	
5.1 Annie Hall	174
5.2 Manhattan	184
5.3 Hannah y sus hermanas	191
CONCLUSIONES	205
BIBLIOGRAFIA	213
FILMOGRAFIA	222
HEMEROGRAFIA	224

INTRODUCCION

Desde siempre, el humor ha formado parte de las manifestaciones del ser humano, manifestaciones con las cuales el hombre da salida a sus pensamientos, sentimientos y emociones.

Quizá la primera expresión del humor se dio en el intercambio verbal entre las personas y como elemento sintetizador y burlesco en situaciones determinadas. De esta manera, el humor se ha integrado a las formas de interrelación social.

Con el advenimiento de las artes, esas manifestaciones (belleza, imaginación, creencias, sátira, crítica y humor entre otras) tomaron cuerpo y pudieron hacerse extensibles, manejando a la vez una idea determinada.

Junto con la dramatización, epopeya, la comedia y la tragedia; el humor ha jugado un papel importante dentro del desarrollo temático de las artes representativas. En la evolución de la cinematografía, tales rubros temáticos han dado lugar al nacimiento de distintos géneros, tales como el thriller, el cine negro, el cine de misterio, de ciencia ficción, el western, el cine de guerra y el cine humorístico, entre otros.

Este último, como todos los demás, ha tenido importantes representantes que van desde Chaplin hasta los hermanos Marx, en una primera etapa, y con los trabajos de Jerry Lewis y Mel Brooks pasando por Woody Allen en los últimos treinta años.

De ellos quizá sea Woody Allen quien más ha aportado al género, haciendo énfasis en representar al ciudadano promedio en la sociedad contemporánea.

Es mi propósito, por medio de la presente investigación, dar un panorama general acerca del humor en el cine, esperando así contribuir a su comprensión a través del sentido de la intuición.

Dicho propósito plantea cierta problemática para el desarrollo de este trabajo; por un lado, la construcción de instrumentos propios para darle tratamiento al humor con la disposición activa a utilizarlos apropiadamente; por el otro, están las condiciones y límites de validez de dichos instrumentos.

Para acercarnos a este mundo conceptual del humor, contradictorio y difícil, partimos de una reflexión que intenta sistematizar los elementos que lo componen, y para lograrlo se elaboró un marco teórico, metodológico e histórico.

Se considera que el humor es uno de los elementos comunicativos más importantes de nuestra época puesto que permite apartar de la realidad lo que tiene de excesivamente aflictivo, sin que por ello la reflexión sobre la realidad pierda su fuerza o su capacidad crítica. Por el contrario, en el humor la acción catártica de la risa provoca un enfrentamiento intelectual en el espectador.

Así también, el humor tiene que ver con los procesos creativos; es la comparación de lo grande con lo pequeño;

además, quienes hacen, producen o llevan a cabo el humor, de alguna manera cobran el carácter de críticos.

A partir de un intento de definir el humor, se pretende analizar tres películas con la finalidad de encontrar las constantes que caracterizan ese fenómeno comunicativo así como los rasgos específicos que Allen desarrolla como elementos de su propio estilo. El modelo de análisis semiológico produce un esquema en que se visualizará el conjunto de temas y formas de expresión por medio de las cuales el cine de Woody Allen es humorístico.

En este caso, ¿qué tiene que ver el humor con el cine? Woody Allen es un actor y director de cine que me fascinó desde el primer momento en que me acerqué a sus fotogramas; la inquietud de realizar un trabajo sobre su obra tocaba a mí puerta. Ésta es la oportunidad, ya que la idea de humor en el cine que tenía antes de este trabajo viene de Allen. Me parecía que sus cintas debían verlas todas las personas, pero ahora sé que no es posible, ya que Allen es un director que ha cuidado y desarrollado su trabajo.

A pesar de que se trata de un autor extranjero, Woody Allen es uno de los directores más importantes de los últimos treinta años. Su obra ha sido ampliamente difundida en todo el mundo y en México, en particular, tiene un público considerable.

Algunos de los problemas o riesgos principales de trabajar sobre Woody Allen es que uno puede seguir riendo mucho tiempo después de ver sus cintas; o pensarlo demasiado antes de sentarse

a escribir sobre la labor de este cineasta, y por último, que debía ser lo primero, uno no puede dejar de recorrer con la memoria escena por escena y detalle por detalle tratando de encontrar más sentidos, pensando sobre la significación de esas cosas del cine en nuestra vida cotidiana.

Partimos de un principio básico: el humor es una manifestación humana que se puede analizar a través de sus representaciones y se puede ver desde ángulos diferentes. Tiene relación con todas las actividades del ser humano; de pronto cobra un carácter importante y se vuelve a nuestros ojos aún más interesante. Es una forma diferente de ver la vida y su acontecer cuando en el estudio de este fenómeno se encuentra la posibilidad de un entendimiento.

Así pues, mi primer acercamiento al problema fue tratar de definir al humor, situación poco posible y de ambigüedades extremas; decidí una caracterización del humor (marco teórico y metodológico), instrumento con el que fui dando forma a un planteamiento más sólido.

Cabe hacer una aclaración antes de seguir adelante. Ya hacia finales del siglo XVII, dice Hempel, aparece el adjetivo "humorístico" como sinónimo de festivo, burlesco, cómico, satírico, etc. Actualmente los términos humor o humorismo son utilizados como sinónimos y abarcan todo el complejo de lo jocoso, lo chistoso, lo cómico, o sea todo lo que produce hilaridad. (1)

(1) Beinhaver, Werner. El humorismo en el español hablado, (improvisadas creaciones espontáneas). Madrid, España. Ed. Gredos, 1973. p. 23.

Sobre el humor (otros lo llaman "humorismo"), se ha escrito abundantemente, probablemente ante la homonimia de humor en su acepción de "talante".

Según Beinhaver, S. Freud define al humor como un "choque entre dos mundos representativos enteramente heterogéneos". Añádase a ello otro factor muy importante: participación de nuestro ánimo, la que eleva a la categoría de humor aquello que, sin ella, no pasaría de ser cómico. (2)

Y es que, según Mihura (el fundador de La Codorniz (3), el humor es una postura comprensiva hacia la humanidad. Es estar de vuelta de todo y disculparlo todo y perdonarlo todo. Un resentido no puede ser "humorista". Porque éste tiene "para todo una sonrisa cariñosa de indulgencia, de comprensión y de piedad". (4)

Paul Valéry dijo a la revista Aventure en 1921: "la palabra humor es intraducible. Si no lo fuera, los franceses no la emplearían. Pero si la utilizan es precisamente por la imprecisión que le adjudican y que la convierte en una palabra muy adecuada para una discusión sobre gustos y colores". (5)

Desde el punto de vista de Bretón, "la más exacta aproxima-

(2) Idem. p. 20.

(3) La Codorniz; es una revista humorística española, surge en la posguerra y tiene su mejor momento en el franquismo.

(4) Beinhaver. op. cit., p. 21.

(5) Bretón, André. Antología del humor negro. Barcelona, España. Ed. Anagrama. 1966. p. 9.

ción al problema se la da León Pierre-Quint que en su obra Le Comte De Lautre'Amont et Dieu, presenta al humor como un modo de afirmar, más allá de "la absoluta rebelión de la adolescencia y la rebelión interior de la edad adulta". una rebelión superior del espíritu". (6)

Dice Bataille: "nada más embriagador: la risa y la razón, el horror (el humor) y la luz siendo al fin penetrables". (7)

Luego, para poder penetrar en este mundo, sobre el humor nos guiaron las siguientes hipótesis: El humor representa una revancha del principio del placer ligado al super ego sobre el principio de realidad ligado al ego cuando este último se encuentra en posición inestable. Como proceso, el humor permite apartar de la realidad lo que tiene de excesivamente aflictivo. Es el gasto de sentimiento ahorrado. Es un proceso mental que es imposible de separar de su forma de expresión, pues esta unión es la génesis del humor. Es un enfrentamiento intelectual. Contiene cierto grado de credibilidad de lo irreal frente a lo real. Aporta cierta complacencia (ganancia de placer). No es resignado: es opositor. Es el principio del placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales.

Entonces, del humor se desprende la risa... "lo mismo que en estallido de risa la angustia que nace de lo desplazado de la risa reduplica las ganas de reír". (8)

(6) Idem. p. 10

(7) Bataille, Georges. La experiencia interior. Madrid, España. Ed. Taurus. 1986. p. 11.

(8) Idem. p. 61.

Bataille continúa: "el análisis de la risa me había abierto un campo de coincidencias entre los datos de un conocimiento emocional común y riguroso y los del conocimiento discursivo. Los contenidos perdiéndose unos en otros, las diversas formas de derroche (risa, heroísmo, éxtasis, sacrificio, poesía, erotismo u otros) definían por sí mismas una ley de comunicación que regulase los juegos del aislamiento y de la pérdida de los seres. La posibilidad de unir en un punto preciso dos clases de conocimientos hasta ahora extraños la una para la otra o confundidas groseramente, daba a esta ontología su inesperada consistencia: el movimiento del pensamiento se perdía por entero se reencontraba en un punto donde ríe el unánime gentío". (9)

Y para tener un "conocimiento emocional común y riguroso" sobre el cine las hipótesis dicen: El cine desarrolla el lenguaje del humor de una manera propia; obedece a las características del medio y tiene una tradición que parte de sus mismos orígenes. En el cine, el humor procede hasta el punto de una sensación. Woody Allen practica la habilidad de reírse humorísticamente de sí mismo. En el cine de Allen, el humor se dirige contra el propio protagonista, con el fin de defenderse de algo amenazante. Algunas veces, el humor sólo se deja presentir, y no se da más que como hipotético, es feroz y fúnebre. Posibilita la adquisición del placer por una actitud intelectual. Es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado. Es trágico, consiste en que es irremediable.

(9) Idem. p. 11.

El presente trabajo está constituido por seis partes. En la primera se ha colocado el marco teórico y metodológico. Este representa una especie de corolario sobre lo que ha significado el humor para diversos autores.

En el primer capítulo nos ocupamos del humor desde el punto de vista comunicativo, histórico, psicológico y semiótico. En este apartado destaca el sentido del humor y la diferenciación que se establece entre lo cómico, la risa, el chiste y el humor.

En el segundo capítulo abordamos el tema del humor en el cine. En esta parte nos asomamos a los orígenes de la comedia desde los tiempos de Aristóteles en la literatura, pasando después al teatro hasta llegar al cine de los cómicos por excelencia (la época del cine mudo norteamericano; sus comedias, actores, técnicas y demás). Después al cine sonoro, la comedia ligera, sus directores, actores y sus características.

El tercer capítulo nos ubica directamente en Woody Allen, su trayectoria cinematográfica y su desarrollo personal junto con su evolución filmica.

Las sinopsis de las tres cintas que nos ocupan; Annie Hall, Manhattan y Hannah y sus hermanas, forman parte del capítulo cuarto; así como un análisis de los personajes principales en cada una de ellas, nos muestran una visión general sobre los asuntos que Woody Allen plantea.

Por último, en el quinto capítulo nos encargamos de realizar

el análisis del humor a cada una de las cintas. Es aquí donde se presenta el esquema que contiene las formas de expresión que aparecen como constantes en la manifestación cinematográfica de Woody Allen, haciendo extracciones de líneas humorísticas para abordarlas desde dos perspectivas diferentes que parten del humorismo (una, que tiene que ver con la técnica del mensaje humorístico y la otra desde la perspectiva teórica y filosófica).

MARCO TEORICO Y METODOLOGICO

Quien haya tenido ocasión de cotejar, revisar o buscar textos sobre el humor (poesía, cuento, relato breve, anegdota, novela u otros) para inquirir algún posible esclarecimiento sobre la esencia del humorismo, coincidirá en que quienes más han escrito sobre el tema sin explicarlo son los poetas surrealista.

La lista sería larga, pero son estos escritores que con su forma de mirar la vida y describirla logran darle características humorísticas a su escritura.

Lugar aparte, ocupa Sigmund Freud, médico sobresaliente que invadió con su trabajo e investigaciones el ámbito de este siglo. Este autor trató de manera psicoanalítica el humor para esclarecer la naturaleza de esta experiencia.

Es pues, necesario valernos de las palabras de los otros para tratar el fenómeno del humor, a continuación se presenta lo que para estos literatos es el humor, sumado a sus conceptos, lo que personalmente se interpretó de ello.

Definiciones filosóficas y psicoanalíticas del humor.

Jacques Vaché anotó. El humor procede hasta el punto de una sensación; mientras que Bataille: "yo consideraba lo revelado por un estallido de risa como siendo la esencia de las cosas, a la que yo accedía libremente". (1)

(1) Bataille, Georges. La experiencia interior. Madrid, España. Ed. Taurus. 1986. p. 191.

El humor provoca la reflexión, porque como opina Bataille "si así lo quiero, reír es pensar, pero en un momento soberano".(2)

Bretón comenta: "el humor es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado" (3), porque si el humor se detuviera por no herir susceptibilidades o tuviera compasión ante aquello que lo ocupa y se tomara delicadezas para con los otros, dejaría de ser humor.

Charles Baudelaire concluyó, "El humor es la mezcla de lo grotesco y de lo trágico" (4), consiste en que es irremediable; cuando un personaje en vez de producirnos llanto o tristeza por encontrarse en condiciones adversas o ser desdichado e infortunado, su aspecto nos produce un ligero gesto de agrado.

Baudelaire también pensaba que "El humor es sarcástico"; porque no puede dejar de ser hiriente, agresivo, punzante, venenoso y en ocasiones irónico y mordaz.

El Marques de Sade, Thomas de Quincey y Pétrus Borel coinciden en afirmar que el humor es "lo horrible"; porque nos presenta ese lado repulsivo, deforme y apocalíptico de de la vida, lo espantoso y sombrío de la gente, lo repugnante o feo de las cosas, lo no agradable a nuestros sentidos.

(2) Idem.

(3) Bretón, Andre. Antología del humor negro. Barcelona, España. 1966. Ed. Anagrama. p. 13.

(4) Idem. p. 13.

Freud comentó, el humor "no es resignado, es opositor" (5); es decir, de ninguna manera se deja derrotar, presenta siempre su contrapartida. No puede ser sumiso, paciente, tolerante o conformista; se convierte en un fuerte contrincante, opone todas las barreras que están a la mano para no flaquear, hace presente su rebeldía.

El Marqués de Sade y Freud concomitan en la idea de que, el humor "es patético"; en la medida en que contrapone lo conmovedor, el dolor, la tristeza o melancolía a la alegría, lo cómico y lo alentador.

Petrus Borel y Xavier Forneret simultáneamente opinaron que el humor "es una sonrisa frente a lo terrible"; cuando ésta último no cambia su carácter, pero en vez de asustarnos se convierte en algo risible.

Bretón escribió: El humor "en ocasiones sólo se deja presentir y no se da más que como hipotético" (6); como con el amor, no se puede definir su existencia, más sin embargo está allí, y se parte de creer o no creer en él.

Charles Fourier y Christian-Dietrich Grabbe son análogos en la idea de que el humor "es la intención satírica o/y moralista"; en la medida en que combina elementos de censura y ridiculiza a personas o cosas de forma picante y mordaz.

(5) Freud, Sigmund. Obras completas. "El humor". Ed. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina. 1976. p. 158.

(6) Bretón, op. cit., p. 11.

El humor en "ocasiones es feroz y fúnebre" (7) señala Swift Jonathan; en el sentido de que maneja las cosas o a las personas implacablemente, no se detiene en sentimientos; llega a ser bárbaro y brutal como látigo, y algunas veces es funesto, lúgubre o taciturno sin dejar de lado el toque mágico de la sonrisa.

Raskin señaló, el humor "es el cambio de un nivel de abstracción a otro" (8); la risa nace de desniveles, de depresiones dadas bruscamente. "Si le retiro la silla... a la suficiencia de un serio personaje, sucede súbitamente la revelación de una insuficiencia última (se les retira la silla a los seres falaces)". (9)

Freud concibió que en el humor "uno puede dirigir la actitud humorística, no importa en qué consista ella - hacia su persona o hacia una persona ajena -"(10); me siento dichoso, pese a todo el fracaso sufrido, y pierdo mi seriedad yo mismo, riendo de él, como si fuera un alivio escapar a la preocupación por mi suficiencia. No puedo, cierto es, abandonar esa preocupación de una vez por todas. La rechazo solamente si puedo hacerlo sin peligro. Me río de un hombre cuyo fracaso no compromete mi esfuerzo por la suficiencia, un personaje periférico que se daba aires de grandeza y comprometía la existencia auténtica

(7) Idem, p. 16.

(8) Raskin, Victor. Semantic Mechanism of Humor. D. Reidel Publishing Company, Holland, 1985. p. 33.

(9) Bataille, op. cit.: p. 99.

(10) Freud, Sigmund. op. cit.: Obras completas. p. 157.

(limitando sus apariencias). La risa más feliz es la que provoca un niño, pues el niño debe crecer; y de la suficiencia que revela, de la que me río, sé que se seguirá la suficiencia del adulto (para eso está el tiempo)". (11)

León Pierre-Quint concluyó, el humor "es una rebelión del espíritu" (12); que mi risa me comprometía, me ponía plenamente en juego y no conocía límite alguno. (13)

Freud mostró que el humor "es 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 empecina en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior más aun: demuestra que sólo le representan motivos de placer" (14). Cuando el sujeto logra ganarle la partida al dolor y se siente ensanchado, gigante sin peligro alguno a la vista y todo lo que pudiera dañarlo se convierte en complacencia.

Freud indicó, el humor es "la comparación totalmente dentro del yo" (15), entendido el "yo" como: las tendencias organizadas del individuo que forman un conjunto, no una conglomeración fortuita; esta pauta carece de forma idéntica, y difiere

(11) Bataille, op. cit.: p. 99.

(12) Breton, op. cit.: p. 10

(13) Bataille, op. cit.: p. 191.

(14) Freud, op. cit.: Obras Completas. p. 2998.

(15) Freud, Sigmund El chiste y su relación con el inconsciente. Alianza, Madrid 1981. p. 71.

de persona a persona según la naturaleza e historia de cada uno y las tendencias están organizadas de suerte que cumplan el fin de conservar y desarrollar al ser humano. Funcionan dentro de un organismo y están jerarquizadas de modo que pueda vivir y crecer. Cuando un sujeto logra establecer relaciones entre la historia o acontecimientos de otro, con la suya propia, le es posible llevar a cabo una comparación o igualdad interior siempre y cuando el dolor ajeno le permita hallar placer.

Baudelaire y Raskin concuerdan en revelar que en el humor "aparece" un "elemento sorpresa". Interpretando, para que una acción cumpla su cometido de carga humorística, ésta deberá contener extrañeza, admiración, impresión, asombro, turbación, conmoción, desconcierto; resumiendo el factor primordial, es la aparición de una situación que no se esperaba, siendo ésta agradable o incómoda dependiendo del receptor.

Raskin también apuntó, el humor es "la habilidad de reírse humorísticamente de sí mismo" (16). Raskin se refiere a la destreza de algunos sujetos, observadores de sí mismos que logran encontrar, registrar o descubrir elementos como la fealdad, para luego agregarles un tono gracioso, el defecto entonces deja de ser una desgracia y aparece ante los ojos del mismo sujeto como una arma poderosa provocadora de risa.

El humor es un enfrentamiento intelectual. Nos referimos básicamente al paso del desafío físico que se daba antiguamente

(16) Raskin, op. cit.: p. 2.

por el de un reto posteriormente en el cual se reafirma la preeminencia de la inteligencia y el conocimiento sobre los sentimientos.

Rapp y Raskin coinciden en señalar que el humor se da "cuando alguien lo dirige contra su propia persona con el fin de defenderse de algo amenazante". Esto se refiere básicamente a un ataque personal hecho por y sobre el mismo sujeto, para disminuir la angustia ante lo abstracto o lo concreto que se presenta desafiante.

Freud apuntó: "Proceso mental que es imposible separar de su forma de expresión, pues esta unión es la génesis del humor" (17). Para tratar de iluminar dicho proceso nos remitimos a la Neurología, que se ocupa del sistema nervioso. La Neurología señala que el relevo que se lleva a cabo a nivel de hipotálamo y en las partes cercanas a este órgano es el lugar donde se registran las emociones para poder darles una respuesta. Se presume que para la elaboración del proceso se requiere, primero, del temperamento; se refiere a la química determinada de cada sujeto. Segundo, a la formación personal-social, y tercero, al reforzamiento familiar. Dicho lo anterior llegamos a la conclusión de que no todos los sujetos responden de la misma forma a un mismo estímulo de humor, habrá quienes encuentren agradable una caída y habrá otros que les avergüence o desconsuele.

(17) Tappan Velázquez, Martha Margarita. Tesis de licenciatura. Análisis de los mensajes humorísticos cinematográficos un estudio de caso: Zelig de Woody Allen. 1988 ENEP, Acatlán UNAM. p. 6.

Freud afirma que el humor "como proceso, permite apartar de la realidad lo que tiene de excesivamente aflictivo" (18). Se refiere al humor como proceso, comprendido éste último como el desarrollo mental registrado y elaborado dentro del sujeto mismo (ya que "la actitud humorística es asunto exclusivo de quien las toma por objeto"), el cual le hace posible concebir su realidad de una forma más aceptable, sin evadirse de ella.

Asimismo Freud expresó: el humor "representa una revancha del principio de placer ligado al super ego sobre el principio de realidad ligado al ego cuando éste último se encuentra en posición inestable" (19). Esto, en un acercamiento, sería el desquite del principio del placer representado por la obtención del máximo de placer inmediato y evitar el dolor actual sin detenerse a pensar en el futuro, junto con el ego percibido como conveniencia social, ajeno a escrúpulos morales sobre el principio de realidad concebido; inferido como la obtención del máximo de placer y sufrir el mínimo de dolor a largo plazo y no sólo en la situación actual, ligado éste último al ego, cuando se manifiesta descontrolado, impulsivo y demuestra el placer en formas no aprobadas socialmente. Sintetizando, cuando el sujeto encuentra la manera de sentirse bien e interpretar las circunstancias de su contorno de la forma más favorable evitando que le dañen y, así, estar feliz.

Freud anotó, el humor "es el gasto de un sentimiento

(18) Breton, op. cit.: p. 241.

(19) Idem. p. 240.

ahorrado" (20). Tendremos que remitirnos a cuestiones de economía como dice el mismo Freud; veamos: El gasto se refiere a un elemento que se desprende en este caso del ser - el sentimiento como elemento esencial pudiendo tomar la forma de angustia, miedo, terror, alegría, tristeza o de risa, que han sido ahorrados en términos de no haber sido, (gastadas) expresadas en los momentos requeridos al no constituirse en un esfuerzo o desgaste físico, mental y emotivo que procura este tipo de sentimientos. Para nuestros fines se dirá que una sonrisa es el gasto que se da bajo condiciones humorísticas.

Se puede decir que el humor también es la comicidad grotesca. Entendiendo la comicidad-cómico como el descubrimiento de una parte o elemento de un sujeto que lo hace simular gracioso y cuando este elemento es exagerado a su máxima expresión, hasta deformarlo, cobra una calidad deliciosamente tosca de tal forma que nos olvidemos del defecto y nos ubiquemos sólo en el efecto presentado como ocurrente, bromista y burlón, o también irresistiblemente ridículo.

El humor también es cierto grado de credibilidad de lo irreal frente a lo real. Todo lo imaginario o aparente es aquello que se opone a la certeza, y ese enfrentamiento donde la fantasía supera a la materialidad en los momentos donde el juego nos trasciende; es ahí donde se realiza un acercamiento a otros espacios de la mente.

(20) Freud, op cit.: Obras Completas. p. 158.

Freud afirmó: el humor "aporta cierta complacencia - ganancia de placer -" (21); el humor nos remite a una situación "agradable"; al sujeto le es más placentero "sentirse bien" que sentirse mal", por lo que buscará con mayor fervor un beneficio o el más alto provecho de los momentos dulces.

Añadió que el humor es "el principio del placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales" (22). El principio del placer tiene por objetivo, obtener el máximo de placer inmediato y no preocuparse por el mañana, existe en el hoy y ahora, tratará de sobrevivir, aún a pesar de los embates de la vida.

De esta forma sugirió que el humor "sería la contribución a lo cómico por la mediación del super yo" (23). Representando éste último la conciencia moral, el "control" civilizado de la conducta y represor de las acciones inadecuadas del sujeto y lo cómico. Repetimos: es aquello chusco que se descubre en nosotros o en ellos y, como indica Bataille, "la risa, en particular, no estrangula a nadie" (24). Cuando nos podemos reír a pesar de nuestra conciencia moral, aquello de lo que reímos parece más irrisorio.

Freud anotó que el humor "se aproxima a los procesos regresivos o reaccionarios" (25). Estos se relacionan con la fantasía;

(21) Freud, op. cit.: Obras Completas. p. 157.

(22) Idem. p. 159.

(23) Idem. p. 161.

(24) Bataille, op. cit. p. 100.

(25) Freud, op. cit.: Obras Completas. p. 159.

es una pauta más primitiva y simple de resolver los problemas, son formas pueriles de reaccionar a la frustración, es una manera de ir contra las normas. El humor nos conduce como a niños por senderos juguetones.

También observó que el humor "se comporta como el adulto hacia el niño, en la medida en que discierne la nulidad de los intereses y sufrimientos que le parecen grandes a aquél y se ríe de ellos" (26). El humor no distingue tamaños ni respeta jerarquías, simplemente arremete en contra de lo que se mueve, lo tiene sin cuidado el dolor ajeno, no percibe la profundidad del daño, sólo se divierte exquisitamente.

Thomas de Quincey escribió sobre humor, y para él "bromear con el dolor" (27) significaba algo trascendente. Nos puede parecer descabellado, exagerado, exótico y hasta cínico pero resulta agradablemente divertido.

"La risa común supone la ausencia de una verdadera angustia y, sin embargo, no tiene otro origen que la angustia. Lo que la engendra justifica tu miedo. No se puede concebir que, caído, no sabes de dónde, en esta inmensidad desconocida, abandonado a la enigmática soledad, condenado para acabar a hundirte en el sufrimiento, no te sientas presa de la angustia" (28).

Freud registró que el humor "nunca alcanza la intensidad

(26) Idem.

(27) Bretón, op. cit.: p. 68.

(28) Bataille, op. cit.: p. 105.

del que se obtiene en lo cómico o en el chiste" (29). Si sonrío estoy emotivamente "bien", si no me río, me delato "como disimular que, generalmente, la existencia me parece abnegada, acurrucada en la estupidez - en el error - que es su condición; es la condición de la conciencia en el límite de la risa que denuncia". (30)

Notó que el humor "nunca se desfoga en risa franca" (31). Porque la actitud o/y la conducta del sujeto que realiza el humor representa un desquite a la vida para nosotros y lo que logra es una actitud consciente, un reconocimiento.

Por lo que manifestó que en el humor "también es verdad que el super yo, cuando produce la actitud humorística, no hace sino rechazar la realidad y servir a una ilusión" (32). El hombre siempre encontrará la manera de evadir su realidad, para ello elabora una cantidad enorme de fantasías. Para la ejecución de lo anterior, el super yo que representa a la conciencia moral y el control interno severo del ser, deberá reaccionar en contra de sus principios para lograr sus sueños.

Freud también enunció, que al humor "le atribuíamos un valioso carácter -sin saber muy bien por qué - a este placer poco intenso, lo sentimos como particularmente emancipador y enaltecedor" (33). Cuando el ser encuentra un elemento que

(29) Freud, op. cit.: Obras Completas. p. 161.

(30) Bataille, op. cit.: p. 188.

(31) Freud, op. cit.: Obras Completas. p. 161.

(32) Idem.

(33) Idem.

particularmente aparece agradable, bello, libertador y deliciosamente activo a su vida, le concede ciertas condiciones de originalidad y lo eleva a categoría superior.

Y sugirió que "lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya sea afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir". "Véanlo: ése es el mundo que parece tan peligroso". ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él! (34). "La risa no sólo exige los personajes risibles que somos, quiere también la muchedumbre inconsecuente de los reidores". (35).

(34) Freud, op. cit.: Obras Completas. p. 162.

(35) Bataille, op. cit.: p. 107.

CAPITULO I

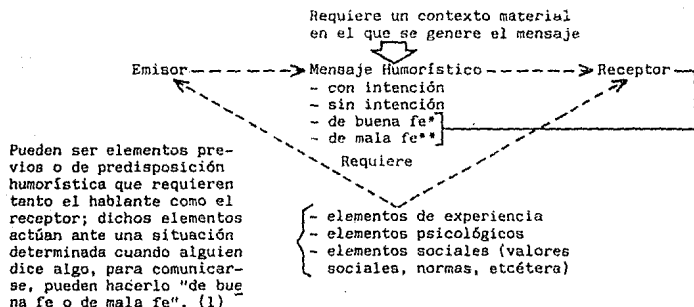
EL HUMOR

Este capítulo tiene como finalidad dar a conocer el funcionamiento del humor en la mente del hombre y por ende en la sociedad; así mismo expone como el humor es un fenómeno comunicativo capaz de incorporarse al cine.

1.1 EL HUMOR DESDE EL PUNTO DE VISTA COMUNICATIVO

El humor, como parte de un proceso comunicativo: "acto de habla" humorístico (...) requiere de la existencia de un primer hablante (escritor locutor de radio, etc.) y de un receptor, y es éste último quien hace del humor un acto.

Victor Raskin, en su texto Semantic Mechanism of Humor hace señalamientos importantes con respecto a este punto del cual presentamos el siguiente esquema:



(1) Raskin, Víctor. Semantic Mechanism of Humor. D. Reidel Publishing Company Holland, 1985, p. 34. Raskin llama a estas formas de comunicación bona fide y no bona fide.

De buena fe*; ésta "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". (2)

De mala fe**; en ésta "se inscriben la mentira, la actuación y los mensajes humorísticos. El propósito de tal intención, en lo que al mensaje humorístico se refiere, no es proporcionar información, sino crear un efecto especial con ayuda del mensaje. En el humorístico, el efecto es principalmente, el hacer reír". (3)

Varios autores coinciden en que los mecanismos constantes que aparecen en el mensaje humorístico de acuerdo con Raskin son:

- La unión de dos ideas incongruentes y el elemento sorpresa que puede traducirse como la línea que golpea.

"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

(2) Idem.

(3) Idem.

totalmente nueva o el punch line puede ser un enunciado inesperadamente racional". (4)

Raskin en su escrito: Semantic Mechanism of Humor, define la función del punch line como la de aquel elemento que prevé "el cambio de un nivel de abstracción a otro". Mientras que Koestler afirma: "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". (5)

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 auto constituidos pero mutuamente incompatibles. Esta fórmula puede mostrar tener una validez general en todas las formas de humor y de chiste".(6)

Al emitir un mensaje humorístico se pueden dar las siguientes situaciones, según Raskin, entre el emisor y el receptor. (7)

1. El emisor lanza un mensaje humorístico desintencionadamente.

-
- (4) Tappan, Velázquez, Martha Margarita, Análisis de los mensajes humorísticos cinematográficos un estudio de caso: Zelig de Woody Allen, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Acatlán, UNAM, Tesis de Licenciatura 1988, p. 26.
 - (5) Koestler, Artur, Bricks to Babael. Picador London, 1980, p. 329.
 - (6) Idem.
 - (7) Tappan, op. cit.: p. 22.

2. El receptor espera un mensaje humorístico.
3. El emisor lanza un mensjae humorístico intencionadamente.
4. El receptor no espera un mensaje humorístico.

En el caso 1 y 2, el resultado es la captación deficiente del mensaje humorístico por lo que su efecto en el receptor es mínimo o nulo.

En el caso 3 y 4, no existe la combinación de elementos para cerrar el circuito comunicativo, obligando al receptor a interpretar con insuficiencia el mensaje o cambiar en un momento dado la intención.

En el caso 1 y 4, realmente es mínima la relación que se puede llegar a establecer dadas las condiciones comunicativas, éstas no son las ideales.

En el caso 3 y 2, la situación es perfecta ya que se encuentran conjugados todos los elementos para el proceso comunicativo y la captación del mensaje humorístico.

1.1.1 El sentido del humor.

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 se ha 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. (8)

El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo. Nada hay tampoco que nos impulse a comunicar el placer humorístico que en nosotros ha surgido y podemos gozar de él aisladamente. Es harto difícil descubrir lo que se realiza en el sujeto durante la génesis del placer humorístico, pero podemos aproximarnos algo al conocimiento de este proceso cuando alguna persona nos comunica un caso propio y al comprenderlo experimentamos el mismo placer que antes a ella le produjo. (9) Y nadie se contenta con hacer un chiste únicamente para sí. A la elaboración del chiste se halla idisolublemente 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. (10)

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

(8) Tappan, op. cit., p. 20.

(9) Freud, Sigmund, El chiste y su relación con lo inconsciente, Alianza, Madrid, España, 1981. p. 209.

(10) Freud, Sigmund, Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, Tercera edición, 1973, tomo 3, p. 126.

ellas Freud, la considera 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 de gozar el placer humorístico que otros proporcionan".(11)

Ante la enumeración de estímulos de Hazlitt, las ocurrencias individuales cómicas o divertidas, cada persona responderá de manera diferente. Habrá a quienes le cause mucha risa y a los que no les haga ninguna gracia. Raskin proporciona una respuesta a este fenómeno a través del concepto de carencia o posesión del 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 humorística, la diferencia estriba en la frecuencia con que ponen en práctica o ejecutan dicha habilidad. De tal manera que la discrepancia 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".(12)

De un extremo al otro de esta vida humana que nos ha tocado en suerte, la conciencia de la escasez de estabilidad, incluso de la profunda falta de toda verdadera estabilidad, libe-

(11) Tappan, op. cit., p. 19.

(12) Tappan, op. cit., p. 19 y 20.

ra los encantos de la risa, como si brúscamente esta vida pasase de una soledad vacía y triste al feliz contagio del calor y de la luz, a los libres tumultos que se comunican las aguas y los aires: los estallidos y los rebrotes de la risa suceden a la primera abertura, a la permeabilidad de aurora de la sonrisa. Si un conjunto de personas ríe de una frase que denota un absurdo o de un gesto distraído, pasa por ellas una corriente de intensa comunicación. Cada existencia aislada sale de sí misma a favor de la imagen que traiciona el error del aislamiento fijo. Sale de sí misma en una especie de fácil estallido, se abre al mismo tiempo al contagio de una ola que repercute, pues los que ríen se transforman en conjunto como las olas del mar, no existe entre ellos tabique divisorio mientras dure la risa, no están ya más separados que dos olas, pero su unidad es igualmente indefinida, tan precaria como la de la agitación de las aguas. (13)

1.2 EL HUMOR DESDE EL PUNTO DE VISTA HISTORICO

Rapp encuentra los orígenes del humor en la pelea. "La única fuente de donde todas las formas del humor y chiste se han desarrollado es el rugido de triunfo en una legendaria batalla en la selva". (14)

Los motivos del humor según Raskin están en la desgracia,

(13) Bataille, Georges, La experiencia interior, Madrid, España, 1986, Ed. Taurus, p. 105.

(14) Raskin, op.cit., p. 19.

la deformidad, la agresión, el ridículo "entendido como desfiguro físico" y el sentimiento de superioridad.

Raskin afirma que... "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".

Surgió 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 del 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 seria. Su propósito era establecer superioridad. Superioridad mental. El hecho de que la risa explotara fue, en cierto sentido, accidental". (15)

... En efecto, es imposible coordinar las manifestaciones fugitivas de un humor semejante tal como se manifiesta, por ejemplo, en Heráclito, en los Cínicos o en la obra de los poetas dramáticos ingleses del ciclo elizabethiano. (16)

(15) Tappan, op.cit., p. 9.

(16) Bretón, André, Antología del Humor Negro, Barcelona, España, Ed. Colección Austral. 1986. p. 15.

1.3 EL HUMOR DESDE EL PUNTO DE VISTA PSICOLOGICO.

"Si el humor, negativa a la realidad, grandiosa afirmación del principio del placer, representa un producto del desplazamiento brusco del acento psíquico, porque éste, en tal caso pasó del ego al superego; y si el superego es el intermediario indispensable para la puesta en marcha de la actitud humorística puede ocurrir que ésta tome un aspecto funcional, afecte un carácter casi constante en los estados mentales determinados por una detención evolutiva de la personalidad en el estadio del superego". (17)

Dicho de la manera más sencilla, el humor "es un tipo de estímulo que tiende a provocar la risa". (18)

Según Freud, "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 rehúsa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por los influjos de la realidad; se empecina en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior; más aún demuestra que sólo le representan motivos de placer". (19)

1.3.1 Lo cómico.

Lo primero, debemos esclarecer la diferencia entre el chiste,

(17) Idem, p. 367.

(18) Koestler, op. cit., p. 326.

(19) Freud, Obras Completas, Biblioteca Nueva ..., op.cit., p. 2998.

lo cómico y el humor, ya que éstos conllevan un elemento constante: la risa; ésta difiere en intensidad de acuerdo a cada uno de ellos.

Para Emmanuel Kant, lo cómico "es una espera decepcionada". Sigmund Freud propone estas tres fórmulas para encontrar la definición de lo cómico, el chiste y el humor: El placer del chiste me parece que surge de un gasto de coerción ahorrado. El de la comicidad, del gasto de representación (de carga) ahorrado. El del humor del gasto de sentimiento ahorrado. (20)

Lo psicológico impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, refrena su aspiración de parecerse a la máquina. (21)

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... 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 indispensable; bastan dos: el que descubre la comicidad y aquel en quien fue descubierta dicha comicidad. (22)

Freud expone la diferencia de ambos procesos como sigue:

La persona ingenua entiende servirse de sus medios de

(20) Taibo, Paco Ignacio. La risa loca. Enciclopedia del Cine Cómico, UNAM, México, 1980, tomo I. p. 115.

(21) Romanguera, Joaquim et.al. Fuentes y Documentos del Cine. Barcelona, España. 1980. Ed. Gustavo Gili. p. 37.

(22) Tappan, op. cit., p. 15.

* Supra.: p. 40.

expresión y caminos de pensamiento de la manera más normal y simple, y nada sabe de un propósito secundario; y por otra parte no extrae ganancia de placer alguna de la producción de lo ingenuo. Todos los caracteres de lo ingenuo se sitúan en la concepción de la persona que escucha, que coincide con la tercera persona del chiste. (23)

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. (24)

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". (25)

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) Por una comparación entre el otro y el yo; o

(23) Freud, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconciente, Obras Completas, Buenos Aires, Argentina, Amorrurto, 1976, p. 176.

(24) Tappan, op. cit., p. 16.

(25) Idem, p. 16.

- b) Por una comparación dentro del otro toda ella; o
- c) Por una comparación dentro del yo toda ella.

En el primer caso, el otro se me aparecería como niño; en el segundo, él mismo descendería a la condición de niño; en el tercero, yo hallaría el niño dentro de mí. (26)

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. (27)

Los cómicos, dice Bataille; somos arrastrados por el río de la hilaridad: la risa es el efecto de una ruptura en el eslabonamiento de los lazos trascendentes; esos lazos cómicos con nuestros semejantes, sin cesar rotos y sin cesar reanudados, son los más frágiles, los menos pesados (28) y prosigue, sobre el plano de lo cómico, una broma revela lo imposible en el seno de lo posible. (29)

1.3.2 La Risa.

"Disparen contra la risa; sobre todo contra la risa lúcida,

(26) Freud, Sigmund. El chiste. Amorrortu..., op.cit., p. 213 y 214.

(27) Tappan, op. cit., p. 17.

(28) Bataille, op. cit., p. 186 y 188.

(29) Idem, p. 188.

la risa reversiva: aquella que provoca la reflexión o que simplemente, cuestiona la ley". (30)

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 corriente que va creciendo en intensidad, producen las expresiones faciales que van de la débil sonrisa (...) a las contracciones típicas de la risa explosiva. (31)

La sonrisa, la risa y la risa loca.

Se trata de manifestaciones de expresión mímica, por lo tanto de expresiones de lenguaje corporal que acompañan o reemplazan al lenguaje oral... La sonrisa queda como una expresión emocional sometida al control cortical. La risa y, sobre todo, la risa loca parece participar de estructuras nerviosas más automáticas... En sus diversas manifestaciones, la risa y la risa loca ponen en movimiento un sistema complejo cuyo papel consiste precisamente en poner en

(30) Luz de Alcoba. "Disparen contra la risa", Jaime Septián, Uno más Uno, 30 julio 1988, México.

(31) Tappan, op. cit., p. 6.

relación los diversos niveles del sistema nervioso central (H. Boutilier). (32)

Psicológicamente, "se cree que la risa libera un exceso mental de energía nerviosa acumulada en el cuerpo como resultado de una actividad previa. (33)

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.

Según Hazlitt, la gente ríe "del absurdo, de la deformidad, de la desgracia, de lo increíble, de los tontos, de aquellos que pretenden pasar por sabios, de la simplicidad extrema, de la hipocresía, de la afectación". (34)

Algunos de los motivos que menciona este autor, como la desgracia, la deformidad, etcétera, nos refiere a sentimientos de agresión, hostilidad y aprehensión, constantes que varios estudiosos del tema encuentran detrás de los estímulos humorísticos (35). 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

(32) Bernard, Paul. Semiología Psiquiátrica, Barcelona, España. Ed. Toray-Masson, 1978, p. 195.

(33) Tappan, op. cit., p. 7.

(34) Idem, p. 7.

(35) Idem., p. 8.

expresión de un sentimiento de superioridad y para Baudelaire se trata de algo dirigido a "la debilidad o desgracia de los semejantes". (36)

Para Henri Bergson, "no hay nada cómico fuera de lo propiamente humano"; transforma la antigua definición que se ha dado de hombre por la de "animal que hace reír". Así es como reímos de algún animal u objeto en la medida que tenga algo de humano. Para lograrlo es necesario que la risa vaya acompañada de cierta insensibilidad, de manera en que olvidemos sentimientos como el afecto y la piedad. (37)

La risa resulta de diversos cambios (38) y de diversos motivos; Georges Bataille escribe, "no se me ocurre protestar contra la tendencia arraigada de la mayoría: es la expresión de un destino que quiso que al hombre le causara risa sus órganos reproductores. Pero esta risa, que recalca la oposición entre el placer y el dolor (el dolor y la muerte son dignos de respeto, mientras que el placer es irrisorio y deleznable), subraya, también, su parentesco fundamental. La risa ya no es respetuosa sino el signo del horror. La risa es la actitud de compromiso que el hombre adopta en presencia de un aspecto que le repugna, cuando este aspecto no le parece grave". (39)

(36) Idem, p. 8.

(37) Henri Bergson. La Risa. Madrid, España. Ed. Colección Austral. 1986. p. 15.

(38) Bataille, op. cit. p. 197.

(39) Bataille, Georges, Madame Edwarda. México, Premiá, p.28.1978.

"Pero, sin desear oponer nada a la risa cuya causa es la indecencia, nos está permitido volver, en parte, sobre una idea que solamente la risa propone". (40)

Es la risa, en efecto, lo que justifica una forma de condena ción deshonrosa. La risa, nos pone en ese camino en el cual el principio de una prohibición, que las decencias necesarias, inevitables imponen, se convierten en hipocresía obtusa, en incomprensión de lo que está en juego. La licenciosidad extrema unida a la broma está acompañada de la negativa a tomar en serio -es decir, a lo trágico - la verdad del erotismo. (41)

Aquello de lo que nos desvía esta gran risa que suscita la broma licenciosa es la identidad del placer extremo y del extremo dolor: la identidad del ser y de la muerte, del saber que se cumple en esta perspectiva fulgurante y de la oscuridad definitiva. Finalmente, sin duda, podríamos reírnos de esta verdad, pero con una risa absoluta que no se para en el desprecio de lo que puede ser repugnante, sino en lo que el asco nos sumerge. (42)

En otro texto Bataille señala: Cuando nos reímos de los absurdos infantiles, la risa disfraza la vergüenza que tenemos al ver a qué reducimos la vida al salir de la nada. (43)

Una vez más, el infantilismo admitido como tal es la gloria, y no la vergüenza del hombre. Por el contrario, quien

(40) Idem, p. 29.

(41) Idem,

(42) Idem, p. 30.

(43) Bataille, La experiencia..., op.cit., p. 50.

diga, con Hobbes, que la risa degrada, toca el fondo de la decadencia: nada es más pueril, ni está tan lejos de saberse tal. Toda seriedad que elude el punto extremo es la decadencia del hombre: por ahí su naturaleza de esclavo se hace sensible. Una vez más, hago una llamada al infantilismo, a la gloria; el punto extremo es finalmente, y sólo finalmente, como la muerte. (44)

En la extremidad... los más serios me parecen niños, que ignoran que lo son; me separan de los verdaderos, que lo saben y se ríen de serlo. Pero, para ser niño, es preciso saber que lo serio existe - en otra parte y poco importa - si no el niño no podría reír ni conocer la angustia. (45)

Lo que en la risa está oculto debe seguirlo estando. (46)

1.3.3 El chiste.

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 (47):

(44) Idem, p. 53.

(45) Idem, p. 53.

(46) Idem. p. 164.

(47) Tappan, op. cit., p. 11.

"es el contenido del pensamiento, que en estos casos es expresado merced a una dispersión especial de una manera chistosa". (48)

Estos dos elementos 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, dándole el caso de que uno cualquiera de estos factores pueda hacernos errar en la valoración del otro. (49)

La Tendencia:

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 desagradables escucharlos. (50)

"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. (51)

El chiste tendencioso tiene dos fuentes: puede ser hostil

(48) Freud, Sigmund. El chiste y su relación con la inconsciente, Alianza, Madrid, España, 1981. p. 71.

(49) Idem, p. 79.

(50) Idem, p. 77.

(51) Idem, p. 83.

(destinado a la agresión, la sátira o la defensa) o bien obsceno (destinado a mostrarnos una desnudez). (52)

Las dos tendencias tienen el mismo origen.

Para la labor represora de la civilización se pierden posibilidades primarias de placer que son rechazadas por la censura psíquica. Mas para la psique del hombre es muy violenta cualquier renunciación y halla un expediente en el chiste tendencioso, que nos proporciona un medio de hacer eficaz dicha renuncia y ganar nuevamente lo perdido. (53)

Mediante el chiste tendencioso, el individuo tiene la posibilidad de comunicar un pensamiento que, fuera de ese contexto, sería reprobado, pero que la risa legítima al otorgar a terceros la posibilidad de reír. (54)

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. (55)

Para Freud, el secreto del efecto placentero del chiste proviene de un "ahorro de gasto de coerción o cohibición" (56). La persona está sujeta a dos tipos de obstáculos: los extremos, re

(52) Idem.

(53) Idem, p. 88.

(54) Tappan, op. cit., p. 13.

(55) Idem.

(56) Freud, op. cit., p. 105.

presentados por la sociedad, por ejemplo, y los internos, representados por el mismo individuo; se da un ahorro de gasto de coerción 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 coerción existente, mientras que en los segundos se intenta evitar la formación de una nueva. (57)

... Si seguimos la teoría de Rapp, en las situaciones visuales grotescas ocurre un ahorro de gasto psíquico (...) 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. (58)

En el caso de un chiste puramente verbal se da un ahorro, pero de otro tipo. Freud explica cómo sucede el ahorro del 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,

(57) En torno al mecanismo psíquico a través del cual se libera una coerción existente, se abundará un poco más en la confrontación del yo y el super-yo en el apartado de "Las especies de lo cómico".

(58) Idem, p. 106.

por tanto, cuanto mayor es el ahorro de camino mental procurado por el medio técnico del chiste. (59)

Dentro de cualquier juego incoherente de palabras subyace también un ahorro de coerción 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 franco placer el "experimentar un juego" (...) con ese material y usa 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. (60)

Cuando el niño crece, continuará el juego con el fin de "eludir el peso de la razón crítica". (61)

Clasificación de las técnicas del chiste verbal según Freud. (62)

1. Condensación:

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

(59) Idem, p. 106.

(60) Idem, p. 110.

(61) Idem, p. 111.

(62) Tappan, op. cit., pp. 24 y 25.

2. Empleo del mismo material:

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

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.

1.4 EL HUMOR DESDE EL PUNTO DE VISTA SIMIOTICO.

Las relaciones sintagmáticas y las paradigmáticas que van entretrejiendo 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 pronunciar se 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 praesentia. (63)

(63) Barthes, Roland. Análisis estructural del relato, Premiá, México, 1971, p. 61.

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 la 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. (64)

El humor como "experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia, no transforma lo que ella pone en juego". (65)

"El contraste o contradicción entre el significado y la ausencia de significado de las palabras" tiene que ver con el humor ya que "un contraste nace sólo por el hecho de que (...) atribuimos a sus palabras un significado que luego no podemos volver a atribuirles". ...esta última definición cobra relevancia la oposición entre "sentido" y "sin sentido". "Lo que por un momento creímos pleno de sentido se nos presenta como enteramente desprovisto de él. (66)

Se puede considerar en el siguiente esquema la descripción de los elementos que constituyen un mensaje humorístico.

(64) Idem.

(65) Bataille, La experiencia... p. 39.

(66) Freud, Sigmund. El chiste, Amorrortu..., op. cit. p.14.

Características:

- 1a. Debe haber uno o varios antecedentes del tema.
- 2a. El mensaje debe ser compatible completa o parcialmente con dos o más paradigmas diferentes.
- 3a. Los paradigmas comparten algún elemento común que permite su cruce en un punto determinado del discurso.
- 4a. 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".

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 descodificar el mensaje humorísticamente. El antecedente puede proporcionarlo 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 evocados que no son aceptados como parte de la información semántica del texto. En la comunicación "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.

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 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. (67)

(67) Tappan, op. cit., p. 98.

CAPITULO II

EL HUMOR EN EL CINE

2.1 LOS ORIGENES DE LA COMEDIA

La enciclopedia universal ilustrada dice: "La comedia (Etim.- del lat. comoedia; del griego Komodia; de Komos, festin, y adeada, canto.) T. obra o poema dramática de enredo y desenlace festivos y placenteros. Tiene por objeto frecuentemente corregir las costumbres pintando los errores, vicios o extravagancias de los hombres/Género cómico/fig. Suceso de la vida real, capaz de interesar y de mover a risa./ Conjunto de expresiones, acciones, etc., propias para divertir; en cuyo sentido se dice: esto es una comedia, por eso es una cosa divertida." (1)

Gráficamente, "las diferencias entre la comedia antigua y la moderna, personificado la primera en una matrona de cierta edad, de aspecto risueño, con sandalias, túnica y manto recogiendo debajo del brazo. Para significar sus alusiones punzantes, se le representa con una flecha en una mano, en tanto que con la otra descubre un canastillo lleno de víboras y otros bichos venenosos que le ofrece un mono, símbolo de su poesía burlona y mordaz. La comedia moderna personificada en una matrona graciosa, esbelta y elegante, con ropaje clásico y una careta en la mano, teniendo a sus pies varios instrumentos músicos, aludiendo al placer que produce el teatro". (2)

(1) Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo Americana, Madrid España, Ed. Espasa-Caipe, Tomo 14. p. 577.

(2) Idem.

Aristóteles definió la comedia diciendo ser ella la imitación de costumbres de los peores, pero entendiéndose que por tales, no designa a los seres más precoces o repugnantes por sus crímenes o vicios, "sino los notados por alguna tacha risible o vergonzosa que los haga ridículos, y no odiosos ni repulsivos". Porque (las cosas que conmueven, jamás pueden provocar la risa). (3)

La verdadera comedia, pues, tendrá por objeto la pintura de caracteres que envuelvan ciertos defectos o ridiculeces éticas o sociales, empleando en la acción y el diálogo un estilo festivo y llano, totalmente opuesto al de la tragedia. El Pinciano, en su filosofía antigua poética, define la comedia diciendo ser una "acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes", y don Manuel de la Revilla, en sus Principios Generales de Literatura, la define como "la representación de una acción dramática en que el conflicto es debido a la intervención de lo cómico". (4)

Según las tradiciones más verosímiles, a los dorios se deben los orígenes de la comedia. En Esparta, en efecto, el célebre juego de los Dikelistas y Mimeli, parece ser una especie de comedia rudimentaria y primitiva, con todos los aspectos de una caricatura de ciertos personajes de la vida social de entonces: pero tal comedia no pasaría de ser un monólogo rudo y grosero, acompañado de gestos, bailes y gritería. (5)

(3) Idem.

(4) Idem., p. 578

(5) Idem.

En la edición de la Poética d' Aristótil, de P. Ignacio Casanovas, S.J. (Barcelona, 1907), se incluye por vía de apéndice una disertación anónima sobre la poesía, la tragedia y la comedia. En ella se afirma que ésta es "la imitación de una acción risible, sin desgracia, completa y de cierta amotitud, con lenguaje pulido en diversas formas, separadamente a cada parte, de acción dramática y estilo narrativo, la cual, mediante el placer y la risa, intenta la purificación de las pasiones de este género". Según el anónimo disertante, la comedia se distingue de la sátira, en que ésta expone los vicios sin velo alguno y aquélla usa de lo que se llama alusión. La materia de la comedia la constituyen la fábula, los caracteres, los pensamientos, la elocución, el canto y el espectáculo. Llama fábula cómica a la compuesta de acciones risibles, y enumera entre los caracteres cómicos al irónico y al fanfarrón. En los pensamientos incluye dos partes: la opinión y la prueba, que a su vez aparece formada por el juramento, por pactos, testimonios, pruebas aflictivas o leyes. (6)

En la misma disertación se exponen así los orígenes de la comedia. Los moradores de los suburbios de Atenas, al sufrir alguna injusticia de parte de los atenienses, deseaban naturalmente vengarla, y a este fin, de noche, entraban en la ciudad, y cuando sus habitantes estaban entregados al sueño, vagaban por las calles y divulgaban los agravios inferidos sin mentar nombre alguno o vociferando así: "Aquí vive quien comete tal

(6) Idem., p. 578.

o cual vejamen contra los campesinos de los suburbios, a los que daña contra justicia". Los atenienses, al día siguiente, contaban unos a otros las diatribas que durante la noche oyeran. Muchos de los vituperados se enmendaron en sus injusticias, y los ciudadanos, viendo el buen éxito del clamor nocturno de los campesinos, los hicieron después ir al teatro para que públicamente expusieran allí sus quejas. No osaron los campesinos decirlo todo a cara descubierta y así se la tiznaron con mosto y hablaron con toda libertad, corrigiéndose por este procedimiento muchos males sociales. Lo que permitió primero a los campesinos, se consintió después a los poetas, de los cuales Susarion fue uno de los primeros en escribir comedias en verso, contribuyendo a desterrar no pocas injusticias de Atenas. Pero como la injusticia siempre ha sido demasiado poderosa; los ricos y potentados, no pudieron sufrir el clamor popular que vituperaba sus demasias por medio de los poetas cómicos, privaron a estos de declamar contra los opresores, consintiéndoles solamente que de un modo velado y enigmático satirizasen los defectos que los poetas les atribufan. (7)

La Comedia en Grecia.

En Sicione y Corinto se pretende que hubo también representaciones escénicas en forma de comedia y Aristóteles y Aspasios reconocen que en Megara, hacia el año 581 (a.de J.C.) apareció la comedia en forma de sátira política, en la que las clases democráticas y aristocráticas, vencidas y vencedoras a su

(7) Idem., p. 579.

vez, se valieron de las representaciones cómicas para herirse con toda la actitud y animosidad. (8)

Desde la muerte de Alejandro hasta el siglo II antes de Jesucristo, llenó la comedia todos los dominios en que se conocía la lengua griega, llamándose comedia antigua, cuando tenía carácter esencialmente político y social: comedia mediana, cuando era alegórica o simplemente literaria, y comedia nueva, cuando trataba asuntos morales o de costumbres. (9)

La comedia de la época de Aristófanes en particular, era un eco de las ideas democráticas de este pueblo ingenioso y culto, pero vengativo y duro con sus enemigos políticos, en tales términos, que la comedia hacía las veces de pasquin y de hoja informante envenenada por las más violentas de las sátiras. Aunque contenía una parte de parodia de leyendas mitológicas, otras de humorismo grosero y otras de pintura de costumbres, pero su procacidad y desenfado en la exposición y desarrollo, llegó al colmo del desenfreno y la licencia. (10)

La Comedia Romana.

Tenían los romanos especial disposición para la sátira cómica y un don peculiar para ver el lado ridículo de las cosas, y, una vez visto, reproducirlo con arte en la escena. (11)

(8) Idem.

(9) Idem.

(10) Idem., p. 580.

(11) Idem., p. 581.

La Comedia Contemporánea.

Según Bergson en la comedia ... el vicio cómico, por más que se una a las personas lo más íntimamente posible, no deja de conservar su existencia independiente y simple; sigue siendo el personaje central, invisible y presente, del cual penden en la escena los personajes de carne y hueso. A veces se divierten en arrastrarlos por su peso, haciéndolos rodar con él a lo largo de una pendiente. Pero lo más frecuente es que se sirva de ellos como de un instrumento; o que juegue con ellos como si se tratara de títeres si lo miráis de cerca, veréis que el arte del poeta cómico consiste en hacernos conocer tan perfectamente ese vicio, en introducirnos a nosotros, espectadores, hasta tal punto en su intimidad que acabemos por obtener de él algunos hilos de la marioneta con que juega, de modo que también nosotros juguemos con ella; una parte de nuestro gozo proviene de ella. Sigue siendo una especie de automatismo lo que en este caso nos hace reír, un automatismo que sigue estando muy próximo a la simple distracción. Para convencernos de ello bastará con que observemos que un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora así mismo. Lo cómico es inconsciente como si usara al revés el anillo del Giges, se hace invisible así mismo, haciéndose visible a todo el mundo. (12)

Se ha expuesto un vistazo general sobre el origen de la comedia y su paso al teatro y de ahí al cine.

(12) Bergson, op. cit., p. 24.

2.1.1 El Cine Cómico en los Estados Unidos

José de la Colina escribió esto sobre el cine cómico norteamericano: "De Max Linder a Jerry Lewis, la gran vida 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, incesantes 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 interminable leyenda inscrita en un minúsculo anillo, etc. (13)

Taibo señala de una de las personalidades más importantes dentro de la historia del cine cómico mudo a Mack Sennett que: con cibió la mayor parte de sus films cómicos, como un enfrentamiento del espíritu disparatado contra el orden imperante. Todos los símbolos de la sociedad ordenada eran mancillados por sus actores que iban burlándose de todas las leyes". (14)

(13) Taibo, op. cit., vol. 3, p. 243.

(14) Idem., vol. I, p. 44.

Así es como el cine cómico mudo, además de emprenderla 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 (15): "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 puerta de escape", (16) este "público sometido en una sociedad ordenancista y presionada por severas normas, se compenetra en estos nuevos héroes locos y los hace suyos". (17)

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". (18)

2.1.2 Desarrollo Histórico del Cine Cómico Mudo (Estados Unidos)

Se considera al Regador regado (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 (19): "Aquel jardincito regado, nació en Francia, encontraría en Estados Unidos a sus más imaginativos seguidores y llegaría a multiplicarse por cientos. La mojadura

(15) Tappan Velázquez, Martha Margarita. Tesis de licenciatura. Análisis de los mensajes humorísticos cinematográficos un estudio de caso: Zelig de Woody Allen. 1988 ENEP. Acatlán UNAM. p. 31.

(16) Taibo., op. cit., vol. I, p. 44.

(17) Idem. p. 46.

(18) Idem.

(19) Tappan., op. cit., p. 32.

inicial iba a terminar empapando a todos los actores cómicos de Hollywood". (20)

En 1910, Mack Sennett crea su primera película cómica, Comrades. 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 filmes cortos por cuestiones de negocios. (21)

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". (22) 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. (23)

En 1912 se fundan nuevas compañías productoras de filmes. Al Christie se lanza con la Nuestor y hace películas de golpes y persecuciones; Sennett, junto con Adam Kessel y Charlie Bauman, funda la Keystone. (24)

Por su parte, los partidarios del largometraje y del

(20) Taibo., op. cit., vol. 2, p. 61.

(21) Tappan., op. cit. p. 32.

(22) Taibo., op. cit. p. 63.

(23) Tappan., op. cit. p. 32.

(24) Idem.

buen gusto contratan a actores de teatro de la talla de Sarah Bernhardt que filma cosas como La reina de Saba. (25)

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 esto (26):

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 cómica infernal para destruir a Mabel Normand que pone los ojos bizcos y hace reír a carcajadas cuando esta a punto de morir. (27)

Harold Lloyd y Oliver Hardy, comienzan a hacer cine en 1913, Chaplin en 1914 y Ben Turpin en 1915. (28)

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. (29)

En 1916, Larry Semon comienza a hacer cine, Buster Keaton y Stand Laured en 1917 y Billy Bevan en 1918.

(25) Idem.

(26) Idem.

(27) Taibo., op. cit., vol. 2. p. 66.

(28) Taibo Paco Ignacio, Harry Langdon: El Mejor de todos, México. Ed. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1966, p.105.

(29) Taibo., op. cit., La risa... vol. 2, p. 67.

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 de Europa a los Estados Unidos, después de haber servido en el ejército, y empieza a trabajar como actor y director de filmes cómicos. (30)

En 1919 se funda la United Artists, con Chaplin, Mary Pickford, Fairbanks y Griffith. El cine cómico funciona como catarsis ante los horrores de la guerra: "Los cómicos que antes hacían reír, ahora comienzan a ser una medicina recomendada por los doctores "vaya al cine y riase un buen rato. Le hará bien". (31)

Por estas fechas se empiezan a crear las series de "continuará mañana" con Fantomas y The son of Tarzan, de las que el cine cómico se burla: "El cine cómico se lanza sobre las series y parodia cada una de ellas; Chaplin hace un Tarzán escuálido y con sombrero, mientras que Billy Bevan caricaturizaba la técnica de la "salvación en el último minuto". (32)

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

En aquella época el cine no está en muy buenas relaciones con algunas sociedades religiosas y con las ligas de las buenas

(30) Tappan., op. cit., p. 33.

(31) taibo., op. cit., La risa...vol. 2, p. 68.

(32) Idem.

costumbres; se les llega a considerar como cosa del demonio en los sermones de los predicadores. Cuando Chaplin estrena El Peregrino, la película se prohíbe en Pensilvania porque se le ve como una burla al sacerdocio. (33)

En 1923, se presenta un cómico en el Teatro Orpheum de Los Angeles; se llama Harry Langdon.

Por aquella época actuar en Los Angeles era tanto como ofrecerse claramente a los productores de cine, que buscaban, en competencia nunca leal, nuevas figuras y posibles estrellas.

Harry hacía un número que estaba llamando mucho la atención y cuya fama llegó pronto a los dos máximos productores de comedias; Hal Roach y Mack Sennett. El teatro Orpheum solía tener entre su clientela a gentes del cercano Hollywood. Parece ser que fue Harold Loly quien advirtió a Roach de la presencia de un excepcional payaso (34). Prácticamente Langdon comienza a hacer cine en 1924. (35)

En 1924, Bryan Fey inicia una serie de parodias en las que satiriza a personajes históricos, las llama Hysterical history comedies. Por estas fechas se estrenan cuatro comedias importantes: La quimera del 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 Adam Comedies, etcétera. (36)

(33) Tappan, op. cit., p. 34.

(34) Taibo., Harry Langdon... op. cit., p. 7.

(35) Idem.

(36) Tappan., op. cit.

En 1926 se crea la pareja Stand Laurel y Oliver Hardy, El gordo y el flaco, que trabajan para la compañía de Hal Roach. Interpretan en 1928 sus últimas diez comedias mudas. (37)

El 3 de agosto de 1929, el cine sonoro llega a la comedia con la película de los hermanos Marx, The Coconuts y toda una manera de hacer y de ver películas llega a su fin, para dar cabida a otro tipo de cine. (38)

Los Marx son, pues, figuras grandes, que aman la vida y no temen nada de lo que pueda presentarles. Se niegan a necesitar nuestra simpatía. Con la mayoría de los grandes payasos, nos reímos de ellos, de sus incomodidades físicas, de sus fracasos y humillaciones. ¡Cuánto mejor es poder reír con los hermanos Marx, de gente que merece el ridículo! Cuánto, más adelante, sufren de verdad, tristeza y aislamiento, los compadeecemos porque son nuestros héroes, y porque sabemos el gran fracaso que su nueva situación representa, comparada con su conducta acostumbrada. (39)

2.1.3 La Comedia en el Cine Mudo

La configuración de las películas que se realizaron en el cine cómico mudo tuvo una evolución admirable. Están los films prácticamente sin argumentos de Mack Sennett y los melodra-

(37) Tappan., op. cit., p. 34.

(38) Idem., p. 35.

(39) Eyles Allen. Hermanos Marx. México, Ed. Novaro, 1967, p. 11.

mas cómicos de Chaplin y Langdon; la rudeza de Sennett y la figura de Keaton en la creación de gags. (40)

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 espacios abiertos. (41)

La creación de la comedia tenía entonces distintos orígenes. Se buscaba un argumento que podía ser nuevo, una anécdota cualquiera, una obra 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 (42). "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". (43)

La sátira constituyó una fuente más para sus producciones: fueron satirizadas costumbres, personajes autoritarios, la jus-

(40) Tappan., op. cit.

(41) Tappan., op. cit.

(42) Idem.

(43) Taibo., La risa loca... op. cit., vol. I, p. 112.

ticia y los jueces, los héroes y hasta las estrellas de cine que prácticamente convivían con los cómicos. (44)

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 sintiendo (...) hasta que el melodrama afloraba y tomándole por sorpresa producía su impacto sentimental con aún mejor fuerza". (45)

EL GAG

La evolución del cine cómico mudo está determinado en un porcentaje considerable por el desarrollo técnico y de contenido que tuvieron los gags y por el uso que de ellos se hizo.

Los orígenes del gag puede encontrarse en la obra de teatro Harpagón de Moliere, y es la materia prima de los payasos de circo, el gag tiene su máxima expresión en el cine cómico mudo. (46)

Existen varias definiciones de gag, Ettiene Fuzzellier apuntó lo siguiente sobre el asunto: "se trata de efectos aislados. Comicidad inhumana que puede tener numerosos títulos puesto que, en definitiva, puede reducirse a trastocar el compor-

(44) Idem. vol. 3, p. 182.

(45) Idem., p. 39.

(46) Tappan., op. cit. p. 36.

tamiento de los objetos, tomando como principio el hecho de que el universo cómico es un universo de pesadilla". (47)

Mientras que Mauricio Henry expresó lo siguiente: 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". (48)

Francois Mars lo define como algo que es todo y nada, pero sirve para hacer reír. (49)

El diccionario Quillet apunta que se trata de: "Pericia o índole de juego escénico que por su gracia descuidada refuerza el aspecto cómico de una situación". (50)

Martha Tappan observa que "el gag cinematográfico es un planteamiento visual que por absurdo y/o violento hace reír". (51)

Aunque, continua Tappan, 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

(47) Taibo., op. cit., vol. 3, p. 215.

(48) Idem.

(49) Idem.

(50) Idem., p. 216.

(51) Tappan., op. cit., p. 37.

era el absurdo, pero Sennett inventaba otro tipo de reglas. (52)
(gags mecánicos, en efectos deshumanizados).

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. (53)

Se pretendía alcanzar un conocimiento casi científico que condujera a una práctica cuyos resultados fueran el máximo de risa posible en el auditorio: "Se habla de ciertas comedias creadas sobre un guión de efectos encadenados, de sucesos que irremediamente producían 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". (54)

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

(52) Tappan., op. cit., p. 37.

(53) Taibo., op.cit., vol. 3, p. 36.

(54) Idem.

época se caracterizaba por tener (55) "una mezcla de recursos originales, de labor personal y de un manejo de elementos que automáticamente produjeron risa". (56)

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 embargo, cuando Chaplin empezó a crear sus melodramas se vio en problemas para conseguir situaciones cómicas (57): "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" (58). 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 (59), situaciones que permitían una mayor libertad en la elaboración de gags. (60)

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

(55) Tappan., op. cit. p. 38.

(56) Taibo., op. cit., vol. 3, p. 37.

(57) Tappan., op. cit. p. 39.

(58) Taibo., op. cit. p. 271.

(59) Idem. p. 270.

(60) Tappan., op. cit.

ir sacando partido de objetos, situaciones improvisadas y de su propio concepto del humor. (61)

Se podría hacer gags sobre cualquier cosa: el amor, la angustia, la comida, el dolor, el honor, la humillación, el tiempo, la muerte y muchos otros. 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". (62)

Taibo observó tres mecanismos generales en la estructura de los gags de los filmes de aquella época: el gag basado en la exageración del absurdo que se logra a través de la extensión y multiplicación de un detalle; aquel que busca trasponer las características propias de un mundo o grupo de seres a otro totalmente opuesto. (de ahí que haya personas que hablen del cine surrealista) y el gag de la repetición. (63)

El encargado de inventar las situaciones cómicas era el gagman. Harold Lloyd describe sus funciones de la siguiente manera: "Nosotros teníamos argumentistas, tal y como hoy se entiende. Teníamos gagmen o ideamen. 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

(61) Taibo., op. cit., p. 271.

(62) Idem., vol. I. p. 217.

(63) Tappan., op. cit., pp. 39 y 40.

la tarde y comparábamos los trabajos. Nos íbamos quedando con los mejores gags e ideas". (64)

El sistema de Mack Sennett consistía en: salir a 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 sobre 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. (65)

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". (66)

2.1.4 Técnicas, Temas, Efectos y/o Trucos en El Cine Mudo

El Slapstick

Una característica del gag es la violencia. Si hay algo con

(64) Taibo., op. cit., vol. I. p. 22.

(65) Idem., p. 23.

(66) Idem., p. 106.

lo que los cómicos están de acuerdo (67), 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. (68)

Efectos

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

Con el objeto de crear gags, se ponía en práctica las ideas más inverosímiles. Al respecto, Sennett dice lo siguiente: "Prácticamente lo ensayábamos todo, alguna vez fallábamos pero eso no lograba desilusionar a nadie. Estábamos demasiado ocupados para sentirnos tristes" (69). 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. (70)

Escenario Circular

El escenario circular fue un invento de Hal Roach que servía para filmar escenas de persecuciones. El escenario

(67) Idem., vol. 3. p. 272.

(68) Tappan., op. cit. p. 41.

(69) Taibo., vol. I. p.88.

(70) Tappan., op. cit.

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. (71)

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. (72)

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 partícipe 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. (73)

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 incluía estos pedazos de la vida real para hacer reír, de tal manera que, quizá sin proponérselo (74) (poco a poco iba

(71) Idem., p. 42.

(72) Idem.

(73) Taibo., op. cit. vol. I. p. 99.

(74) Tappan., op. cit., p. 43.

registrando el tiempo y espacio en el que se desembolvió su vida y la de su sociedad): A través de las comedias de Sennett 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". (75)

Double Take

Se trata de un truco que inventaron Laurel y Hardy. Aparece en pantalla un personaje que mira a otro 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 las veces, es el villano. (76)

Dream Baloon

Se trata de una imagen sobreimpresionada en un espacio, circular que muestra el sueño del héroe; cuando éste despierta, desaparece la imagen. (77)

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". (78)

(75) Taibo., op. cit.

(76) Tappan., op.cit.

(77) Idem.

(78) Taibo., op. cit., vol. 3. p. 241.

Velocidad

Hay varios gags con la velocidad como tema: 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. (79)

Billy Bevan corre tan aprisa que se adelanta a sí mismo. (80)

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. (81)

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". (82)

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". (83)

(79) Idem., p. 305.

(80) Idem., p. 306.

(81) Idem.

(82) Idem. vol. I, p. 198.

(83) Idem., vol. 3, p. 311.

Teléfono

Trascribimos a continuación algunos ejemplos de gags en los cuales se aprecia la forma como se le utilizaba el teléfono como objeto, con fines 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. (84)

El cómico sopla sobre el audífono; en el otro extremo de la línea, al segundo cómico se le vuela el sombrero. (85)

El teléfono cae al agua, al otro lado de la línea el cómico ve como su aparato chorrea. (86)

El Agua

Taibo apuntó lo siguiente al respecto de este elemento: Todo lo que contenga agua terminará por tener un cómico adentro. Y al agua van los actores desde los lugares más insospechados. Cayéndose desde un tercer piso para acuatzar en una gran barrica; entrando al mar dentro de un automóvil; lanzándose o siendo lanzados desde trampolines; hundiéndose con la muchacha entre los brazos; cayendo de un avión. Todo es posible en el agua. (87)

(84) Idem., p. 268.

(85) Idem.

(86) Idem.

(87) Idem., vol. I. p. 1.

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. (88)

Así, la figura de los payasos medio ahogados de Sennett, que contrastaba 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, aún en dibujos animados. (89)

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 mejorar al actor, sabíamos que volviendo a algunos de los trucos antiguos, conseguíamos el mismo efecto; tratándose de agua no había que ser muy originales". (90)

Buster Keaton tiene una opinión parecida: "Cuando en la Keystone no sabían terminar una comedia, alguien gritaba: lánceles a todos al agua. Yo he visto caer a diez o doce policías al mismo tiempo; y luego se admiraba al ver cómo el público reía al ver esta escena que ya se sabía de memoria. (91)

El agua tenía sus variantes en sustancias más o menos

(88) Idem., vol. I. p. 17.

(89) Tappan., op. cit. p. 45.

(90) Taibo., op. cit. vol. I. p.18.

(91) Idem., p. 21.

viscosas y repulsivas como: huevos, lodo, pintura, merengue, masa para hacer pan entre otros.

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. (92)

Taibo 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 representaba 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 que tienen que ser mojados. (93)

El Amor

En las películas cómicas, el amor es "un juego asexual y falso". Un motivo más de risa. Los cómicos suelen hacer el amor para despertar conmiseración o carcajadas. (94)

La mayoría de los cómicos presenta una actitud tímida, miedo

(92) Idem., p. 18.

(93) Idem., p. 20.

(94) Idem., p. 33.

sa y torpe (hacen lo contrario de lo que se debe hacer para conquistar a una muchacha); a saber, Chaplin, Lloyd y Langdon. Aquéllos que toman una actitud donjuanesca ante el amor, no vienen al caso; se trata de un bizco 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. (95)

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) 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, con la abnegación canina. (96)

Animales

El enfrentamiento de un actor con un animal furioso fue

(95) Tappan., op. cit. p. 47.

(96) Taibo., op. cit. vol. I. p. 34.

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 al mismo oso correteando a un perro, y por último aparece la bestia asustando a un grupo de hermosas bañistas en una alberca. (97)

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. (98)

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. (99)

(97) Tappan., op. cit. p. 48.

(98) Idem.

(99) Taibo., op. cit. vol. I. p. 39.

Según Taibo, los chistes visuales con automóviles hacían reír porque, al estar al tanto del funcionamiento y capacidades de un coche motorizado (100), "gozaban con estos disparates imposibles, que les hacían burlarse de su propio entusiasmo por las máquinas de la época. (101)

Los juegos de baraja

En la película de Sennett, Nip and turk, aparece una secuencia de juego de barajas en la que lo cómico reside en la manera tan sofisticada y absurda de juego a las cartas: (102) 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". (103)

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

(100)Tappan., op. cit. p. 49.

(101)Taibo., op. cit.

(102)Tappan., op.cit. p. 41.

(103)Taibo., op.cit. p. 55.

fealdad de Turpin negaba sus actitudes de Don Juan y los besos, por ello mismo, resultaban una farsa más en típico mundo de parodias en el que se movía el actor bizco. (104)

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 se acercaba para pedir otro. (105)

Los bigotes

Sobre los bigotes de los cómicos del cine mudo Taibo expresó: 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. (106)

Así es como el bizco 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

(104) Idem., p. 65.

(105) Tappan., op. cit. p. 50.

(106) Taibo., op. cit. p. 79.

risa y los suficientemente pequeño para no ocultar sus movimientos faciales. Max Linder tenía un bigote de "hijo de familia parisina". (107)

La siguiente cita de un cronista de aquél entonces escribió sobre el asunto y refleja la importancia de los bigotes en el cine cómico: "Preparabamos 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 destrozar era esencial". (108)

Aquí es interesante mencionar que en realidad lo único que destrozaban eran autos. Taibo notó 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 de los hermanos Marx. (109)

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 Chaplin. (110)

Los cómicos de Hollywood sabían que el efecto risible

(107) Idem.

(108) Idem., p. 83.

(109) Tappan., op. cit.

(110) Idem., p. 51.

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 un flaco, la de una autoridad que la de un 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 un hombre pobre, para acabar pronto, "siempre resultará más gracioso la caída de alguien a quien aborrecemos". (111)

También será más chistosa una caída de posaderas, que una de cabeza. La razón es que la última evoca mucho más 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 películas. Keaton opina, "lo que puede quitar el carácter cómico a una caída, es la sangre" (112): "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. (113)

Una caída se vuelve graciosa en la medida en que se deshumaniza al personaje. Por eso, aunque Ben Turpin cae de cabeza en uno de los gags, la gente ríe ante la imposibilidad del planteamiento que muestra a un hombre con la cabeza incrustada en

(111) Taibo., op. cit., p. 93.

(112) Tappan., op. cit., p. 51.

(113) Taibo., op. cit., p. 98.

el suelo, mientras lanza furiosas patadas con el objeto de liberarse de su sorpresivo aprisionamiento. (114)

Keaton expresó lo siguiente, en una entrevista con Taibo: 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 se 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 burlonas de la gente. (115)

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 suprema manifestación al crear los duelos de destrucciones automáticas o sistemáticas.

La obesidad

Al igual que en el circo, los exageradamente gordos tuvieron cabida en el cine cómico. Taibo opina que remeda el efecto cómico de una caricatura, o sea, reír de la exageración. (116)

(114) Tappan., op. cit. p. 52.

(115) Taibo., op. cit., p. 97.

(116) Tappan., op. cit., p. 53.

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, es el 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 century de Laurel y Hardy. (117)

La persecución

Las persecuciones se desarrollaron básicamente en el cine cómico en general. Consiste en buscar que "la emoción del riesgo, supuesto 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. (118)

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. (119)

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

(117) Idem.

(118) Taibo., op. cit., vol. 3. p. 115.

(119) Tappan., op. cit., p. 53.

En las persecuciones de Harry Lagndon: "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". (120)

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 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 se ha mencionado, el tren a manera de parodia y también como un "motivo para establecer una anécdota trepidante más". (121)

Sennett construyó un tren caricatura que resoplaba, hinchaba sus calderas y terminaba tosiendo y lanzando carbón encendido; se puede agregar, de hecho, que la misma imagen fue más tarde copiada por los dibujos animados. (122)

(120) Taibo., op. cit.

(121) Idem., p. 282.

(122) Tappan., op. cit., p. 55.

El mundo real

El mundo real está lleno de formas y formalismos, los cómicos encuentran mil maneras de romperlas a través de juegos, burlas y trucos.

Este mundo 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 lo acerca al público. (123)

La dinamita

La dinamita es simplemente para los hábiles, pero un peligro para los ingenuos y todos los demás, cuantas veces vimos a nuestros payasos no darse cuenta de lo que traían en las manos o corriendo de un lado a otro tratándose de deshacer de un cartucho de dinamita y cuando al fin pensaban haberlo logrado, por azares ... bumm, que susto... sólo un poco de más polvo y la cara tiznada.

2.1.5 Los Grandes Cómicos del Cine Mudo: Técnicas y Características.

Max Linder

Linder empezó a trabajar para Pathé filmando películas de persecuciones. Cuando comenzó a perfilar a su personaje, descubrió que entre más alta era la clase social del personaje, más dura

(123) Historia Ilustrada del Cine, Sarpe, España, 1984, Vol.I.
p. 128.

era su caída, por lo que enseguida caracterizó a un héroe cómico bien ataviado.

Sin embargo, cuando Linder viajó a los Estados Unidos para trabajar para la Essanay, los films que rodó produjeron escaso 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". (124)

Georges Sadoul apuntó: Max Linder apenas usaba efectos tales como persecuciones o tartaras 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. (125)

René Clair opinó: 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 se funda con Mack Sennett y que tiene en Chaplin al mejor representante, ha renovado de tal forma los films cómicos que jamás pudieron ser hechos

(124) Taibo., op. cit., vol. 2. p. 251.

(125) Georges Sadoul, Historia del cine mundial, Siglo XXI, México 1984, p. 117.

mejor o de tal manera después de aquella gran época. (126)

Mack Sennett

"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, tártaras para lanzarlas, cajas registradoras que se pudieran robar, salchichas para que los perros escamotearan, chuchos capaces de rasgar 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 perseguidor; para transportar a todo un regimiento de policías, para continuar marchando después de partidos por la mitad; para atravesar 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 este mundo creado por Sennett todo era extremado, absurdo, ilógico y surrealista. (127)

Charles Chaplin

Sólo para complementar, Sadoul escribió: "Chaplin titubeó durante algún tiempo sobre la elección de sus desechos y abandonó el gran bigote por la perilla puntiaguda. Pero fijó su tipo rápidamente: sombrero hongo, pequeño bigote, zapatos demasiado grandes, andar desgachado, pequeño bastón de caña flexible, pantalón

(126) Taibo., op. cit., p. 253.

(127) Historia Ilustrada del Cine., op.cit., vol. I. p. 46.

demasiado ancho, levita lamentablemente demasiado estrecha, chaleco de fantasía andrajoso.

Casi todo ese indumento está tomado de Max Linder. En el origen, Chaplin es un Max en la miseria y que procura cómicamente conservar su dignidad (...) Ya tiene su indumento, pero no su junquillo, y no sabe qué hacer con las manos, hasta que, cogiendo un paraguas, lo usa como un bastón y esboza por primera vez los andares que lo hicieron famoso. (128)

Harold Lloyd

El personaje de Lloyd es un muchacho tímido y provinciano. Taibo describe su actuación de la siguiente manera: 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 y esa pequeña dosis de malicia que usaba generalmente en todos sus films. (129)

Lloyd rechazó la vestimenta ridícula, que fue recurso de varios cómicos, y vistió de manera formal. El distintivo de este cómico -así como la Chaplin es el sombrero de hongo, los bigotes y el bastón- sin olvidar unas gafas redondas sin cristales. (130)

El éxito de su comicidad proviene del contraste entre

(128) Sadoul., Historia del cine... op. cit., pp. 100 y 101.

(129) Taibo., op. cit., vol. 2. p. 273.

(130) Tappan., op. cit., p. 59.

el tipo ingenuo y las situaciones sorprendentes que le suceden: "apenas si se iniciaba la comedia, este apacible personaje se encontraba 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". (131)

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 mezquinidad y la falta de poesía de los demás" (132). Un intertítulo de la película The high sign (1921) describe atinadamente la impresión que daba Keaton nuestro héroe, viniendo de no sabe dónde - él no iba a ningún sitio en particular - recibe patadas en cualquier lugar". (133)

La precisión es una de las características principales en el trabajo de Keaton: sus películas parecen un juego de relojería en 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

(131) Taibo., op. cit., vol. I. p. 271.

(132) Idem., p. 169.

(133) Historia Ilustrada del Cine... op. cit. vol. I. p. 108

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. (134)

Otro elemento típico de sus comedias fue el suspenso, para el que desarrolló, una serie de trucos de lo más convincentes; caídas a los infiernos por una escalera, con un cuerpo que tropieza todo el tiempo, enfrentamientos físicos con fantasmas, carreras, persecuciones y fintas, casas embrujadas llenas de trampas, puertas giratorias y muebles trucados, un espejo que se transforma en entrada, salida o puerta.

Al inclinarse sobre el mundo de Keatón, el incomprendido, el moderno, el entrañable Keaton ... lucidez y sentimentalismo, la vehemencia Keatoniana que afronta y destruye todos los obstáculos que le separan de su fin, de su amor. Buster inventa, piensa. (135)

Harry Langdon

Harry Langdon, entra en ... difíciles condiciones a la industria del cine; trae un estilo propio, inconfundible, sin precedentes y de una originalidad total. Pero no trae experiencia alguna, y parece haber sido un hombre que, después de un período de duda, no aceptó ceder, en beneficio de un público acostumbrado ya a ciertos efectos y situaciones, parte

(134) Taibo., op. cit., p. 153.

(135) Oms Marcel, Buster Keaton. Barcelona España, Ed. Tusquets, 1969. p. 8.

de lo que él consideraba como esencial para darse a entender. (136)

Langdon se caracteriza en sus "dudas, tics, sobresaltos y en los infantiles empecinamientos que lo acometen de cuando en cuando a través de sus comedias. Langdon nunca llegó a ser un hombre que entendiera bien lo que acontecía a su alrededor. Y su personaje fue llamado, con toda justicia, un "desalumbrado" o "lunático". El mundo interior de Langdon debió de haber sido un mundo de dudas, indecisiones, asombros. (137)

2.2 EL CINE SONORO

2.2.1 El Cine Cómico Ante La Presencia Del Sonido.

Alfredo de Vigry dijo: "Sólo el silencio es grande, todo lo demás es frágil". Y de esta forma pensaban muchos de los cómicos y productores del cine mudo de los años veintes.

Como todos los cambios, inovaciones o novedades son vistos con ojos de desconfianza, ya que ellos plantean desequilibrio, movimiento, aventura y sobre todo un nuevo orden de las cosas.

Taibo cita un texto de Miguel de Zárraga escrito en los momentos de transición. "El desarrollo de este nuevo género cinematográfico se inició de un modo extraordinario, abrumador, desconcertante. Se comenzó por las películas que llamaron sonoras, que lo eran las mismas silenciosas complementadas con una música especial, mecánica originada al mismo tiempo que

(136) Taibo., Harry Langdon ... op. cit., p. 9.

(137) Idem., p. 10.

la proyección puramente cinematográfica. Inmediatamente después surgieron las comedias y los dramas hablados, producidos en forma análoga. Después las revistas musicales y aún las operetas, alternando los diálogos con las canciones. Y por último, estas mismas obras; ¡a todo color!". (138)

Al fin "el mundo del cine había aprendido a hablar y en la palabra encontraba toda su razón de vida (139). Y todos aquellos que no pudieron adaptarse al cambio fueron arrastrados por los nuevos cómicos, actores y productores. "El sonido, al cambiar la estructura visual, cambió también el sentido de la vida que proyectaban las películas cómicas mudas". (140)

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 de diálogos aproximó más a una realidad convencional, a la vez que la alejaba del surrealismo tan frecuentemente recurrido como válvula de escape por la comedia muda. (141)

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. (142)

(138) Taibo., op. cit., p. 106.

(139) Idem., p. 107.

(140) Tappan., op. cit., p. 61.

(141) Guarener, José Luis, "El cine cómico ... en Enciclopedia del Séptimo Arte, Buru Lan, Barcelona, 1973, vol. I., p.143.

(142) Tappan., op. cit., p. 62.

William Hays, conocido también como el "zar del cine" era un puritano, miembro del partido republicano, que organizó una 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 (143): "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". (144)

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 (145). En esta lucha también había grupos católicos que presionaban fuertemente a la MPPA para mantenerla fuerte.

Es así como gran parte de los esquemas cómicos anteriores, como son el burlesque, el baudeville, fuentes de las que emanaban los gags, son repudiados, limitando de este modo el espacio de la trama satírica y de la ironía del cómico. (146)

Algunos cómicos como Chaplin y los hermanos Marx escapan a esta influencia - el primero incluso continúa ignorando el sonido en City lighs (1931) y en Modern times (1936); pero

(143) Idem., p. 63.

(144) Piercarlo Fabbio, Guida al cinema cómico, Gammalibri, Milano, 1979, p. 118.

(145) Tappan., op. cit.

(146) Idem.

otros como el cómico Bub Hope y a los directores Lubitsch, Capra y Minelli se alinean a la nueva política. (147)

Los hermanos Marx

Eyles dice "los hermanos Marx, son los más heroicos de todos los comediantes cinematográficos. Se enfrentan con un mundo que los obstaculiza y los someten con tanta facilidad como un héroe vaquero acaba con los villanos. Las personalidades cómicas anteriores a los Marx, en el período del cine mudo, eran gente llena de inocencia, estoica o sentimental; figuras pequeñas en un universo enorme y hostil, que acaso podían dominar su destino antes de la toma final, pero sólo gracias a la suerte y la casualidad". (148)

Sadoul apuntó de los Marx: Estos comediantes, ya experimentados continuaron después de Mack Sennett la tradición de la 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; (con problemas en la comprensión del lenguaje) 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 sacaban encendido del bolsillo, el teléfono devorado en un acceso de cólera, la habitación

(147) Idem.

(148) Eyles Allen. Hermanos Marx... op. cit., p. 62.

demasiado estrecha donde hay que estar uno encima del otro, etcétera. (149)

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". (150)

Sadoul manifestó que después de los hermanos Marx, el género cómico se estancó: "Lo cómico hacia el menor progreso desde la desaparición de los hermanos Marx, con los "dos tontos felices" (Abbott y Costello) o el parodista satisfecho Bob Hope". (151)

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 (152): 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. (153)

Su comedia es una "combinación de misantropía y de sentido

(149) Sadoul, op.cit., p. 219

(150) Historia Ilustrada del ... op. cit., vol. 12, p. 1813.

(151) Sadoul., op. cit., p. 328.

(152) Tappan., op. cit., p. 64.

(153) Sadoul., op. cit., p. 220.

de culpabilidad". (154) y aunque sus movimientos puede resultar casi a la altura de las de Keaton o Lloyd, son todavía demasiado improvisados. (155)

2.2.2 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 (156): La sofisticación fue una forma de propaganda. Esas comedias ligeras transportaban al público a un mundo confortable, que no tenía más preocupaciones que el discreto, y la conveniencia 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, como no había podido serlo en otro tiempo los bufones para sus monarcas. (157)

Por su parte, Guarener opina que las producciones filmicas de este género alcanzaron una gran maestría. Surgen grandes directores como (...) Frank Capra (1897), George Cukor (1899), Ernest Lubitsch (1892-1947), Leo McCarey (1898-1969), King Vidor (1894), Howard Hawks (1896) y Gregory La Cava. (...) El Star

(154) Historia Ilustrada del... op. cit., vol. I. p. 20.

(155) Idem.

(156) Tappan, op. cit., p. 64.

(157) Sadoul, op. cit., p. 372.

system trabajaba como nunca y a la comedia se asocian nombres como James Stewart, Katherine Hepbrn, 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". (158)

La alta calidad de las producciones en estos momentos se explica en la escuela de la que provienen estos 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 pantomina dió a los grandes cómicos del período mudo un instinto infalible del tiempo de cada gag, del ritmo de cada situación, Lubitsch, Hawks, Capra, Mac Carey y la Cava aprendieron de su actividad previa como estructurar sus comedias con la mayor eficacia, cómo hallar el Timing más justo de cada gesto, de cada escena. (159)

2.2.3 La Comedia ligera, sus realizadores, actores y características

Bob Hope

Cómicos como Bob Hope, Skelton, Abbott y Costello siguen

(158) Tappan, op. cit., p. 65.

(159) Idem.

pasivamente la línea de acción que marca el código Hays. (160)

Bob Hope formó parte de los Ziegfeld Follies, mostrando más que nada aptitudes como entretainer (161). En 1939 debuta como protagonista en El Fantasma de la Media Noche. Se trata de un triller cómico en el que hace el papel de un miedoso que al final resuelve el intrincado caso. (162)

En 1939, junto con Big 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 propios dotes cómicos. (163) Las puestas en escena son esenciales en la obra de Hope. Y están a cargo de Frank Tashlin.

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. (164)

(160) Idem.

(161) Piecarlo, op. cit., p. 120.

(162) Tappan, op. cit., p. 66.

(163) Piecarlo, op. cit.

(164) Tappan, op. cit.

Jerry Lewis

Varios son los autores que piensan que la trayectoria del cine cómico (incluimos aquí a los hermanos Marx) se retomó de alguna manera a finales de los sesentas con el comediante Jerry Lewis. (165)

Jerry Lewis "es tributario en buena medida de Stand 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. (166)

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. (167)

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). (168)

(165) Idem.

(166) Guarener, op. cit., p. 140.

(167) Santos Trinidades, Jerry Lewis, Cinemagurteto, Lisboa, 1981 p. 49.

(168) Tappan, op. cit., p. 67.

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

Jerry Lewis es un gagman inspirado que no sólo es capaz de destriplicarse dejando de lado todo realismo (El terror de las chicas)o de interpretar algunas resonancias de la desarmonía tradicional del hombre y del objeto manufacturado, sino también de 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 feliz padre de familia, y el militante antirracista bastante célebre por la famosa canción "Yo y mi sombra"; y a todos los que les 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). (169)

Mel Brooks

Fabbio Piercarlo opina lo siguiente sobre Mel Brooks: es "el espíritu cómico más descarriado y genial que Hollywood haya producido a partir de los sesentas". (170) Su comicidad loca y espontánea, que no pretende construir mensajes, recuerda las comedias de Mack Sennett. Para este cómico, la risa es

(169) Historia Ilustrada del..., op. cit., vol. II, p. 1748.

(170) Piercarlo, op. cit., p. 203.

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". (171)

Mientras que Leonardo García Tsao, opina que Brooks se contenta con hacer películas que provoquen carcajadas en todo momento y no se detiene ante nada para lograr su propósito. Para sus comedias cualquier tipo de gag es válido. El humor verbal, lo es catológico, el chiste bobo, el juego de palabras, el gag visual, lo vulgar, el doble sentido y el slapstick conviven en frenéticas películas de escaso equilibrio. Y este humor diversificado, referido a un sinfín de fuentes populares, lo hace más accesible. (172)

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 transposición fuertemente parodística de las películas hollywoodenses del horror" (173). A silent movies se le podría considerar como un reconocimiento al cine mudo de los diez y los veintes, aunque con Brooks no se puede saber en realidad si se trata de un respetuoso homenaje o una grotesca

(171) Idem.

(172) Leonardo García Tsao, "Woody Allen y Mel Brooks" en Imágenes Núm. 8. Ed. Uno más Uno. México, julio. 1980. p.53.

(173) Piecarlo, op. cit., p. 206.

caricatura, si lo movió el amor o el puro sentido de la comi-
dad. (174)

Piecarlo considera a Brooks el prototipo del héroe cómico
rebellano 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. (175)

Su técnica va en este sentido: A través de las citas,
de las formas del burlesque, del camera look, (involucrando al
espectador en 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. (176)

Piecarlo piensa que Brooks, "es una potencia arrolladora
incontrolable". (177)

Dentro de la escuela cómica de Brooks se encuentra Gene
Wilder, Marty Feldman, Madeleine Khan y Cloris Leechman. (178)

(174) Tappan., op. cit., p. 69.

(175) Idem.

(176) Piecarlo, op. cit., p. 207

(177) Idem.

(178) Tappan, op. cit., p. 70.

CAPITULO III

WOODY ALLEN

3.1 PANORAMICA

Algunos críticos se inclinan a señalar que la obra de Woody Allen se ha manifestado por etapas; retomaré esta idea para que sea ella la que nos conduzca por una visión general del trabajo desarrollado por Allen a partir del último quinquenio de los sesenta hasta la década de los ochenta.

Nelson Carro y Leonardo García Tsao coinciden en apuntar que la primera etapa -la época del gran chiste alargado o las comedias paródicas- va de Take the money and run a Love and death; en ella, los propósitos del realizador son, por un lado, divertir a la gente, hacer reír, darse a conocer, y por el otro, hacer de la parodia una fuente emanadora de ideas irreverentemente desmistificadoras.

Su técnica... "Cuando estoy escribiendo una película, camino por la casa y pienso y pienso... Escribo las ideas tan pronto se me ocurren, y tengo una media docena de cosas que podrían convertirse en películas interesantes. Me vuelvo muy obsesivo, porque sé que voy a dedicarle un año entero a cualquier proyecto que escoja. Luego un día, por alguna razón u otra, me voy con una de las ideas y empiezo a escribir el guión. Es raro que me sienta seguro con ello. En las primeras 20 páginas siempre pienso:

"No debía haber hecho este proyecto. Hubiera hecho el musical o algo así". (1)

En este período, Allen abordó el Thriller de serie negra (gangsteril), el cine político, la ciencia-ficción, el espectáculo épico y el melodrama, entre otros géneros, en formatos libres y abiertos que le permitían la introducción indiscriminada de todo tipo de gags. En ese vacilante período, Allen estaba dispuesto a sacrificar cualquier cosa -ritmo narrativo, continuidad, coherencia- con tal de lograr efectos cómicos". (2)

Sus primeras citas parecen más que de un cineasta, de un cinéfilo; se vale de diversos recursos cómicos. Algunos que él mismo crea, como:

Asesinar a sus adversarios

Con procedimientos altamente ineficaces como atropellar, acuchillar o electrocutar o atentar de cualquier otra manera contra la vida de sus contrarios. La cinta Take the money and run es muy ilustrativa en este efecto; cuando Woody Allen (Virgil Starkwell) se ve chantajeado por Jacquelyn Hyde (Miss Blair), Virgil busca varias maneras de deshacerse de esta mujer: le envía velas que en realidad son cartuchos de dinamita y que ella enciende en presencia de Virgil; después, cuando se introduce a la casa de ella con un automóvil queriendo

-
- (1) Stephen Faber "Woody Allen: entre el diván y el cine", en Dicine, núm. 13, Revista de Difusión e Investigación Cinematográfica, A.C., México, julio, 1985, p. 3.
- (2) Leonardo García Tsao, "Woody Allen y Mel Brooks", en Imágenes núm. 8, Ed. Uno Más Uno, México, julio 1980, p. 50.

arrollarla con el mismo; en una noche antes de la cena, ella está poniendo la mesa y deja un pollo en una charola junto con el cubierto para cortarlo; antes de regresar a la cocina, besa a Virgil y éste, aprovechando la oportunidad, trata de matarla clavándole... una pierna de pollo por la espalda. Otro de sus intentos se ve frustrado al tratar de colocar un aparato eléctrico dentro del pollo para que ella, al introducir el cuchillo, muera electrocutada, pero lo único que logra Virgil es provocar un corto circuito.

Deshacerse de los objetos

En momentos apremiantes, requiere distraer al otro para desembarasarse de algo molesto o que está fuera de lugar, o bien librarse de la tiranía de los objetos, dominarlos para sacar de ellos el mejor partido. En Sleepeer, Allen imita a un robot, con todos los pros y contras que tal imitación implica. En Bananas, Woody Allen (Fielding Mellish) es un probador de máquinas y siempre lo fastidian estas últimas. En Love and death, cuando Diane Keaton (Sonia) y Woody Allen (Boris) tratan de quitar del camino a Lloyd Batista (Don Francisco) para poder asesinar a Napoleón, una forma de eliminar al primero era dándole un fuerte golpe con una botella, pero Boris y Sonia son descubiertos con el objeto asesino en las manos y tratan de justificar su presencia en forma juguetona. Boris aporrea a Sonia varias veces con la botella para distraer a Don Francisco, hasta que asesta un porrazo a Don Francisco, cuando éste se descuida.

Doble plano de las acciones

Uno de los recursos muy personales es hacer aparecer, en un primer plano, la escena que corresponde a la historia y en segundo plano, otra escena que no tiene nada que ver con lo que se narra; un ejemplo está en Take the money and run, en la primera entrevista que tiene Woody Allen (Virgil Starkwell) con Janet Morgolin (Louise) estando éste en la cárcel; en el primer plano aparecen ellos dos conversando y en un segundo plano se aprecia a dos tipos ventrílocuos también en amena charla pero con sus respectivos muñecos. En Love and death, la escena en la cual Diane Keaton (Sonia) está tomando clases de música, aparecen ella y su maestro tocando cada cual un instrumento en primer plano y atrás, segundo plano, se aprecia al esposo de Sonia que pasa conversando con un arenque.

Homenajes cinematográficos

En un principio Allen es un cómico que con sus gags aislados logra darle unidad a las cintas. Le encanta hacer referencias y homenajes en sus películas a los grandes directores como Eisenstein, Laing, Chaplin y los hermanos Marx, entre otros.

En Love and death la escena de una carriola durante una de las batallas recuerda la dramática escena de El Acorazado Potiomkin; el león fuerte, pero después fatigado, usado como metáfora de una severa muestra energética de amor, también da un testimonio de la presencia de Eisenstein. A Chaplin lo recuerda en su constante lucha contra las máquinas o en Take the money and run, donde mete la mano en una jarra de agua después de haberla quemado con un objeto caliente, como lo hacía Chaplin

cuando se quemaba el trasero o cualquier otra parte del cuerpo. Los hermanos Marx son aludidos con toda una serie de diálogos hilarantes, sus juegos de palabras y chistes.

En esta primera etapa es notorio la alusión a los gags y trucos del cine cómico mudo norteamericano, a sus actores y su mundo. Allen caracterizará sus filmes por un número muy grande de gags visuales y verbales.

Voz en off

Es utilizada como hilo conductor de las narraciones, con un tono un tanto solemne, tal vez aludiendo al cine documental, o bien como una visión objetiva de los acontecimientos.

Cámara Fija

Hay un uso de la cámara fija que recuerda, también, el cine mudo. Allen parece imaginar más o menos la posición en la que debe colocarse la cámara para captar de la mejor manera los movimientos de sus objetos sin que tenga que ser desplazada, por la acción del personaje. Esta característica, lo mismo que el doble plano de las acciones y la voz en off las mantendrá a lo largo de su trabajo.

La inversión

Es el cambio radical de una acción con su susceptible consecuencia: un sujeto que está a punto de suicidarse tirándose por la ventana, cuando un amigo suyo llega para invitarlo a una fiesta y él le contesta "claro, esto puede esperar". "En take the money and run hay una escena en la cual Woody Allen (Virgil) se halla paseando por el parque con la bella chica

a quien pensaba robar el bolso. Su voz en off nos revela lo que pensaba en ese romántico momento: 'A los quince minutos de conocerla pensaba ya pedirle matrimonio, a la media hora me había olvidado de robarle el bolso'".(3)

El anticlímax

"Si el clímax es el 'gradito' (gradación o aumento gradual) el anticlímax no es otra cosa que la ruptura imprevista de la escala de gradación". (4)

Para Allen resulta fascinante jugar con los clímax de las acciones, desconcertando a su interlocutor o espectador. Por ejemplo, "No sólo Dios ha muerto; trate usted de encontrar un plomero durante el fin de semana" (5). O "¿Podemos nosotros realmente conocer el universo? Dios mío, es ya bastante difícil encontrar el camino para salir del barrio chino". (6)

El camera look

El personaje de Allen mira a la cámara y hace partícipe de esta manera al espectador; lo involucra en su conflicto o problema, expresa sus reflexiones, como en Love and death: este recurso se verá más refinado y utilizado en la segunda época.

El humor en estas primeras cintas siempre es aceptable y resulta atractivo para el público; el humor es un tanto

- (3) Tappan Velázquez, Martha Margarita. Tesis de Licenciatura. Análisis de los mensajes humorísticos cinematográficos un estudio de caso: Zelig de Woody Allen. 1988. ENEP. Acatlán UNAM. p. 71.
- (4) Piercarlo, Fabbio. Guida al cinema cómico. Milano. Ed. Gamma-libri. 1979. p. 199.
- (5) Idem.
- (6) Idem.

grotesco, contiene juegos de palabras, es absurdo, disparatado y a veces poco sutil, cae en ocasiones en lo común, es simpático, algunos chistes pecan de ordinarios carecen de delicadeza, por debajo de su seducción.

Los temas que toca en esta fase, junto con sus preocupaciones, serán una constante a lo largo de toda su serie filmica.

El personaje de este primer momento es básicamente una parodia del antihéroe; todo le sale mal, es marginado, incapaz, timorato y victimado por la sociedad. Allen dice: "mis personajes no pueden hacer lo que no puedo hacer yo", junto con sus desplantes de galán. Allen nos presenta un personaje actual, moderno, indefenso, se siente cercano; desde su primer film la figura del personaje ya se perfilaba y se modificaba mínimamente; se caracterizó por su clásico enfrentamiento con el fortachón al que siempre le daba la vuelta porque él es un pequeñín.

Al final de este período, Allen trata de expresar en sus cintas que la risa, para ser eficaz, debe pasar por el filtro de la inteligencia.

Son dignas de destacarse: Take the money and run y Love and death ya que son estas cintas las que marcan el inicio y el término de los primeros buenos intentos, experimentos y búsquedas de Allen como cineasta en un primer momento.

Las cascadas de gags que predominan en la primera, cumpliendo con su cometido de "divertir" y una evolución marcada en el lenguaje cinematográfico en la segunda, además de un notable

cuidado y delicadeza sobre el tema, trae consigo la firma Allen que más adelante se convertirá en todo un sello. Woody Allen.

En la segunda etapa, llamada por Nelson Carro y otros críticos de cine la comedia romántica o la comedia neoyorquina, Allen comienza a definir un nuevo estilo que va de Annie Hall a Stardust Memories, pasando por Interiors que es mucho más emotiva e intelectual. Manhattan asegura definitivamente su dominio narrativo, estilístico y formal. Este ciclo se caracteriza por el sinnúmero de elementos supuestamente autobiográficos; las cintas denotan una evolución seria, mayor control técnico, un considerable equilibrio y dosificación de los gags; existe una coherencia narrativa en todos estos films.

Es evidente que a estas alturas el humor se ha vuelto más perspicaz, más sutil e intelectual y sus comedias contienen chistes intercalados (no en el caso de Interiors). El chiste verbal, de habitual ingenio y sagacidad, predomina y sirve para poner irónicamente el dedo en la llaga del egoísmo, la desconfianza y demás trabas neuróticas que se imponen a la sobrevivencia de la pareja. El humor ha sufrido cambios, se observa un progreso; ahora se muestra soberbio y cautivante, más agradable.

En este lapso, Allen se presenta sumamente preocupado, pesimista, interiorizado; su personaje se muestra melancólico y nervioso, sus temas llegan a tocar lo nostálgico, tiene ideas espirituales. En estas cintas se puede apreciar un proceso de búsqueda individual.

Sus personajes femeninos son neuróticos, raros, nerviosos, como una madeja de hilo enredada en la que Allen trata de encontrar una lógica, un orden, una razón. Las mujeres son algo especial; Allen se siente fuertemente influido por ellas, éstas se muestran más independientes, más capaces de salir adelante, la mayoría no son fatalistas, miran al frente, van hacia adelante al futuro.

Allen utiliza en este momento el color en las cintas a manera simbólica. Manhattan es blanco y negro presenta una visión de esta ciudad, desde otra perspectiva, un tanto romántica y decadente. Interiors en colores aparece como un film de dos tonos, uno claro y otro oscuro como lo profundo y lo superficial. Stardust Memories se entretiene en una mezcla parecida de todas las anteriores, en la forma, pero con otro contenido.

Sus temas recurrentes en todo momento son: el psicoanálisis como método para entenderse uno mismo y a otros. El sexo es una inquietud de nuestro tiempo. La muerte es una fobia del ser finito. La pareja como una búsqueda constante y la aceptación del otro tal y como es. La religión, el constante cuestionamiento entre los mandamientos de Dios y una realidad más avasalladora. La vejez como una imagen a la cual da pena llegar, pero más pena da no llegar. Y el amor en ocasiones tan pequeño y efímero, al cual casi nadie conoce.

También se ha ocupado de la cultura; para Allen se presenta como "cualquier objeto factible de ser adquirido en el supermerca-

do, al mismo tiempo que el grupo social te obliga a adquirirlo. La cultura se vuelve contra el sujeto mismo, lo atrapa y manipula".

También ha mirado hacia el espectáculo, como un mundo que parece estar aparte y al cual muchos quisiéramos ascender. El teatro como una forma más de expresión, que si se requiere, se usa simplemente.

Asimismo, la familia, sus lazos y relaciones, éstas en ocasiones nos subyugan o son castrantes, uniones indestructibles e involuntarias, pero sin las cuales resulta "imposible" sobrevivir.

El arte y el artista, como un constante cuestionamiento de la creación del "qué" y para qué" de ese quehacer ante este cosmos.

A Allen la música lo ha emocionado como forma universal de expresión y comunicación capaz de llegar a "todos" sin barreras de lenguaje y de manera agradable. Algo simplemente, delicioso.

En lo social, Allen ha colocado una incorregible crítica calculada en forma caricaturesca de la política, los intelectuales, pasando por la moral contemporánea, exteriorizando así su inconformidad y el trato desigual del que somos objeto y sujeto a la vez.

Para Allen, la ciudad (Nueva York), específicamente Manhattan, significa confort, sitios qué visitar, cosas qué ver y contemplar,

lugares dónde vivir y pensar claro; esto tiene su costo monetario. En otros términos, una ciudad impone reglas, normas, hasta es alienante, pero Allen procura mirarla desde el punto de vista filosófico y con un humor permanente y penetrante, con ocurrencias sarcásticas y mordaces.

En esta segunda etapa, Allen pierde algunos seguidores y gana a otros. "Pocos se habían fijado antes que detrás de su humor, de sus ocurrencias graciosas, de su posición un tanto snoob ante el mundo, se encontraba un cineasta que aspiraba a mucho más, que no se conformaba solamente con hacer reír". (7)

En esta temporada, Allen aborda con atención la fantasía y la ficción, poniendo considerables reflexiones en la ilusión de la sociedad cosmopolita, la visión de la existencia de ese otro mundo latente, del juego de la autenticidad y la inmaterialidad.

La estructura de las cintas que ocupan este ciclo tienen algunos elementos coincidentes: se narra las historias como noveladas, el uso y manejo del flahback, fundidos en negro que parecen un juego mental de ida y vuelta, el pasado y el presente conjugados. Los films adquieren el carácter de capítulos en el interior de su construcción. Se llega a hablar de capítulos en Manhattan.

(7) Nelson Carro, "Woody Allen: El placer del cine" en Dicine núm. 23. Revista de Difusión e Investigación Cinematográfica A.C. México, febrero 1988, p. 8.

En Annie Hall, se presentan los monólogos y un personaje principal que narra a la vez que es el protagonista, dándole toques de naturaleza autobiográfica.

La tercera etapa da inicio con A midsummer Night's sex comedy e incluye las ocho películas realizadas durante los ochenta, "por un lado la conjunción de un equipo técnico artístico de primera línea, formado por los actores Mia Farrow, Dianne Viest, Danny Aiello, la editora Susan E. Morse, el músico Dick Hyman, los productores Jack Rollins y Charles R. Joffe, han permitido filmes de una calidad excepcional aún para el cine estadounidense". (8)

Por otro lado en estas cintas Allen se aprecia más reflexivo, su humor es sagaz, astuto e inteligente, cobran vivacidad los personajes. Ese humor ordinario se torna intuitivo, lúcido, refinado y en ocasiones hasta cruel.

Hablemos un poco sobre las cintas que corresponden a este período: A midsummer night's sex comedy es un homenaje con reminiscencias de Shakespeare en torno de comedia de Sonrisas de una noche de verano de Ingmar Bergman y será esta cinta la que marque un cambio fundamental en la historia de Allen tanto cuanto cineasta como en su vida personal (la presencia de Mia Farrow), ya que es un film más fresco, lleno de luz, realizado en exteriores, en el campo, en donde se ratifica la acción del amor sobre la materia.

(8) Idem.

Zelig es una cinta que recupera el lenguaje del documental y en ella se denota el paso del tiempo. En la experiencia de Woody Allen como realizador, de Take the money and run a Zelig se denota un avance en el lenguaje cinematográfico. En este film se plantea la indagación de la propia identidad; ésta se plantea de una forma por demás original, un problema social contemporáneo, llevado a la parodia.

Broadway Danny Rose es un sentido reconocimiento de aquellos hombres (los representantes artísticos) que hacen triunfar o fracasar a los artistas del espectáculo: Allen muestra ese espacio pequeño, lleno de detalles, con personajes francamente inútiles, que luchan por tener un lugar en el show-biz.

The purple rose of Cairo es cinta muy audaz que parte de la realidad y hace un juego muy ingenioso con lo simbólico y lo imaginario. Nuevamente Allen se lanza desde la figura femenina que hace posible lo fantástico y regresa de ese mundo figurado al terrenal.

Hannah and her sisters, un film agrisulce, una comedia atractiva, seductora e intimista que no cae en lo grave; Allen se deja sentir femenino, nos muestra la existencia de otros caminos por explorar. El tiempo es un elemento que juega un papel vital. Verlo y percibirlo se convierte en una alegría muy bien planeada.

Radio days es una superproducción, en comparación con aquello a lo que Allen nos tiene acostumbrados: grandes sets, además exteriores, varios actores en escena. Una sorpresa:

"una comedia musical", la evocación de otra época como punto de reencuentro con el pasado, malo o bueno, pero vivido, con la familia, los vecinos y la radio como la "máxima expresión de una forma de vida".

September, una cinta que ha desatado polémica entre los críticos y los seguidores de Allen. Ya no se puede hablar de una comedia en el sentido formal. Es un film particular, al cual es sugerible revisar en relación a toda la obra de este autor; nos presenta personajes que difícilmente convencen al espectador, poco creíbles por sus perfiles, que quieren ser, pero no son. Es difícil saber hacia dónde se dirige Allen en estos momentos. Lo que se puede asegurar es que lo principal será conservar la vida para poder seguir luchando.

Sus últimas cintas: The other woman y Historia The New York, que fueron estrenadas en la XXII muestra internacional de cine en esta ciudad, en noviembre de 1989. Crimes and Misdemeanours (1990), presentada en el Festival de Berlín.

Si revisamos Annie Hall y A midsummer night's sex comedy encontraremos que se trata de films de transición de la pesquisa individual a la colectiva, primero -el yo como eje y centro del movimiento después -yo soy, en relación a los demás, que no son, sin mí, al mismo tiempo que me dan razón de ser.

Allen se presenta exquisito, tenue, fino, es mucho más delicado. Su mirada del mundo cambia, es optimista, expresa su propia cotidianidad, es discreto e íntimo.

Allen continúa con algunos ataques hipocondriacos a su

personaje, pero se rescata. Sus films tienen un tono más familiar y profundo. Woody expone muchas de sus ideas desde el punto de vista femenino. En las últimas cintas, nuestro realizador tiende a desaparecer de escena para quedar allí detrás, contemplando la magnitud y totalidad de la obra.

Woody Allen prefiere vivir en la ciudad, en su propio departamento, y poder ir a cenar con sus amigos, a beber una copa; es urbano por excelencia.

Parece ser que del lado femenino es donde ha encontrado su mejor trinchera y de ahí continúa lanzando sus ideas de lo verdadero o de lo que hoy se presenta para Allen como más certero.

Las cintas de la tercera época están ordenadas de tal manera que Allen convence a su espectador de que le está presentando puestas en escena y continúa como en la época anterior utilizando los fundidos en negro a los epígrafes que representan el principio y final de acto, como en el caso de Hannah and her sisters.

Allen realiza una distribución y elección exquisita de sus escenarios, algunos al natural y otros con decorados muy sencillos tocando siempre la cotidianidad. Woody Allen da la impresión de ensayar al teatro de cámara para o en el cine, con todas esas reducidas dimensiones y el tono intimista que da a los cuadros, así como a los movimientos de cámara, suaves y tranquilos.

Woody Allen evita los vestuarios suntuosos o cargados maquillajes, sus personajes casi siempre lucen sencillos y comunes, tanto las mujeres como los hombres.

Sus inquietudes se han plasmado en algunos temas de sus cintas: la identidad como la conciencia de ser un individuo, distinto de los demás por su propio derecho dentro del contexto social; sentirse como persona activa y continua, ser parte significativa del grupo humano que lo rodea.

La nostalgia lo ha aturdido, porque está formada de recuerdos, evocaciones, pequeños detalles y rincones a los cuales acudimos de vez en cuando, para sentirnos bien o peor. Un retrato, una pieza musical, una calle, una mirada, eso es nostalgia.

Los medios de comunicación le han inquietado: la pantalla chica, la cual ha invadido los ámbitos más reconditos de la cotidianidad y la radio como transportador imaginario a otros mundos fantásticos, mientras que la pantalla grande es la presencia momentánea de la ficción.

La manifiesta agresión de la que se hace objeto Woody Allen en varias de sus cintas y a lo largo de las tres épocas que nos ocupan, es algo que sorprende a sus espectadores, pero Allan hace uso consciente de esos ataques para protegerse en contra de los conflictos, frustraciones o ansiedades, inclusive de posibles seres agresores.

Allen explica su conducta de forma lógica, ocultando ser incapaz de enfrentarse al problema concreto, subrayando

todas sus razones morales y éticas para evitar cualquier enfrentamiento que lo pueda lastimar físicamente y hasta intelectualmente.

A Allen los mecanismos de defensa le permiten sentirse mejor y estar más tranquilo, le sirven para reducir la tensión y le permiten dedicarse a problemas más importantes.

Esa conducta hostil con la que lo observamos tratarse continuamente, no es más que una adaptación realizada a menudo conscientemente en el caso de Allen, sea mediante la acción o la omisión, para escapar del reconocimiento de motivos o cualidades personales que puedan rebajar la propia estima o aumentar la preocupación.

3.2 CLOSE-UP

Allen Stewart Konigsberg, que se hace llamar Woody Allen, hijo primogénito, nació en Flatbush, Brooklyn (Nueva York) cerca del famoso parque de diversiones de Coney Island, el primero de diciembre de 1935. Sus padres, Martín Stewart, "fue un hombre que realizó todo tipo de trabajos, desde vendedor de joyas hasta taxista" y Nettie Konigsberg Cherry, "era contadora en una tienda de flores". (9)

Es un pelirrojo pequeñito y nervioso. No tuvo una infancia fácil. Era un charal narizón y cohibido; le gustaba jugar al beisbol en la calle. Ahora bromea: "Cuando jugaba al beisbol corría

(9) Tappan., op. cit., p. 71.

como liebre, pero tenía principios, y cuando me robaba la segunda base me remordía la conciencia y regresaba a la primera". (10)

Mi madre tenía siete hermanas, -dice Allen- y todas esas hermanas tuvieron puras hijas... me crié básicamente con mujeres. Mi padre vive y todo eso, pero fuera de él yo era el único hombre de la familia. Yo estaba constantemente atendido por tías y primas. Yo siempre estaba jugando con niñas y yendo al cine con niñas. Así que les tengo mucha simpatía. (11)

Desde pequeño, Allen realizaba espectáculos de marionetas y actos de prestidigitación. No es gratuito que haya escrito La bombilla 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. (12)

Woody inició su carrera cuando estudiaba la secundaria en la Midwood High Winchen: les enviaba chistes a los columnistas Earl Wildson y Walter Winchen, pronto empezó a trabajar por las tardes, escribiendo ocurrencias a dos dólares la hora, su jefe Shefrin, recuerda que Woody se negaba rotundamente a usar traje, y como escribía 50 chistes en dos horas y todos eran graciosos, Shefrin le permitió vestirse como quisiera.

(10) Maurice Zolotow Selecciones. Núm. 570, Mayo de 1988, México, p. 92.

(11) Stephen Farber. "Woody Allen: entre el diván y el cine "en Dicine, Núm. 13. Revista mensual de Difusión e Investigación.

(12) Tappan., op. cit.

Realizó "sketches cómicos para Ed Sullivan y Earl Wilson, y a los 17 años ganaba 25 dólares semanales escribiendo chistes para la NBC". (13)

Woody dejó la universidad cuando reprobó el primer año. En una de sus primeras comedias comentaba: "Seguí todos los cursos filosóficos en la universidad: el de Verdad y Belleza; el de Belleza y Verdad Avanzadas, y el de Verdad Intermedia. Me expulsaron por hacer trampa en el examen final de metafísica: es que eché una mirada al alma de mi compañero de pupitre". (14)

Cuando se supo del talento de Woody, la cadena de radio y televisión NBC le pagó un viaje a California, para que trabajara en el programa de Desarrollo para Comediógrafos (así descubrió que no le gustaba viajar en avión, y que tampoco le gustaba Hollywood). El veterano escritor cómico Milt Rosen, que vivió en esa temporada con "Woody, comenta sobre él: "Era tímido e inhibido, lo cual es raro en un comediógrafo. Hasta la fecha no sé si está loco o no. Tiene una perspectiva peculiar de las cosas". (15)

Woody le escribía diariamente desde Hollywood a Herlene, su novia de la secundaria. En estas cartas, como en las películas que filmaría posteriormente era meticuloso en los detalles:

(13) Nelson Carro, "Woody Allen: el placer del cine" en Dicine, núm. 23. Revista de Difusión e Investigación Cinematográficas, febrero 1988, México, p. 7.

(14) Selecciones, op. cit.

(15) Idem.

"Una vez", cuenta Rosen "le estaba escribiendo a la chica sobre el tamaño de nuestra habitación, y en lugar de calcularlo, lo midió con sus pasos: eran seis por cuatro metros y medio". (16)

Herlene y Woody se casaron en 1955, y un lustro más tarde se divorciaron. En esta etapa, Woody escribía para algunas estrellas de televisión, "como Sid Caesar, Art Carne y Garry Moore, Jerry Lewis y ganaba 1,500 dólares a la semana". (17)

Woody Allen siempre les ha tenido miedo a las multitudes, y por ello ni se le ocurría pararse sobre un escenario, pero en 1960 cedió a las insistencias de sus representantes y presentó un monólogo de 50 minutos. Primero lo contrataron en pequeños clubes, y luego en otros más grandes. (18)

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. (19)

En 1964 decide subir a las tablas y trabaja en varios centros nocturnos. También tiene éxito en Brodway cuando interpreta él mismo dos obras de las que es autor: Don't drink the water y Play it again Sam, (20) ésta última también pasó a la posteridad en celuloide, pero dirigida por Rosse.

(16) Idem.

(17) Idem.

(18) Idem.

(19) Tapan., op. cit.

(20) Idem.

Al principio Woody se sentía verdaderamente aterrorizado, pero pronto aprendió a transferir su angustia y ansiedad al personaje que creó: "una víctima, un tipo pusilánime. Solía, hacer bromas acerca de su primera esposa: "No podíamos decidir entre tomar unas vacaciones o divorciarnos. Llegamos a la conclusión de que un viaje a las Bermudas dura dos semanas, en tanto que un divorcio es para toda la vida". Para entonces ya había contraído segundas nupcias con Louise Lasser". (21)

Llegó él mismo a la televisión (donde alternó con Mel Brooks en el programa Your Show of Shows), lo mismo que al cine (el productor Charles K. Feldman lo contrató como guionista -uno entre muchos de ¿Qué pasa Pussy Cat? y Casino Royale). (22)

Al principio era; lógicamente, el cómico. Un afortunado debut reeditando y doblando una convencional película japonesa de acción dió lugar a ¿Que pasa, tigre Lily? (1966). (23)

Después de batallar con dos guiones para complacer al productor Feldman, Woody decidió que, en lo sucesivo, si alguien quería un guión suyo, sería bajo sus propias condiciones: él dirigiría, actuaría y editaría.

Afirma que es un cómico de la escuela clásica ("tropiezo con los camareros y con las puertas"), ha trascendido de su personaje de un principio, un hombre del montón, confundido y de mala suerte, para encarnar papeles variados. (24)

(21) Selecciones, op. cit., p. 93.

(22) Dicine. Núm. 23, op. cit., p. 7.

(23) Idem.

(24) Selecciones., op. cit., p. 91.

He tenido influencia de Chaplín. Me gusta muchísimo (...) Cuando él llega caminando por la calle con esa malicia que tiene, es más chistoso y más emotivo, y eso me es importante. (25)

Allen "es un tipo tímido, polifacético, que hace las cosas a su modo. Procura confundirse entre la multitud; en invierno desaparece bajo un abrigo grueso con enorme capucha, y el resto del año recurre a infinidad de atavíos para que no lo reconozcan en la calle. Ama a la humanidad en general, pero se siente incómodo con sus integrantes en particular. (26)

Es autor de varios textos humorísticos: Como 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 Panorama. Su estilo literario es a base de parodias". (27)

Como director de cine debuta con Take the money an Run, (1969) y Bananas (1971), inspirado por el cariño de Diane Keaton (se divorció de Louise Lasser en 1969), realiza otras cintas en las que la Keaton ocupa personajes principales (las mujeres siempre han inspirado a Allen). Everthing You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask (1972), Sleeper (1973), Love and Death (1975) con esta cinta ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Annie Hall (1977) cinta premiada por la Academia de Arte y Ciencias Cinematográficas con cuatro

(25) Dicine. Núm. 13, op. cit., p. 5.

(26) Selecciones., op. cit., p. 91.

(27) Tappan., op. cit., p. 72.

Oscars: para el mejor director, la mejor película y el mejor guión y la mejor actriz, a pesar de ello, no se presentó a la premiación.

De no haber conocido a Diane Keaton, nunca hubiera podido escribir el personaje de Annie Hall para ella. Diane siempre tuvo una gran participación en todo. Era muy importante para mí que ella leyera el guión y me hablara, me comentara y todo eso. Diane podría ser ella misma una buena directora. (28)

Desde 1977 con excepto de 1981 y hasta 1989 ha producido una película por año: Interiors (1978), la obra que más se caracteriza por no contener humor.

El vínculo amoroso de Woody y Diane se rompe en 1978. Entonces él inicia una relación maravillosa con Mia Farrow y a partir de este momento, el estilo de Allen se vuelve más fresco y Mia su actriz principal.

Manhattan (1979), 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 (1986) candidata a recibir siete Oscars en la premiación LIX de la Academia en marzo de 1987, Woody continúa ausente porque tiene algo más importante que hacer: los lunes por la noche, llueva, truene o haya premios de la Academia, toca jazz al clarinete en el Mico's Pub, un bar de Nueva York, a pesar de ello, dicha cinta obtuvo tres Oscars. Radio Days (1987),

(28) Dicine. Núm. 13. op. cit., p. 3.

September (1988), Other Woman (1988) y su último corto Historis The New York (1989), Crimes and Misdemeanors (1990).

Así pues, sus películas resultan ahora un éxito no solamente en los cines de arte de las grandes ciudades de Europa; como Francia, Alemania, Inglaterra e Italia; también lo son en Estados Unidos y Sudamérica.

Dice Allen de su trabajo con Mia: "Intento hacer las películas de manera más cooperativa posible. Mia se está acostumbrando a eso; es algo nuevo en su vida. La molesto con eso. Ella me ayuda lo más que puede, pero con frecuencia le exijo cosas como tanteo. (29)

Soy un gran cinéfilo comenta Woody Allen, "veo películas todo el tiempo, pero no necesariamente muchas estadounidenses contemporáneas, porque no tengo muy buena opinión de ellas. Mis películas favoritas son casi siempre extranjeras. Desde que era un adolescente, me encantaban las películas francesas, italianas y suecas. (30)

(29) Dicine, Núm. 13. op. cit., p. 3.

(30) Idem.

CAPITULO IV

SIPNOSIS

Como parte de este trabajo se presentan las sipnosis de las películas que nos ocupan Annie Hall, Manhattan, Hannah y sus hermanas, para un mayor entendimiento de su posterior análisis.

4.1 ANNIE HALL

1977

U.S.A.

Color

93 minutos

Producción: Charles H. Joffe.

Dirección: Woody Allen

Guión: Woody Allen y Marshall Brickman

Fotografía: Gordon Willis

Sonido: James Sabat

Director Artístico: Mel Bourne

Vestuario: Ruth Morley

Maquillaje: Fern Buchner

Montaje: Ralph Rosenblum

Interpretación: Woody Allen: Alvy Singer

Diane Keaton: Annie Hall

Tony Roberts: Rob

ANNIE HALL

Alvy Singer (Woody Allen), de manera familiar, se dirige a los espectadores en una especie de conversación y narra algunos de sus problemas tales como: su contacto con las mujeres, la calvicie y sus ya cumplidos cuarenta años; así como su relación con Annie Hall (Diane Keaton) y sus reflexiones acerca del rompimiento con ella.

Alvy cuenta algunos detalles de su niñez que le parecen trascendentes para explicar su conducta actual: El parque de diversiones donde vivió, y su casa que temblaba a cada momento porque encima de ella pasaba la montaña rusa. Los vínculos familiares con tíos, primos, amigos y vecinos; su padre encargado de los carritos chocadores del lugar; su madre, una clásica ama de casa preocupada por la educación de Alvy niño y la economía familiar; y las constantes discusiones entre los dos últimos, son algunos de los elementos por los que Alvy se considera un tipo nervioso.

Acerca de su segundo hogar, la escuela, Alvy encuentra en sus compañeros y maestros (con todo lo que éstos representan) un verdadero caos peor al que existe en su propia casa. Su inquietud "precoz" y sus manifestaciones psicosexuales son reprimidas fuertemente por el cuerpo docente de la institución. Mientras se niega el movimiento a unos, se premia la pasividad de otros, los compañeros del pequeño Alvy.

Se siente profundamente fascinado por su ciudad, Manhattan,

y cuando no está enamorado, se siente trastornado por ella; caminar por sus calles, mirar a su gente, pisar la basura, al fin y al cabo es una ciudad con sus particulares ruidos. Ella, como las mujeres, ofrecen comididades y bienestar.

Alvy comenta con su amigo Rob (Tony Roberts) que por ser judío es objeto de ataques, y a cada momento es factible recibir agresiones verbales por parte de los antisemitas. Una parte del mundo lo maltrata, pero su amigo le explica que la razón es que Alvy se siente herido cuando los demás no están de acuerdo con él.

Sus presentaciones personales en la Universidad de Wisconsin le dejan contento ya que en los estudiantes encuentra un buen público para sus presentaciones. Alvy dice exactamente lo que quiere decir y si la gente se ríe, es porque lo que ha dicho vale; esto lo deja más a gusto que escribir para personajes pseudo-cómicos farsantes.

A su trabajo también se le aumentan otros malos ratos aún fuera de horas laborales; la gente lo asedia en las calles en cuanto le reconoce, aunque a él le gusta pasar inadvertido; los fanáticos no le permiten pasearse por allí como a los demás, lo persiguen y fastidian.

A Alvy los intelectuales de pose y habladores le molestan y se cruza con ellos con más frecuencia de la que puede soportar. Afortunadamente, él encuentra las formas para dejar abatido al enemigo ante la verdad, cuando saca de detrás de un cartel

a Marshall McLuhan para poner en su lugar a un intelectual que estaba en la fila del cine.

Su primera esposa, Allison Porchnik (Carol Kane), es el estereotipo de una "simpatizante de la izquierda liberal intelectual judía de Nueva York Central Parke West", que trabaja a ratos para la televisión mientras realiza su tesis: Todo va muy bien pero el rompimiento con ella es irremediable y se representa por la impotencia sexual de Alvy. Era una buena mujer, guapa y agradable, y él no es capaz de comprender el motivo del alejamiento.

Robin (Janet Margolin), su segunda mujer, es la clásica intelectual de gafas y vestimenta folklórica preocupada por las buenas relaciones públicas y olvidada de las privadas. Es una mujer bella, culta e inteligente, inquieta por codearse con los grupos intelectuales de la ciudad. Contraria a Alvy a quien le interesa el deporte, vivir, hacer el amor, no convivir masivamente en fiestas o reuniones, ser sencillo y más íntimo: le gusta jugar al amor con ella mientras los otros hablan de cultura y arte. Pero eso también termina.

Alvy manifiesta a su amigo Rob su preocupación por la manera en que el mundo mira a la gente que vive en Nueva York: "nos contemplan como si fuéramos una colección de rojos, judíos, homosexuales y pornógrafos".

Rob se ocupa de presentar a Annie (Diane Keaton), escritora y baladista, con Alvy en un deportivo. Ella se muestra distraída, totalmente nerviosa y neurótica. Ambos se encuentran "espontánea-

mente" a la salida y Annie se ofrece a llevar a Alvy cerca del centro de la ciudad y aprovecha la oportunidad para invitarle una copa en su departamento. Él acepta. Ya en el departamento, observa los libros y fotografías de Annie, y ella le cuenta algunos detalles sobre su familia, especialmente sobre la abuela Hall.

A partir de ese momento, Annie y Alvy comienzan a salir juntos, comparten actividades y se ven con frecuencia, hacen compras, cocinan, hacen el amor, visitan museos; es maravilloso.

Todo marchaba bien hasta el instante en que Annie se muda repentinamente al departamento de Alvy; esto le molesta a él y le reclama su acción, ya que su libertad como individuo está siendo coartada, lo mismo que su exclusividad; finalmente, ella se queda a vivir con él.

La relación se profundiza aún más, Alvy participa de las actividades de Annie y la anima a tomar cursos universitarios; según él, allí encontrará maestros y compañeros interesantes a la vez que enriquece su espíritu. Le recomienda y compra libros; todo es tan extraordinario junto a ella.

Annie platica de sus relaciones anteriores a Alvy, cuando era ingenua y los tipos con los que salía resultaban muy interesantes y especiales. Así, Alvy se entera de sus gustos, aficiones y preferencias; sus conversaciones sobre el pasado de ambos se intercalan lentamente con el paso del tiempo y de la relación.

Annie prefiere fumar marihuana cuando hace el amor; a

Alvy esto no le resulta muy natural, y así, en una ocasión no le permite narcotizarse. Alvy intenta tener relaciones sexuales con ella, logrando sólo fornicar: al darse cuenta de ello, le comenta a Annie que la siente lejana (mientras el alma de Annie, sentada en una silla, contempla como Alvy fornicaba con el cuerpo de Annie).

Annie presenta a Alvy con su familia, ésta es muy formal y propia además de reservada; hablan de cosas superficiales mientras Alvy la compara con su propia familia, desordenada, sencilla, arbitraria y común. La abuela Hall mira con recelo a Alvy, a quien contempla como un auténtico rabino. Todo el grupo familiar de Annie parece sacado de un cuadro.

Los conflictos no se hacen esperar; Alvy sigue a Annie después de su clase y le reprocha sus relaciones con un tipo que la acompañaba; Annie se defiende explicando que el personaje es su maestro, que siente simpatía por él y le agrada; eso es todo. Alvy está muy disgustado y critica los cursos universitarios junto con el personal de la escuela contradiciéndose y ofendiendo a Annie que termina enojada.

Annie y Alvy asisten cada cual a su analista. Ella parece presentar mejoras sustanciales, trata de poner en orden su vida y sus relaciones con Alvy, mientras éste se siente resagado en relación a ella, además de tener que pagar al analista de Annie.

El hilo revienta y Annie regresa a su antiguo departamento, Alvy pretende encontrar el origen del alejamiento de Annie;

para ello preguntaba a las personas en la calle dónde está el problema; las respuestas son simples y superficiales como los sujetos mismos. Alvy se siente perdido.

En una serie de dibujos animados Alvy muestra que su problema es no saber escoger a la mujer correcta, siempre se enamora de quien no lo merece y aparece la bruja mala del cuento de Blanca Nieves, con cara de Annie.

Una noche Annie llama a Alvy para que fulmine a una araña que está en el baño de su departamento. A partir de entonces, Annie y Alvy se reconcilian. Para festejarlo y celebrar el cumpleaños de ella, Alvy y Rob visitan el viejo barrio donde se criaron, y se sorprenden al ver que aún existe la casa donde habitó Alvy, miran por la ventana y observan cómo se desarrolla una pequeña reunión con la familia de Alvy cuando éste era pequeño.

Por la noche un par de amigos invitan a Annie y a Alvy a una velada para probar un poco de cocaína; a Alvy esto le parece antinatural, pero no se resiste a hacer la prueba y después de un ritual para desenvolver el preciado polvo y estando a punto de llevar a cabo la prueba, un estornudo de Alvy sobre el polvito pone fin a la reunión.

En un nuevo ensayo de Annie como baladista de centros nocturnos ambos conocen a Tony Lacey (Paul Simon), tipo rico que se interesa en el trabajo de Annie como cantante y le propone desarrollar algo juntos al mismo tiempo que los invita a una fiesta, pero a Alvy le molesta el figurín y rechaza la invitación.

Rob invita a la pareja a California, que Alvy considera como una ciudad bella, hermosa pero hueca; pasean por Beverly Hills, todo es orden y limpieza en el lugar. Estando en California asisten a una fiesta que da Tony Lacey; en ella Rob y Alvy aprecian a un sinnúmero de mujeres guapas, hombres atractivos, parejas ideales y criados por doquier. La casa de Tony es una mansión con varias y bien equipadas habitaciones con yakuzi, circuito cerrado de televisión y todas las comodidades.

Alvy se molesta al ver cómo su amigo Rob es capaz de usar una máquina editora para deformar y destrozarse algo que quizás hubiera tenido otro sentido, se desespera al observar la forma tramposa con que se fuerzan las risas de un público inexistente, contempla horrorizado el uso de factores externos para aumentar y poner sin ton ni son risas a todo.

En Los Angeles sufre un ataque hipocondríaco por la presión de tener que entregar un premio en Nueva York. Annie se comunica con los organizadores de la premiación y comenta el estado de salud de Alvy junto con la imposibilidad de éste para el evento; de inmediato ellos localizan un sustituto y cuando Alvy se entera, recupera la tranquilidad y sana instantáneamente.

A su regreso del paseo por la florida ciudad, Annie y Alvy meditan interiormente su situación personal y con respecto al otro. Analizan las ventajas que California tiene para cada uno de ellos, confiesan mutuamente no estar conformes con su relación y deciden terminar. Después del rompimiento Alvy se siente emotivamente mal; averigua, a través de los transeúntes,

en donde se encuentra Annie, le informan que ella está viviendo en California en casa de Tony; Alvy se incomoda por la elección de Annie, por un tipo de vida fácil y vegetal.

Una anciana transeúnte quiere ayudar a Alvy dándole consejos: éste prueba suerte tratando a otra chica, pretende familiarizarse con ella de la misma manera que con Annie, pero las cosas no salen bien.

Alvy se comunica telefónicamente con Annie, le pide regrese con él, pero Annie tiene compromisos; Alvy se enfurece y va por ella a Los Angeles; se entrevista con Annie, insistiéndole en que regrese a Nueva York; ella se niega. Él se exaspera, después de todo lo que ha hecho para verla. Al final cada uno marcha por su lado, Alvy se siente desesperado y en su ofuscación golpea uno tras otro a los autos parados en el estacionamiento (como en los carritos chocadores) hasta la llegada de un oficial de policía.

Alvy regresa a Nueva York y se dedica a ensayar una obra de teatro referente a su relación con Annie, pero en la representación, la actriz que hace el papel de Annie decide regresar con el sujeto que personifica a Alvy. Alvy fuera de la escena señala que la perfección se busca en el arte, ya que en la realidad es imposible.

Annie y Alvy se vuelven a reunir para tomar un café y conversar sobre el pasado animadamente sin angustias ni reproches. Alvy recuerda dulcemente los momentos felices que compartió con Annie, eso es todo lo que queda.

4.2 MANHATTAN

1979

U.S.A.

Blanco y negro

96 minutos

Producción:

Charles H. Joffe

Dirección:

Woody Allen

Guión:

Woody Allen y Marshall Brickman

Fotografía:

Gordón Willis

Sonido:

James Sabat

Vestuario:

Albert Wolsky

Maquillaje:

Fern Buchner

Montaje:

Susan E. Morse

Interpretación:

Woody Allen:

Isaac Davis

Diane Keaton

Mary Wilke

Michael Murphy

Yale

Mariel Hemingway

Tracy

MANHATTAN

Isaac Davis (Woody Allen) es un escritor que trabaja en una novela sobre Manhattan, redacta guiones para televisión. Vive en un lindo y amplio departamento en Manhattan.

Tracey (Mariel Hemingway), su actual compañera, una chica de 17 años estudiante de bachillerato, se reúne con él frecuentemente. Salen con otra pareja de vez en cuando, Yale Pollack (Michael Murphy) y Emily Pollack (Anne Byrne); él, igualmente, es escritor, y ella ama de casa.

Ike mantiene a su exmujer Jill (Meryl Streep), madre de su hijo Willie (Damion Sheller), con quien convive continuamente. Jill, antes de casarse con Ike, era bisexual; después de divorciada, se declaró lesbiana y actualmente vive con Connie (Karen Ludwig), su compañera; ambos educan al hijo de Ike.

Después de una cena de grupo, Yale confía a Ike que sostiene una aventura con Mary Wike (Diane Keaton), una mujer estupenda según Yale, un poco neurótica y nerviosa, pero muy bella e inteligente periodista.

En una ocasión en que Ike y Tracey miran una exposición fotográfica y escultórica se encuentran con Yale y Mary; éste la presenta. Minutos después, ella se encuentra dando sus puntos de vista sobre las muestras. Según ella, son terribles. Esto molesta sumamente a Ike y se agrava la situación cuando Yale le hace coro al criticar a varios intelectuales, escritores,

músicos, pintores y hasta directores de cine; Ike está a punto de reventar y lo mejor es retirarse.

Ya a solas con Tracey, manifiesta todas sus opiniones sobre Mary; la considera tonta, incoherente y fatal, sus críticas son pusilánimes y temibles. En cambio a Tracey le parece una chica guapa, un poco nerviosa y descontrolada, pero nada más; trata de tranquilizar a Ike que se encuentra irritado y malhumorado.

Estando en los estudios de televisión se indigna al ver el producto final de su labor, se ofusca e incomoda, no lo puede soportar y tampoco está dispuesto a seguir trabajando para que hagan aquellas deformaciones y renuncia.

Se entrevista con Yale y le comenta su decisión, aunque está arrepentido, ya que las ganancias obtenidas por ese trabajo en la televisión eran bastante buenas; tendrá que hacer ajustes a sus gastos y mudarse a un lugar más pequeño, escribir el libro que tiene en mente para sobrevivir económicamente.

Ike se encuentra casualmente con Mary en un cóctel junto con algunos amigos; al final, Mary e Ike terminan caminando por la calle, mientras charlan animadamente. Mary tiene un montón de conocidos que son unos genios; Ike le señala que de vez en cuando trate de conocer a gente común; ellos, igualmente tienen mucho que dar.

La conversación se prolonga hasta el amanecer mientras contemplan la ciudad; todo este tiempo dialogan sobre su vida personal:

Ike habla de su hijo, y Mary comenta que estuvo casada con un super hombre el cual le descubrió todo sobre el sexo, amante insaciable. Ambos coinciden en asistir al analista.

Yale cuchichea con Ike sobre Mary, éste último le comenta haber estado con ella la noche anterior, Yale reafirma su posición sobre lo estupenda que resulta Mary. Más tarde, ella y Yale se entrevistan, éste termina convenciéndola de hacer el amor, aunque en un principio ella se niega.

Ike pasa a recoger a Willie a casa de Jill y discute con ella sobre la idea de ésta de escribir un libro sobre su vida matrimonial; Ike trata de convencerla para que no lo escriba, pero ella se niega rotundamente.

Un domingo, Mary telefonea a casa de Yale para una entrevista, pero a éste no le es posible, entonces ella intenta con Ike. Van al planetario, pero los pesca una tormenta eléctrica, Ike se enfada porque el agua le estropeó la ropa y los truenos pudieron haberle fastidiado la vida.

Mary exterioriza su molestia con Yale; hablan sobre su estado civil, ella plantea sus razonamientos, Ike intenta ayudarla, le dice que es insegura, racional y calculadora, mientras que Mary apunta que Ike siempre se muestra hostil.

Ike se ve con Tracey por la noche y le confiesa sentir un ímpetu juvenil e incontrolable hacia ella, ésta comenta haber conseguido ir a estudiar arte dramático a Londres. Ella quisiera ser acompañada por Ike, éste se niega. Discuten la

diferencia de edades: 17 para 42, más tarde pasean por el parque central sobre un carruaje arrastrado por caballos. Ike se muestra siempre especial para Tracey, la halaga mientras que ella la pasa feliz.

Mary y Yale discuten sobre la relación que llevan; para Mary resulta incómoda la situación ya que no pretende destruir el matrimonio de Yale. Está indecisa de lo que debe hacer, tiene principios morales. Yale se desespera al sentir que la pierde.

Ike se muda de departamento, el lugar es extraño, hay ruidos espantosos y el agua del grifo sale sucia. Invita a Tracey a pasar con él la primera noche. Ike no se concentra para hacer el amor debido a los ruidos y Tracey se impacienta. Ella pregunta sobre la ruta que seguirá la relación si decide ir a Londres, Ike le da largas y le señala que todo quedará como un dulce recuerdo.

Yale y Mary discuten la situación de la relación, ella menciona que no ha sabido elegir, ha comenzado con algo que actualmente no puede terminar y le daña severamente en lo emotivo, se siente impotente, Yale pretende tranquilizarla; terminan. Mary visita a Ike para contarle los acontecimientos y sus nuevos planes, llora. Ike le consuela.

Yale e Ike conversan mientras juegan squash, el primero está satisfecho de haber terminado con Mary; lo de ella sólo fue casualidad, anima a Ike para que forme pareja con Mary, ella lo necesita en su vida para ordenarla; además, en alguna

ocasión comentó con Yale que Ike le parecía atractivo. Ike se resiste a la idea, pero su amigo insiste; además, su relación con Tracey es pasajera.

Mary e Ike van al cine, se comunican y creen conocerse un poco; él la besa y ella corresponde, terminan haciendo el amor, Mary confiesa ser complicada en sus relaciones, pero Ike responde "oye, cariño, complicaciones es mi segundo apellido".

Aparte de Jill, en la vida de Ike hubo otra mujer: Mark; educadora, aficionada después a las drogas, se marchó posteriormente a San Francisco, participó en sectas y actualmente trabaja en "la agencia William Morris". Ike no está seguro de la durabilidad de su relación con Mary.

Ike espera a Tracey a la salida del colegio, ella le tiene un regalo, una armónica, él procura sensibilizarla, le indica estar desperdiciando una enorme cantidad de afecto en una persona que no lo merece, no desea seguirla viendo; Tracey no entiende qué sucede, se siente profundamente enamorada de Ike, él le replica ser una niña ignorante sobre cuestiones de amor, ni siquiera él sabe algo al respecto, nadie sabe absolutamente nada sobre el amor, ella debe conocer a otros, tener relaciones más apasionadas e igual de interesantes, hasta que termina confesando que conoció a alguien mayor que ella; Tracey no puede evitarlo y llora.

Ike y Mary pasean por el campo, pasan unos días en él, ella se siente muy tranquila, el ambiente la reconforta y anima, mientras Ike sufre las molestias de los bichos. Mary

requiere atención y conducción de su vida, él se hará cargo de todo.

Ike se entrevista con sus amigos: Emily y Yale; ella insiste para que le presente a su nueva compañera; los cuatro asisten a un concierto de música clásica durante el cual Ike vigila los movimientos y miradas de Yale a Mary.

Estando en una tienda, Ike y Mary coinciden con el exmarido de ella que resulta ser un sujeto bajo en estatura, flaco, barrigón y medio calvo; Mary lo encuentra muy mejorado y atractivo. Ike se sorprende de la subjetividad de ella.

Las dos parejas salen de paseo en el nuevo auto de Yale; durante el recorrido por las tiendas, sorprenden un ejemplar del libro de Jill: Matrimonio, Divorcio y Toma de Conciencia: Jill Davis. El cuarteto camina por el puerto, mientras Yale selecciona y lee en voz alta algunos fragmentos del texto, entonces el trío cuestiona a Ike sobre los detalles que maneja el texto.

Ike visita a Jill para reclamarle la publicación del libro, ya que éste lo desacredita con sus amigos y le parece absurdo que todo el mundo se entere de su intimidad. Ella le comenta que tiene una proposición sobre el texto para hacerlo película, Ike se queda sorprendido y desconcertado.

Mary confiesa a Ike su entrevista con Yale, ella se sigue sintiendo atraída. Ike está confundido, le cuestiona a Mary su elección, además le plantea algunos problemas en los que

se envolverá en poco tiempo con Yale y le pronostica una duración mínima a la futura relación.

Ike busca a Yale y habla con él sobre Mary, le reclama su ambigüedad, sus mentiras y falsedades, los métodos usados para manipularlo a él y a Emily, su decisión para con una mujer insegura tanto como Yale mismo.

Tiempo después Emily e Ike almuerzan juntos y conversan sobre sus preocupaciones y problemas; el matrimonio para el cual se requiere pequeños sacrificios y compromisos los cuales son difíciles de cumplir. Ike recuerda nostálgica y honestamente su relación con Tracey, una buena chica en verdad lo amaba aún a pesar de su juventud.

Ike pone en una cinta algunas de sus fugaces miradas sobre Manhattan y su gente en forma de cuento: "La gente de Manhattan continuamente crea terribles problemas neuróticos, innecesarios, porque eso le permite evadirse de otros problemas más graves y aterradores del universo". Ike trata de enumerar buenas razones para continuar viviendo; películas, actores, música, lugares, hasta llegar al rostro de Tracey, esto lo hace reaccionar y sale en su búsqueda. Ike sorprende a Tracey a punto de salir al aeropuerto rumbo a Londres; ella está sumamente sorprendida, conversan un poco, ella promete volver en seis meses, solicita a Ike confianza, él se queda escéptico.

4.3 HANNAH Y SUS HERMANAS

1986

U.S.A.

Color

106 minutos

Producción: Jack Rollins y Charles H. Joffe.

Dirección: Woody Allen

Guión: Woody Allen

Fotografía: Carlo di Palma

Vestuario: Jeffrey Kurland

Montaje: Susan E. Morse

Interpretación	Lee:	Barbara Hershey
	April:	Carrie Fisher
	Elliot:	Michael Caine
	Hannah:	Mia Farrow
	Holly:	Dianne Wiest
	Norma:	Maureen O'Sullivan
	Evan:	Lloyd Nolan
	Frederick:	Max von Sydow
	Mickey:	Woody Allen
	Paul:	Lewis Black
	Mary:	Julia Louis-Dreyfus

HANNAH Y SUS HERMANAS

"Dios mío, qué hermosa es..."

En la casa de Hannah (Mia Farrow) se reúnen su familia y algunos amigos el día de Acción de Gracias para festejar y cenar juntos. Elliot (Michael Caine), actual esposo de Hannah, se siente fuertemente atraído por una de las hermanas de ésta: Lee (Barbara Hershey), una joven de cabello negro rizado, aires coquetos y frescos. Holly (Dianne Wiest), otra de las hermanas, destaca por su arte culinario más que por su carrera como actriz y su adicción a las drogas.

Evan (Lloyd Nolan) y Norman (Maureen O'Sullivan) son los padres de estas tres encantadoras chicas. Ambos se han dedicado a la farándula. El guapo, y ella bella y atractiva, aún se siente toda una figura. April (Carrie Fisher) es amiga de Holly y también se dedica a la actuación y a la cocina.

"Todos la pasamos bomba"

Frederick (Max von Sydow), pintor, hombre huracán y raro, es el compañero de Lee. Detesta estar con otras personas, sólo gusta de la compañía de Lee. Aprecia el arte, le cautiva la música y la poesía, gusta de otras disciplinas del saber y desprecia a los seres que no tienen idea sobre la estética. Frederick está seguro de que Lee le gusta a Elliot, pero ella no acepta esta observación.

"El hipocondríaco"

Mickey (Woody Allen) es "un enérgico y eficiente productor

de televisión"; se encuentra en plena acción mientras discute con sus ayudantes: Paul (Lewis Black), Mary (Julia Louis-Dreyfus), Larry (Christian Clemenson) y Gail (Julie Kauner) sobre la censura en el sketch que presentarán en los próximos veinte minutos. Mickey también comenta con un funcionario sobre la parte criticada; un guionista se queja de que han recortado su trabajo. Todo es un ir y venir de Mickey con sus auxiliares tratando de arreglar los pequeños detalles.

Mickey visita a los hijos que "tiene" con Hannah y les lleva un obsequio. Él tiene consulta médica con el doctor Abel, quien comenta haber atendido al padre de Mickey; éste replica que su progenitor es un verdadero hipocondríaco. Mickey se queja de un dolor en el oído, pero ha olvidado en cuál de ellos se produce la molestia; el médico examina al paciente y le realiza varias pruebas. El facultativo no encuentra con exactitud el problema así que remite a Mickey al hospital para que sea analizado y diagnosticado por especialistas, sólo para descartar cualquier duda.

Mickey telefona a otro médico; el doctor Wilkes, para consultarle sobre su problema; el especialista dice que la pérdida de audición sin causa aparente sería, en última instancia y una posibilidad pesimista: un tumor cerebral. Mickey no lo puede creer.

En su oficina nuevamente, Gail, su ayudante, se sorprende al ver el semblante de su jefe, quien no puede concentrarse, percibe zumbidos y ruidos extraños. Ella lo acusa de creer tener problemas que en realidad no existen.

"La Compañía de cocina Stanislavski en acción"

Holly y April se han organizado y en sus tiempos libres se dedican a cocinar y servir buffets; son sensacionales. Varias personas las felicitan por sus platillos. Entre los asistentes, se encuentra un arquitecto, David, quien reconoce en ellas otro arte aparte del gastronómico; invita a ambas a dar un paseo y contemplar algunas construcciones que él mismo diseñó. Durante el recorrido, las dos chicas se disputan la atención de David: April consigue atraer su interés usando frases y palabras rimbombantes, mientras que Holly se siente decepcionada por su actuación.

"Nadie, ni siquiera la lluvia,
posee manos tan finas"

Elliot, parado en una esquina cercana a la vivienda de Frederik, espera ansioso. De pronto sale Lee y camina por la calle, Elliot corre por calles paralelas hasta quedar por "coincidencia" frente a ella que le mira sorprendida; él pretexta estar ahí para hacer tiempo y buscar una librería mientras llega un cliente. Lee se dirige a una reunión de doble AA (alcohólicos anónimos), pero se ofrece a enseñarle a Elliot una librería en la que puede pasar todo el tiempo que desee, leer algo y no tener que comprar nada. En el lugar, él encuentra un libro en donde hay un poema que le recuerda a Lee, se lo obsequia.

"La angustia del hombre en la cabina".

Mickey se presenta a su análisis en el hospital, pasa por una serie de cuartos que están equipados con aparatos

y máquinas raras con las cuales es examinado; su rostro siempre luce preocupado y angustiado. El cirujano especializado no está totalmente convencido de los resultados y pide a Mickey se presente para una última prueba. Mickey se aterra, está inquieto y nervioso, trata de convencerse a sí mismo de que el problema no es serio.

Mickey pasa muy mala noche; la preocupación lo tiene atrapado por causa de la prueba: scanner cerebral. La aflicción lo mata y ya no sabe dónde le duele; procura sosegar. En otras ocasiones ha consultado a otros médicos: recuerda la consulta con el doctor Smith cuando el galeno informó a Hannah y Mickey la imposibilidad de éste para engendrar familia, el especialista recomienda que todo se tome con calma, e indica la posibilidad de adoptar niños o practicar varios métodos artificiales de fecundación. Hannah llora nerviosamente y discute los pormenores de la incapacidad de Mickey. Él se siente humillado y ofendido, ella plantea alternativas y le pide al compañero lo medite.

Carol y Norman son un matrimonio amigo de Mickey y Hannah. Estos plantean a los primeros la posibilidad de que Norman se convierta en el donador para Hannah; la pareja se sorprende y no sabe qué contestar, mientras Mickey les pide que lo mediten y decidan, no hay ninguna prisa. Finalmente Norman, el exsocio de Mickey, acepta y el resultado son los gemelos, mientras Mickey y Hannah terminan siendo amigos.

"Dusty se ha comprado una casa inmensa en Southampton"

Elliot se presenta en casa de Frederick acompañado de un músico rockero que de la noche a la mañana se ha hecho rico y está interesado en comprar obras de arte. Frederick no está muy convencido de querer vender su trabajo a este tipo; Dusty necesita algo grande; se le muestra lo que hay en el sótano. Entre tanto, Elliot y Lee se quedan juntos en el estudio; él se siente excitado y nervioso ante tal oportunidad, trata de ser cauteloso, se precipita y besa a Lee; ésta se sobresalta y pierde el control por un momento. Al mismo tiempo, Dusty y Frederick suben de la bodega con una acalorada discusión; el artista se siente indignado ante la actitud del rockero por querer medir su obra por metros cuadrados o por la combinación con los muebles y el decorado. Elliot y Dusty salen de allí, el primero se encuentra descompuesto, le falta el equilibrio, Dusty lo nota pero aquél insiste en que le dejen solo. A los pocos minutos aparece Lee sorpresivamente; ambos están exaltados, se abrazan.

Hannah se presenta en casa de sus padres en un momento de emergencia; a la madre se le han pasado las copas y discute con su esposo un malentendido.

"El abismo"

En un cuarto de hospital muy limpio se aprecia a Mickey recostado en una camilla. Su cuerpo se mueve hacia un gran círculo. Del otro lado, en una vitrina, dos alópatas estudian la lectura que dan las máquinas sobre la cabeza de Mickey. Nuevamente en consulta, el doctor Brooks explica a Mickey

que las noticias no son buenas y las razones de no poder operar en la zona del tumor; Mickey espantado no está consciente, todo es producto de su imaginación. De pronto, el verdadero cirujano Brooks entra al cuarto y le comunica estar muy satisfecho con los resultados obtenidos ya que Mickey no padece de nada.

Gail y Mickey comentan el retiro del trabajo de éste, quien expresa sus preocupaciones sobre la vida y la muerte, se siente absorto por algunas cuestiones poco claras en su mente, cerebro y corazón.

Lee y Elliot viven un idilio romántico y amoroso pero angustiante y apesadumbrado mientras hacen el amor. Lee regresa a casa de Frederick y tiene un enfrentamiento con él, ya que éste percibe extraña a la chica. Discuten, ella quiere irse, dejarle, pero él se opone; no puede vivir sin ella. Se insiste en la separación, algún día tenía que ser.

Mientras tanto, Elliot, en casa de Hannah, compara su situación; con ella tiene tranquilidad y confort, es amorosa y comprensiva, mientras que la otra es un volcán, una experiencia inolvidable, tal y como lo había imaginado. Pero Elliot tiene complejos de culpa al haber traicionado de tan sucia manera a Hannah y se promete no salir con Lee ni volver a llamarla, reconsidera su posición, trata de telefonearle para decirle que se olvide del asunto, ya que sólo era un momento excitante que ha concluido, pero Lee se le adelanta confiándole su cercanía sentimental.

Elliot continúa viéndose con Lee y cada vez se siente

más alejado de Hannah; ella lo ha notado, le riñe y cuestiona su actitud: él está muy nervioso y teme lastimarla o cometer un error, pues está inseguro; trata de calmar a Hannah.

"El único conocimiento absoluto al alcance del hombre es que la vida carece de sentido"

(Tolstói)

Reflexivo, Mickey medita sobre lo escrito por Sócrates, Nietzsche y Freud. Confronta su realidad cotidiana, toda aquella gente haciendo ejercicio para evitar el paso del tiempo por sus cuerpos. Mickey recuerda cuando se divorció de Hannah; ésta, para animarle, le conseguía citas con su hermana: Holly; con ella pasó una noche que difícilmente olvida, porque Holly lo llevó primero a ver a un grupo de rock; ella, cocainómana, la pasa alegremente y él se aburre terriblemente; para compensar el mal rato, Mickey la invita a escuchar jazz, pero Holly se la pasa aspirando cocaína y conversando mientras toca la música. El se siente frustrado y apenado le reclama su actitud, ella se molesta; cada quien se va por su lado.

"La prueba"

Hannah y Holly visitan una tienda de ropa ya que Holly hará una prueba de canto y desea estar presentable y de muy buenos ánimos. Hannah no está muy convencida de las cualidades de su hermana para el canto. Al salir de la prueba junto con su amiga April, un tanto desanimada, el recordatorio de un compromiso de comida la alienta; la amiga comenta que David

la ha invitado a la ópera, Holly se siente humillada pues ella había estado saliendo con el arquitecto.

"El gran salto"

Mickey trata de convertirse a la religión católica y conversa con el padre Flynn; éste lo interroga sobre su actual posición y sus intereses en la doctrina católica. Mickey le externa al cura estar dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de creer en Dios.

Mickey visita a sus padres y de paso les comunica su cambio de fe; ellos desapruaban su nueva postura, ya que debió acogerse al dogma judío y no andar buscando dioses por otro lado. Mickey intenta defenderse, pero los padres están sumamente preocupados y molestos.

Mickey trata de rodarse de todo ese mundo católico; para ello el padre Flynn le da varios libros, él compra un crucifijo, otras obras escritas, el cuadro de un santo y hasta pan y mayonesa.

Las tres hermanas se reúnen para comer y platicar un poco, Holly comenta que April realizó la misma prueba que ella y logró quedarse con el papel; agrega que April y el arquitecto se entienden y por ello la compañía Stanislavski llega a su fin, y pide nuevamente el apoyo económico de Hannah para dedicarse a escribir y olvidarse totalmente de la actuación. Hannah le señala que debía ocupar mejor su tiempo y Holly se pone a la defensiva, mientras que Lee está cada vez más nerviosa. Holly y Hannah discuten. La primera siente que su

hermana la mira como una fracasada, mientras que la segunda busca explicarle su equivocación hasta que Lee aumenta el tono de voz y termina el problema argumentando un severo ataque por parte de Holly a Hannah mientras ésta pasa por un trance muy difícil.

"Verano en Nueva York"

Elliot está confundido, no pretende lastimar a Hannah pero quiere a Lee. Ambos tratan de terminar con esa relación pero siempre terminan haciendo el amor y sintiéndose miserables.

Mickey conversa con un hare krishna para ser incluido en esa doctrina. El krishna le da algunos folletos, le pide que los lea y medite al respecto, ya que Mickey está apesadumbrado por la muerte y la reencarnación; reflexiona sobre si realmente se quiere convertir, ser como aquellos con la cabeza rapada y esa extraña indumentaria.cae nuevamente en estado de depresión.

"Fresco otoñal"

Lee pensativa y taciturna pasea por los muelles de Manhattan mientras medita sobre la atracción que ejerce sobre su profesor de literatura y su relación con Elliot; piensa que el tiempo definirá su futuro.

"Otra vez se celebra el día de Acción de Gracias en casa de Hannah"

El ambiente está formado por la familia de Hannah, sus padres y algunos amigos.

Hannah y Holly preparan los últimos toques para la cena;

la primera está sumamente molesta por el guión escrito por su hermana, ya que en él aparecen un sinnúmero de detalles sobre la vida íntima matrimonial de Hannah, pues contiene conversaciones privadas, cosa que le sorprende, y no entiende de qué forma Holly se ha enterado de todo eso. Hannah está a disgusto por la manera en que Holly la contempla: como una mujer independiente, superior, capaz de dar mucho cariño y no necesitar nada.

Mientras tanto, Lee y Elliot sostienen una discusión sobre su relación; ella la da por concluida.

Hannah interroga a Elliot sobre sus conversaciones con sus hermanas: Holly y Lee, él niega todo; ella no logra explicarse de qué forma Holly se ha enterado de los pormenores sobre su vida. Se arma una polémica y Hannah reclama la poca atención que Elliot tiene para con ella, sus más esporádicas relaciones sexuales y sus continuas evasivas para no discutir el problema; él está furioso y le expresa lo poco que ella lo necesita, ella se desconcierta.

"Tuve suerte al tropezarme contigo"

Mickey sorprende a Holly en una tienda de discos, se saludan y charlan sobre lo que cada uno hace actualmente; como ella escribe y él se muestra interesado, se ponen de acuerdo para revisar su trabajo.

Se reúnen en la casa de Mickey, leen el guión de Holly, que a él le parece fantástico; ambos se entusiasman y salen a caminar por el parque. Mientras tanto, Mickey le narra a

Holly toda su crisis y los actos que la acompañaron, la forma en que se libró de ella y su perspectiva de la vida: se existe sólo una vez y se debe disfrutar mientras se pueda. Holly confiesa a Mickey haberse quedado apenada por aquella terrible noche y le ofrece sus disculpas; él le dice que si realmente quiere reivindicarse, tendrá que aceptar una invitación esa noche.

"Un año después"

Una nueva fiesta del día de Acción de Gracias; la concurrencia en casa de Hannah es como de costumbre: sus padres, hermanas, y algunos amigos.

Lee, acompañada de su marido, luce hermosa como siempre, pero más tranquila y madura mientras es observada por Elliot. Holly ha hecho grandes progresos en sus textos y Hannah hará el papel de Desdémona para la televisión: los padres están emocionados y muy alegres, como todos en la reunión.

Elliot y Hannah se abrazan y contemplan a sus invitados, mientras Holly es sorprendida en el umbral de la casa por Mickey, su actual compañero, a quien le es complicado entender la elasticidad del corazón y la posibilidad que da la búsqueda constante de aquello que amamos. Holly le comunica que está embarazada, él se muestra complacido.

4.4 SISTEMAS DE CIRCUITOS EN LOS PERSONAJES

Para este estudio se han definido a los personajes principales

de cada una de las cintas; no se consideró necesario caracterizar a los personajes secundarios o incidentales.

Las características de los personajes responden a una relación de antinomia; ya que cada uno de ellos juega un papel de acuerdo con la capacidad y apariencia que su contrario emita; así por ejemplo, cuando él es cobarde, ella debe ser valiente, pues el equilibrio de la unión así lo obliga. Sin embargo, también existen cualidades afines, como en los casos de los personajes intelectuales.

Las cualidades de los personajes toman diversos matices, cambian de acuerdo a las circunstancias, el momento, los intereses; la propia historia del personaje hace variar, modificar y configurar formas diferentes del temperamento del sujeto, de tal manera que los perfiles se vuelven dinámicos y versátiles.

Los personajes se han agrupado a manera de sistemas de circuitos, ya que un sistema puede estar integrado por varios circuitos o un circuito único puede funcionar como sistema. Los sistemas de circuito funcionan como forma de relación interactuante, en donde los circuitos constituyen la concordancia, el vínculo o contraste, estableciendo la compatibilidad de caracteres.

El primer sistema de circuitos: Annie-Alvy, funciona independientemente y como único. Es una especie de sonriente melancolía. Es la grandiosa pareja desesperada.

El segundo sistema está integrado por tres circuitos:

Mary-Isaac, Mary-Yale, Tracey-Isaac. Estos circuitos están relacionados entre sí, pero funcionan en forma independiente uno del otro. Pequeñas hostilidades, oposiciones y diferencias de criterio y de gusto, mueven y modifican los circuitos.

El tercer sistema está integrado por cuatro circuitos: Hannah-Mickey, Holly-Mickey, Hannah-Elliot, Lee-Elliot. Estos circuitos son dependientes entre sí, ya que la relación de parentesco es fundamental entre Hannah y sus hermanas; sumado a lo anterior, cada uno de los personajes femeninos es diferente y contrario a los otros dos. Por ejemplo: Lee es alcohólica, mientras que Holly es drogadicta y Hannah no converge con ninguna de las dos.

En los circuitos aparecen algunas variantes importantes, como en los casos de los personajes femeninos principales, representados por las actrices Diane Keaton y Mia Farrow que hacen pareja con el personaje masculino que interpreta Woody Allen. Ambas tienen rasgos y caracteres distintos, pues su preparación, posibilidades, apariencia y presencia difieren entre sí. Mientras Keaton es agresiva, Farrow es amable y cuando una es reflexiva la otra es irreflexiva.

Al observar con detenimiento a cada una de las actrices, es posible notar diferencias tangibles que van desde el tipo de mujer, la indumentaria, hábitos y costumbres antagónicas entre sí: mientras Keaton es sofisticada, Farrow es sencilla, la primera es una mujer complicada y conflictiva, la segunda es comprensiva y cariñosa.

El optimismo y el entusiasmo son rasgos y constantes en todos los personajes; ese aliento de esperanza en todos ellos, les permite seguir viviendo y amando al otro o continuar en la búsqueda plena de sí mismos.

La vida intelectual aparece como otra constante general, presentándose a veces como instrumento idóneo para plasmar la crítica a la realidad, y en otras ocasiones como forma o ángulo para observar la belleza de la vida.

Ahora ocupémonos de forma general del personaje masculino constante en las tres cintas que nos ocupan (Woody Allen) como Alvy Singer, Isaac Davis y Mickey.

Primero, es un personaje controvertido, ya que se opone a los patrones establecidos del galán norteamericano. Allen tiene que compensar las carencias físicas de opulencia y audacia con atributos como el ingenio y el carisma. Tales elementos que podemos observar en Annie Hall cuando Alvy le obsequia un negligee rojo; o en Manhattan, cuando pasea Ike con Tracey, y le dice que ella es la respuesta que dios dio a Job; y en Hannah y sus hermanas, cuando encuentra a Holly en una tienda de discos y le hace algunas observaciones sobre su personalidad.

El actor norteamericano típico se presenta como prototipo de hombre guapo y apuesto; Allen, mientras tanto, aparece feo, escuálido y común. Siempre es más pequeño en tamaño que el resto de sus actores y de sus compañeras, con las que la diferencia de estatura es aún más aplastante. Annie, Mary, Hannah y Holly, pero con Tracey resulta embarazosa ya que

se trata de una chica bastante alta. Ellas no buscan en él al hombre guapo, simplemente al hombre.

Coincide en ser gentil y amable con las damas, pero se opone a la arrogancia, siendo sencillo. Cuando se trata de demostrar fuerza física, él es débil. También puede ser valiente si se requiere, pero más bien es tímido. En Annie Hall podemos observar a Alvy enfrentándose a un grupo de langostas que hacen de las suyas, mientras él trata de controlarlas. Luego se pelea con dos arañas en el baño del departamento de Annie.

Las estrellas de cine norteamericano se presentan varoniles y atrevidos, mientras que Allen parece apocado e inseguro; su torpeza ante las mujeres resulta ser un atractivo, pues se muestra solidario con el lado femenino. En Annie Hall, Alvy pone de manifiesto la subjetividad de Annie ante la imagen real de su exmarido: flaco, panzón, calvo y feo. En Hannah y sus hermanas; Mickey hace notar a Hannah que Elliot es igual que él: torpe e infeliz; en Manhattan, durante un paseo en lancha por el lago, se llena la mano de lodo sin perder la compostura.

El personaje cinematográfico masculino es generalmente práctico, elegante e indiferente; en contrapartida humorística, Allen es teórico, espontáneo y apasionado. Se le puede observar en Annie Hall cambiar la bombilla normal de la lámpara por una bombilla roja para hacer el momento más interesante; en Manhattan, apagar las luces para continuar disfrutando.

La ligereza de temperamento de Allen y la simpatía que

despierta marca la oposición con el prototipo de perfección que exteriorizan los actores violentos. Allen como Alvy, Ike y Mickey jamás se arrebatan en furia, más bien tiende a interiorizar sus sentimientos de frustración; le podemos mirar en Annie Hall, cuando se entera de que Annie se marcha de su lado, prefiere caminar; lo mismo acontece cuando, en Manhattan, se entera por conducto de Mary de las relaciones de ésta con Yale; siempre procura tomar aire.

Su muy particular forma de enfrentarse a la vida, y a su unión con las mujeres, es la oposición fundamental de Allen con el modelo ideal del actor norteamericano. Nunca juega el papel dominante de la relación. Allen, como Alvy, Ike y Mickey, confronta su realidad cotidianamente. Alvy se une a una mujer insegura; Ike tuvo por esposa a una mujer bisexual, que terminó siendo lesbiana; y Mickey sobrevive a un divorcio y a su esterilidad.

El arquetípico personaje hedónico y heroico es contrastante frente a la cara risible de Allen; el aplomo que cobra frente a las circunstancias adversas siempre sorprende a sus enemigos. Como en Manhattan, cuando tiene el valor de decirles a sus compañeros de trabajo en la T.V. que están haciendo porquerías y él no piensa colaborar para ello. Asimismo, le echa en cara a Yale todas sus mentiras y el engaño a Emily.

Tiene una lucidez extraordinaria en sus reflexiones, elemento que rompe cualquier relación con el prototipo del actor norteamericano. Para Allen, la acción está en el contacto

personal; lo contemplamos en el inicio de Annie Hall, en sus discursiones con Yale en Manhattan, y en Hannah y sus hermanas, con toda la significación personal de la vida y la muerte.

Nuestro actor tiene una serie de cualidades que son notables en todas sus actuaciones con su particular sentido del humor sarcástico; no puede dejar de ser hiriente, agresivo, punzante, venenoso y en ocasiones, irónico y mordaz.

A Allen le desagradan los enfrentamientos físicos, sin embargo, suele tener enfrentamientos intelectuales en donde se reafirma la prominencia de la inteligencia y el conocimiento sobre los sentimientos. Como en Annie Hall, cuando saca de detrás de un cartel a McLuhan para poner en su lugar a un bocón.

Freud notó, y Allen así lo ha manifestado en sus películas, que el humor "nunca se desfoga en risa franca". Porque la actitud o/y la conducta del sujeto que realiza el humor, representa un desquite a la vida para nosotros y lo que logra es una actitud consciente, un reconocimiento.

Freud también enunció que al humor "le atribuimos un valioso carácter -sin saber muy bien por qué-; este placer intenso, lo sentimos como particularmente emancipador y enaltecedor". Allen tiene la característica de encontrar el elemento que particularmente aparece agradable, bello, liberador y deliciosamente atractivo a su vida, le concede ciertas condiciones de originalidad y lo eleva a categoría superior.

Woody Allen tiene una capacidad especial para convertir a sus demás personajes en humorísticos; también, extiende su halo más allá de su propio perfil, y a nosotros nos conduce como niños por senderos juguetones.

Allen y su conjunto de actores logran expresar lo que Pétrus Borel y Xavier Forneret opinaron: el humor "es una sonrisa frente a lo terrible", cuando éste último no cambia su carácter, pero en vez de asustarnos se convierte en algo risible.

SISTEMAS DE CIRCUITOS

ANNIE HALL

Annie	Alvy
-------	------

MANHATTAN

Tracey	Isaac
Mary	Isaac
Mary	Yale

HANNAH Y SUS HERMANAS

Hannah	Mickey
Holly	Mickey
Hannah	Elliot
Lee	Elliot

4.4.1 Annie Hall

ANNIE HALL

Dependiente

Le atraen los hombres intelectuales y atractivos mentalmente

Amorosa

Narcisista

No tiene un fin definido

Optimista

Centrada

Desea la estabilidad con su pareja.

Es flexible

Es una intelectual

Es directa en sus emociones y sentimientos

Tiene actitudes fingidas

Es deportista

Práctica

Activa

Irreflexiva

Escritora

Despreocupada

Adaptada

ALVY SINGER

Independiente

Le atraen las mujeres intelectuales y atractivas.

Enamorado

Masoquista

Autodestructivo

Tiene objetivos en la vida

Optimista

Descentrado

Desea conservar su libertad

Es flexible

Es un intelectual

Es esquivo

Es sincero

Es deportista

Teórico

Pasivo

Reflexivo

Crítico

Sarcástico

Analítico

Escritor

Angustiado

Inadaptado

4.4.2 Manhattan

TRACEY

Irreflexiva

Despreocupada

Independiente

Moderna

Esperanzada

Sensible

Acrítica

Sencilla

Inocente

Ingenua

Cálida

Cariñosa

Amorosa

Tierna

Espontánea

Adaptada

ISAAC

Reflexivo

Angustiado

Independiente

Anticuado

Esperanzado

Escéptico

Crítico

Analítico

Sencillo

Perspicaz

Cálido

Cariñoso

Amoroso

Tierno

Inadaptado

4.4.2 Manhattan

MARY

Intelectual
 Tiene ocupación definida

 Divorciada
 No tiene hijos
 No es deportista
 Le atrae el intelecto del sexo masculino
 Tiene amigos intelectuales y genios
 Se siente frustrada por sus fracasos amorosos
 Ama al hombre equivocado
 Provinciana
 Ama Manhattan
 Irreflexiva
 Práctica
 Activa

 Tolerante
 Insegura

 Independiente

 Indefensa
 Vulnerable
 Neurótica
 Crítica

ISAAC

Intelectual
 No tiene ocupación definida
 Hostil
 Divorciado
 Tiene un hijo
 Es deportista
 Atraído por el sexo femenino, intelectual y activo
 Tiene amigos intelectuales

 Se siente frustrado por sus fracasos amorosos
 Ama a la mujer equivocada
 Ciudadino
 Ama Manhattan
 Reflexivo
 Teórico
 Pasivo
 Irónico
 Intolerante
 Seguro
 Egocéntrico
 Independiente
 Optimista

 Crítico
 Analítico

4.4.2 Manhattan

MARY	YALE
Intelectual	Intelectual
Agresiva	Tolerante
Arrebatada	Impulsivo
Crítica	Crítico
	Analítico
Lógica	Lógico
Segura	Inseguro
Coqueta	Gusta de flirteos
Necesita ayuda	Pretende ayudar a los más débiles o desorganizados
	Voluble
Estable	Casquivano
Formal	Práctico
Práctica	No admite sus equivocaciones
Admite sus equivocaciones	Se entrega por entero al interés ardiente del momento
Busca lo duradero	
	Cobarde
Valiente	Ilusionado
Ilusionada	Hipócrita
Sincera	Conformista
Inconforme	

4.4.3 Hannah y sus hermanas

HANNAH

Inteligente
 Crítica
 Reflexiva
 Comprensiva
 Afronta la realidad tal y
 como es

Cariñosa
 Amable
 Amorosa
 Preocupada
 Natural
 Independiente
 Optimista

Tranquila
 Práctica
 Segura
 Complicada

Femenina

Lógica

La verdad...

Adaptada

MICKEY

Inteligente
 Crítico
 Reflexivo
 Comprensivo
 En ciertos momentos se declara
 incapaz para afrontar la reali-
 dad

Cariñoso
 Cortés
 Enamorado
 Angustiado
 Sencillo
 Independiente
 Optimista
 Ensimismado
 De ideas originales

Inquieto
 Teórico
 Inseguro
 Simple
 Directo, sencillo y claro con -
 respecto a lo que siente y pien-
 sa

En búsqueda continua de la per-
 fección de los valores que ri-
 gen su vida

Defiende su posición con argu-
 mentos lógicos y coherentes

La verdad es un principio inelu-
 dible. Busca en las personas sus
 valores más auténticos

Irónico

Inadaptado

4.4.3 Hannah y sus hermanas

HOLLY

Voluble

Pesimista

Cariñosa

Tiene complejos de inferioridad

Insegura

Ingeniosa

Dependiente

Activa

Actriz

Escritora

Busca el respeto del compañero

Irreflexiva

Crítica

De personalidad franca

Amistosa

Versátil

Necesita cariño

Inadaptada

Confiada

MICKEY

Definido

Optimista

Cariñoso

Respeto firme y sencillamente a los demás

Seguro

Creativo

Independiente

Inactivo

Intelectual

Escritor

Reflexivo

Crítico

Analítico

Huraño

Egocéntrico

Inadaptado

Escéptico

4.4.3 Hannah y sus hermanas

HANNAH

Activa
 Independiente
 Inteligente
 Femenina
 Segura
 Práctica
 Discreta
 Optimista
 Resuelta
 Centrada
 Estable
 Emotiva
 Colectiva
 Tradicional
 Tranquila
 Madura
 Cariñosa
 Amable
 Amistosa
 Valiente
 Crítica
 Reflexiva
 Comprensiva

 Amorosa
 Preocupada
 Solidaria

ELLIOT

Inactivo
 Dependiente
 Cultivado
 Varonil
 Inseguro
 Teórico
 Indiscreto
 Pesimista
 Indeciso
 Descentrado
 Inestable
 Sentimental
 Colectivo
 Conservador
 Tranquilo
 Inmaduro
 Cariñoso
 Amable
 Amistoso
 Pusilánime

 Irreflexiva
 Incomprensivo
 Egocéntrico
 Amoroso
 Despreocupado

4.4.3 Hannah y sus hermanas

LEE

Romántica
 Apasionada
 Gusta del arte
 Activa
 Dependiente
 Inteligente
 Femenina
 Insegura
 Impráctica
 Indiscreta
 Optimista
 Resuelta
 Descentrada
 Inestable
 Alegre
 Emotiva
 Individualista
 Tímida
 Tranquila
 Espontánea
 Tierna

Valiente
 Moderna
 Inmadura
 Inquietante
 Sensible

ELLIOT

Romántico
 Apasionado
 Gusta del arte
 Activo
 Dependiente
 Cultivado
 Varonil
 Seguro
 Práctico
 Discreto
 Optimista
 Indeciso
 Centrado
 Estable
 Alegre
 Lógico
 Colectivo
 Audaz
 Tranquilo
 Estratégico
 Tierno
 Protector
 Pusilánime
 Anticuado
 Maduro
 Interesante
 Sensitivo

CAPITULO V

ANALISIS

El proceso humorístico puede consumarse de dos maneras: en una única persona, que adopta ella misma la actitud humorística mientras a la segunda persona le corresponde el papel del espectador y usufructuario, o bien entre dos personas, una de las cuales no tienen participación alguna en el proceso humorístico, pero la segunda la hace objeto de su consideración humorística. (1)

Tenemos entonces un humorista y un oyente, en este caso sólo nos interesa el papel que juega el primero y que será ocupado por Woody Allen. El oyente se referirá al público en general y que este espacio no contempla por el momento.

Analizaremos desde dos perspectivas diferentes las líneas humorísticas de Woody Allen en los tres guiones elegidos, que él escribió, dirigió y actuó: Annie Hall, Manhattan, Hannah y sus hermanas.

La primera perspectiva tiene que ver por un lado con la técnica del mensaje humorístico que tiene como principios y/o elementos:

- 1 Debe haber uno o varios antecedentes del tema.
- 2 El mensaje debe ser compatible completa o parcialmente en dos o más paradigmas diferentes.

(1) Freud, Sigmund. Obras Completas. Ed. Amorrortu. Buenos Aires Argentina, 1976. p. 157.

- 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 se entiende una serie de campos asociativos determinados por una afinidad de sonidos o sentidos. (2)

La oposición tiene varios tipos: según Victor Raskin:

- a) por negación
- por antinomia
 - por antónimos que se crea en un contexto especial,
- b) en una situación real-irreal
- en una situación común-no común
 - en una situación posible-imposible, que se acerca más al absurdo
- c) lejanía o cercanía; que se relaciona con la proximidad o distancia entre un paradigma y otro:
- polisemia
 - homonimia
 - similitud fonética,
- d) productos de un grupo social determinado
- vida-muerte
 - riqueza-pobreza
 - obscenidad-ingenuidad

(2) Barthes, Roland. Elementos de semiología, Alberto Hernández Ed., Madrid, 1971, p. 62.

Y por el otro lado, Rapp nos presenta una clasificación del humor, pero sólo a nivel verbal; el autor también toma en cuenta la existencia de un ridículo que normalmente no puede verbalizarse. (3)

Clasificación del humor

- 1) Ridículo deliberado; éste, como ya sabemos, es sustituto de una agresión física, y siempre hace burla de algo o de alguien:
 - a) anti ostentación
 - b) anti político
 - c) anti clerical.

- 2) Ridículo afectado; Rapp descubre ejemplos de este tipo en Mark Twain (ejemplos, las bromas de Tom Sawyer) y en Shakespeare (Falstaff, etcétera).

- 3) Humor a expensas de la propia persona que habla.

- 4) Duelo de ingenio
 - a) acertijo
 - b) el enigma
 - c) juego de palabras
(este último tiene todavía la supremacía en muchas culturas).
 - d) supresión/represión o
eliminación/represión

En el primer caso tiene que ver con el sexo, el segundo con lo político

(3) Raskin, Víctor, Semantic Mechanism of Humor., D. Reidel Publishing Company, Holland, 1985, p. 24.

Sin olvidar que existen cinco elementos a través de los cuales el cine significa.

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

Debemos partir siempre de que la cinta en sí misma es un todo, un contexto, el cual da sentido a las líneas humorísticas; partiendo de esto se hicieron extracciones a manera de exposición para mostrar el humor en las cintas de Woody Allen.

5.1 ANNIE HALL (Línea humorística 1)

Alvy (off): Oye, esos tipos de la Resistencia francesa eran realmente valientes, ¿sabes?, tener que oír a Maurice Chevalier cantando todo el santo día...

Annie: Hum, no sé, a veces me pregunto si yo sería capaz de resistir la tortura.

Alvy se sienta en la cama y le da un beso en el brazo a Annie.

Alvy: ¿Tu? ¿Hablas en serio? En cuanto la Gestapo te quitase la tarjeta de crédito de Bloomingdale's, lo confesarías todo.

(4) Tappan Velázquez Martha Margarita. Tesis de licenciatura, Análisis de los mensajes humorísticos cinematográficos un estudio de caso: Zelig de Woody Allen. 1988. ENEP. Acatán UNAM. p. 93.

La estructura y funcionamiento de estas líneas humorísticas tienen la característica de Punch line (línea que golpea): "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". (5)

Raskin define la función de punch line como la de aquel elemento que prevé "el cambio de un nivel de abstracción a otro". (6)

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. (7)

En primera instancia, la gran mayoría de las personas tiene una idea de lo que fue la Gestapo, a la que podríamos definir como un antecedente del tema. Y existen tres elementos que permiten un cruce de los paradigmas: la resistencia, la tortura y la tarjeta de crédito. Asimismo, estas líneas presentan un tipo de paradigma: oposición, posible-imposible, ya que sabemos que hace algún tiempo que la Gestapo desapareció, pero podemos ir al absurdo.

(5) Raskin, op. cit. p. 33.

(6) Idem.

(7) Koestler Arthur, Bricks to Babael, Picador, London, 1980, p. 329.

En cuanto a la represión, existe oculta o no, y cualquiera puede ser objeto de ella.

De acuerdo a la tipología del humor presentada por Rapp y, en lo que corresponde a estas líneas, representan un tipo de humor que se refiere a: el ridículo deliberado, ya que se burla de alguien, y ese alguien es Annie, pero también es un sarcasmo sobre la represión; en momentos apremiantes ¿quién podría escapar a ella?, y utiliza el indicador "anti ostentación", pues una tarjeta de crédito actualmente resulta una ostentación.

Woody Allen maneja el elemento sorpresa; en el último momento cruza las ideas de forma sorprendente.

Baudelaire y Raskin concuerdan en revelar que en el humor "aparece" un "elemento sorpresa". Interpretando, para que una acción cumpla su cometido de carga humorística, ésta deberá contener extrañeza, admiración, impresión, asombro, turbación, conmoción, desconcierto; resumiendo el factor primordial, es la aparición de una situación que no se esperaba, siendo ésta agradable o incómoda, dependiendo del humorismo del receptor.

ANNIE HALL-(Línea humorística 2)

Alvy detiene a un hombre.

Alvy: No se vaya. Cuando está con su mujer en la cama. ¿no-necesita ella algún estímulo artificial, marihuana por ejemplo?

Hombre: Utilizamos un huevo grande que vibra.

La estructura y funcionamiento de estas líneas humorísticas tienen la característica de Punch line. Existen elementos comunes entre los paradigmas: el estímulo artificial y el huevo que vibra, es una asociación del efecto que ambos provocan.

Esto realmente resulta humorístico pues para Alvy resulta totalmente descabellada la idea de que alguien pueda necesitar de elementos externos para estimular su organismo en el momento de hacer el amor y se encuentra frente a un sujeto que con toda naturalidad da una respuesta obscena ante la candidez de Alvy; la acción de omisión, frente a la represión social, es el germen de una sonrisa.

Entonces el tipo de paradigma es oposición obscenidad-ingenuidad y el tipo de humor: es un "duelo de ingenio" con el indicador supresión represión. Y nuevamente la respuesta nos toma por sorpresa: "un huevo grande que vibra".

La segunda perspectiva es un tanto más teórica y filosófica. En esta parte se presenta una separación de las líneas humorísticas en diferentes rubros a manera de exposición del humor de Woody Allen.

M. Tappan en su tesis presenta una combinación de elementos fílmicos para los mensajes humorísticos que nos será de utilidad para nuestro análisis.

- visual-verbal
- visual-visual
- verbal-visual. (8)

Primero veremos líneas humorísticas que tienen un contenido visual-verbal, otras cuyo contenido recae en lo visual-visual, y aquellas cuyo contenido es verbal-visual. Sumado a esto existe otro elemento a considerar, pues se han extraído líneas humorísticas que funcionan en relación a la película, otras que tienen la posibilidad de operar fuera de la cinta, y aquellas que funcionan en un contexto cultural determinado. Además de todas aquellas definiciones que han dejado diversos personajes.

ANNIE HALL--(Línea humorística 3)

Éstas son unas líneas humorísticas que funcionan dentro de la película, pero que a su vez tienen la posibilidad de operar fuera del film; además, contienen el elemento visual-verbal ya que el rostro del emisor provoca parte del efecto humorístico dentro del celuloide.

Alvy camina por el pasillo. Pasa por delante de una puerta abierta.

Duane (off): ¡Alvy!

Alvy: Ah, hola, Duane, ¿qué tal?

Alvy entra en la habitación.

Duane (off): Éste es mi cuarto.

Alvy: ¿Ah, sí? Es fantástico. (Carraspea)

(8) Tappan, op. cit., p. 124.

Duane está sentado en la cama.

Duane: ¿Puedo confesarte algo?

Alvy se sienta con un suspiro.

Duane: Te cuento esto porque, como eres artista, creo que lo comprenderás. A veces, cuando conduzco ... de noche por la carretera ... veo dos faros que se acercan hacia mí. Muy de prisa. Entonces siento el impulso repentino de girar bruscamente el volante, y estrellarme contra el coche que viene de frente.

Alvy mira fijamente a Duane.

Duane (off): ya veo la explosión. Las llamas que brotan de la gasolina que se vierte. Oigo el ruido de los cristales rotos.

Alvy (Carraspea): Muy bien. Bueno, tengo que irme ya, Duane, porque, a mí me espera el planeta tierra.

Alvy se levanta y sale.

No hay que olvidar; Raskin señaló: el humor "es el cambio de un nivel de abstracción a otros"; la risa nace de desniveles, de depresiones dadas bruscamente. Si le retiro la silla ... a la suficiencia de un serio personaje, sucede súbitamente la revelación de una insuficiencia última (se les retira la silla a los seres falaces). (9)

Aquí Woody Allen ha conseguido expresar lo que el Marqués de Sade, Thomas de Quincey y Petrus Borel coinciden en afirmar:

(9) Bataille, Georges, La experiencia interior, Madrid, España 1986. Ed. Taurus. p. 99.

el humor es "lo horrible"; porque nos presenta ese lado repulsivo, deforme y apocalíptico de la vida, lo espantoso y sombrío de la gente, lo repugnante o feo de las cosas, lo no agradable a nuestros sentidos.

Finalmente, todos entrañamos el deseo y repulsión de la muerte, pero parece ser que los seres que mejor pueden expresar y entender este sentimiento son los creadores, pero finalmente todos somos terrenales -claro, del planeta "tierra"-.

La siguiente es una línea humorística que funciona sólo visualmente (visual-visual), pero además requiere del entorno y conocimiento de los antecedentes (línea anterior) para ser comprendido y así lograr su efecto humorístico.

ANNIE HALL-(Línea humorística 4)

Exterior. Carretera. Noche.

A través del parabrisas se ve a Duane al volante del coche. Mira fijamente al vacío. Está lloviendo, los limpiaparabrisas se deslizan por el cristal. Al lado de Duane están sentados Annie y Alvy, quien mira ansiosamente el cuadro de los mandos. El vehículo acelera para rebasar.

Allen ha logrado manifestar lo que Braudelaire concluyó: "el humor es lo trágico", consiste en que es irremediable; el aspecto de un personaje, en vez de producirnos llanto o tristeza por encontrarse en condiciones adversas o ser desdichado e infortunado, nos produce un ligero gesto de agrado.

El efecto humorístico se logra en la medida en que uno conoce el antecedente de lo que sucede; así pues, uno sabe que Alvy tiene miedo de las acciones de Duane y ese miedo combinado con el rostro de Alvy hace una mezcla perfecta en la cual el espectador no puede llorar, más bien se manifiesta una ligera sonrisa o la destellante carcajada.

La siguiente línea humorística tiene la característica de tener una carga verbal-visual que además es una línea que funciona fuera de la cinta.

Es verbal-visual porque una parte del contenido humorístico está en la imagen y otro en la palabra. Y funciona fuera de la película, ya que no requiere de un gran contexto para ser descifrada.

ANNIE HALL-(Línea humorística 5)

Annie: Por si te interesa, hoy es un día muy importante para Tony. Los Grammy son esta noche.

Alvy: ¿Los qué?

Annie: Los premios Grammy. Tony tiene un montón de discos nominados.

Se dirige al estacionamiento.

Alvy: ¿Pretendes decir que le dan premios a esa clase de música?

Annie: ¡Oh!

Alvy (al mismo tiempo): Yo creí que sólo daban tapones para los oídos.

Woody Allen comprueba lo que Baudalaire escribió: "El humor es sarcástico", porque no puede dejar de ser hiriente, agresivo, punzante, venenoso y en ocasiones, irónico y mordaz.

Por último observemos una línea humorística que funciona en un contexto cultural determinado; que, en ocasiones, desconocer el contexto cultural puede ser una limitante para interpretar o llegar al efecto humorístico.

ANNIE HALL-(Línea humorística 6)

Mamá Hall: ¿Qué planes tiene usted para el verano, señora Singer?

Madre de Alvy: Hacer ayuno.

Papá Hall (off): ¿Cómo hacer ayuno?

Padre de Alvy: Sí, no comer. Hemos de expiar nuestros pecados. ¿sabes?

Mamá Hall: ¿Qué pecados? No comprendo.

Padre de Alvy: Si quiere que le diga la verdad, nosotros tampoco.

Charles Fourier y Christian-Dietrich Grabbe son análogos a Allen en la idea que éste mantiene de que el humor "es la intención sátrica o/y moralista"; en la medida en que combina elementos de censura y ridiculiza a personas o cosas de forma picante y mordaz.

Lo que más humor puede producir es que en ocasiones las personas realizan actos por costumbre, sin comprender muy bien el fondo o razón de lo que se hace, pero cuando se exteriori-

zan de la forma anterior es totalmente irrisorio; aunado a ello, está la forma verbal-visual en la que se lleva a cabo. En una imagen partida observamos de un lado a la familia Hall charlando y comiendo plácidamente, y del otro lado se encuentra la familia judía Singer haciendo lo mismo, cada cual en su entorno; de pronto se inicia un diálogo entre las familias; el absurdo total, ése es el efecto humorístico.

Si el receptor ignora que las familias judías tienen por costumbre o tradición religiosa, ayunar en cierta época del año, el efecto de la línea humorística se pierde en su totalidad.

Allen rechaza la acción, que se convierte en una muestra del espíritu de la hermenéutica judía, de las múltiples e inagotables talmúdicas. El texto bíblico, en efecto, suscita innumerables comentarios que a su vez son comentados y así progresivamente hasta el agotamiento de las posibilidades. De ahí una fuerte tendencia a la especulación intelectual: "Era filosofando, comentando, interpretando, como los judíos verificaban cotidianamente la ambigüedad fundamental de todos los comportamientos humanos, lo que no podía engendrar más que una visión irónica del mundo. Desde el momento en que se constata que todo es tan verdadero como su contrario es muy difícil tomar una decisión determinada para actuar en cualquier situación. (10)

(10) Cébe Gilles, Woody Allen., Madrid España. Ed. Júcar (La vela latine Cine). 1986. p. 50.

5.2 MANHATTAN (Línea humorística 1)

Exterior. Edificio en derribo/tienda. Día.

Se ve un equipo de demolición en lo alto de un edificio.

Ike (off): Mira esto. Ya casi están a punto de tirar esa casa. Ike y Mary caminan por la acera llena de viandantes.

Mary: Bueno, ¿y no las podrían declarar de valor histórico, o algo por el estilo?

Ike: Sí, yo una vez... una vez intenté detener una demolición. Verás, varias personas nos tumbamos en el suelo delante de la casa.

Los dos entran en una tienda.

Ike: ... y uno de los policías me pisó la mano.

Estructura y funcionamiento de: Punch line

Existen tres palabras claves que permiten un cruce de paradigmas y forman una especie de antecedentes del tema. Las palabras son: tirar, casa y valor histórico. Pues a saber, existen casas dentro de las ciudades que son obras de arte arquitectónico y especial, pero la ciudad reclama áreas; y todo lo anterior, al presente no le importa.

El tipo de paradigma: oposición común-no común, pues no a todas las personas les interesa el valor cultural de una construcción, ni tampoco es frecuente ver protestas en contra de las demoliciones de edificios y casas. Sin embargo, algunos sujetos perciben a su alrededor todas las cosas que están ahí.

Tipo de humor: Ridículo deliberado, con indicador, "anti político". En el último momento se cambia la dirección del pensamiento, pues como ya sabemos el ridículo deliberado es el sustituto de una agresión física, Allen compara; la mano pisoteada como una agresión directa por parte del policía, sólo que el policía no se dio cuenta del pisotón.

MANHATTAN-(Línea humorística 2)

Interior. Hotel campestre/Dormitorio. Día.

El cuarto está a oscuras.

Mary: Ha sido maravilloso.

Ike: Sí, ya lo creo.

Mary enciende la luz. Vemos que ella e Ike están juntos en la cama.

Mary: Me encanta estar en el campo.

Ike: Oh, es muy relajante.

Mary: Lo sé.

Ike: Claro que los mosquitos me han chupado toda la sangre de la pierna izquierda.

Estructura y funcionamiento de: Punch line

Tenemos las ideas principales como antecedentes del tema y son el cruce de paradigmas: estar en el campo, relajante y los mosquitos. A los ciudadanos nos encanta el campo porque vamos a él como a un paraíso, sólo que a veces se pagan precios altos por permanecer en éste, como sufrir las picaduras de los bichos que habitan ahí.

El tipo de paradigma es oposición posible-imposible, porque suena gracioso que los moscos nos piquen, pero cuando a alguien le succionan la sangre del miembro inferior izquierdo resulta humorístico; aún, es más: imposible, pero en el lenguaje todo es posible en el sentido figurado, de saturación de piquetes en alguna zona del cuerpo.

Tipo de humor: Humor a expensas de la propia persona que habla, el personaje se ríe del dolor propio, pero además, lo comparte.

Elemento: Elemento sorpresa.

MANHATTAN-(Línea humorística 3)

Estas son unas líneas humorísticas que sólo funcionan dentro de la película, pues se requiere tener conocimientos de los antecedentes de los hechos para que el humor tenga su efecto. Así también, dichas líneas contienen el elemento visual-verbal y esta combinación nos permite tener un concepto integral de la lectura fílmica.

Jill: Tengo prisa.

Ike: ¿Qué...qué demo...? ¿Adónde...adónde vas? Cada vez que vengo, me siento incapaz de comprender cómo es posible que la prefieras a mí. Quiero decir...

Jill: ¿No eres capaz de comprender eso?

Ike: No, no, es un misterio para mí.

Jill se lleva salvamanteles, mantequilla y mermelada a la

cocina. Ike la sigue. Jill vuelve al comedor, pasando por delante de Ike.

Jill: Bueno, ya sabías mi historia cuando te casaste conmigo.

Ike: Sí, claro, mi analista me previno, pero eras tan hermosa que... que cambié de analista.

Freud expresó, y Allen lo ha puesto de manifiesto: el humor, "representa una revancha del principio de placer ligado al super ego cuando éste último se encuentra en posición inestable". Esto en un acercamiento sería: El desquite del principio del placer representado por la obtención del máximo de placer inmediato y evitar el dolor actual sin detenerse a pensar en el futuro, junto con el ego percibido como conveniencia social, ajeno a escrúpulos morales, sobre el principio de realidad concebido, inferido éste como la obtención del máximo de placer y sufrir el mínimo de dolor a largo plazo y no sólo en la situación actual, ligado éste último al ego, cuando éste se manifiesta descontrolado, impulsivo y demuestra el placer en formas no aprobadas socialmente. Sintetizando, cuando el sujeto encuentra la manera de sentirse bien e interpretar las circunstancias de su contorno de la forma más favorable, evitando que le dañen y así, estar feliz.

Ike, sabiendo las preferencias sexuales de Jill y prevenido por su analista prefiere vivir el placer aunque la realidad lo desengañe luego. Pero además, es un ser que se ajusta de la mejor manera a la vida y encuentra en ella diversas formas para darse respuestas.

La siguiente línea humorística tiene la cualidad de tener una carga visual-verbal, acentuada hacia el lado verbal, sumado a esto es una línea capaz de operar fuera del contexto de la cinta ya que no se requiere de antecedentes en la película para la comprensión del humor.

MANHATTAN-(Línea humorística 4)

Polly (mira a Ike): Yo, bueno, tuve finalmente un orgasmo, pero mi médico me dijo que no era el adecuado.

Ike: Ya. ¿No era el adecuado?, oh, ¿de veras? Yo nunca los he tenido así...

Polly: Eso parece.

Ike: ...Jamás, nunca. El peor fue el más oportuno.

Polly: Oh, ¿de veras?

Freud anotó, y Woody Allen lo muestra: el humor "se aproxima a los procesos regresivos y reaccionarios". Éstos se relacionan con la fantasía, es una pauta más primitiva y simple de resolver los problemas, son formas pueriles de reaccionar a la frustración, es una manera de ir contra las normas.

La línea está llena de humorismo pues, ¿cómo es posible que un médico sea el que determine cuando un orgasmo es adecuado o inadecuado?, y resulta francamente risible cuando Ike parece incrédulo ante aquella observación, pero es aún más sarcástico con un orgasmo, no, con un final aplastante.

La siguiente es una línea humorística que tiene su mecánica en lo visual-visual, ya que carece totalmente de la palabra

y todo se centra en la imagen y lo interesante a destacar es: por un lado no requiere de un antecedente previo para lograr su efecto humorístico y por el otro lado es una línea que funciona independientemente.

Resulta fantástico observar el rostro de angustia y preocupación de nuestro gran gesticulador, Ike, ante los fortachones cargadores que transportan y bajan las cajas sin miramientos.

MANHATAN-(Línea humorística 5)

Interior. Nuevo apartamento de Ike. Día.

Ike de pie en mitad de una habitación llena de cajas sin desempaquetar. Voltea en dirección de un empleado de mudanzas, que entra con una silla. El empleado deja la silla en el suelo. Un segundo empleado cruza la puerta con una caja, que deja caer a los pies de Ike. Un tercer empleado pone otra caja junto a la anterior. Luego, se seca el sudor con un pañuelo. El primer empleado le tiende a Ike una hoja de papel y un lápiz. Ike firma el papel y se lo devuelve.

Bretón escribió, y Allen resulta un maestro cuando muestra que: el humor "en ocasiones sólo se deja presentir y no se da más que como hipotético".

La identificación admirativa: tímido en sus emociones -o con el héroe cómico de la épica, que, por contraste con la tradición dominante y por la degradación del ideal, provoca nuestra risa-. Esta creciente simpatía presupone un convenio entre el autor y el lector, que (...) radica en una especie

de contrato social: algo así como un "derecho de patronato" colectivo frente a una sociedad que necesitamos y odiamos, pero que, también, podemos amar. Un héroe humorístico que, por su inocencia, resulta cómico y, a la vez, simpático, existe sólo en un mundo, en el que, con él, podemos odiar y amar, despreciar y admirar. (11)

Por último observemos una línea humorística que funciona en un contexto cultural determinado y su carga está dada en lo verbal-visual.

MANHATTAN-(Línea humorística 6)

Interior. Apartamento de Jill. Día.

Ike sigue a Jill por el living. Connie está sentada ante la mesa del comedor.

Ike: He venido aquí para estrangularte.

Jill: Nada de cuanto he escrito es falso.

Ike: ¿Cómo puedes decir eso?! ¡Ese libro me hace parecer Lee Havey Oswald!

Sigue a Jill hasta la zona que sirve de estudio.

Jill: es una descripción franca de nuestro matrimonio.

Ike: ¿El que yo sea narcisista?

Jill: ¿No te parece que eres un poco obseso?

Ike: ¿Y...y misántropo? ¿E hipócrita?

Jill coge un carrete de hilo. Entra y sale durante la conversación.

(11) Jauss, Hans Robert. La experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid, España. Ed. Taurus, 1986. p. 332.

Jill: Bueno, también he escrito cosas bonitas de ti.

Ike: ¿Cuáles? ¿Cuáles?

Jill: ¿Qué cuáles? Que lloras cuando ves Lo que el viento se llevó.

Ike: ¡Oh, cielos!

Aquí Woody Allen pone en juego lo que Bretón comenta: "El humor es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado"; porque si el humor se detuviera por no herir susceptibilidades o tuviera compasión ante aquello que lo ocupa y se tomara delicadezas para con los otros, dejaría de ser humor.

En las anteriores líneas, el personaje masculino lleva a cabo el golpe humorístico, en este caso es un personaje femenino el encargado de ejecutarlo: partiendo de su punto de vista objetivo, pulveriza al otro con el pasado.

Asimismo, el receptor de la línea humorística tendrá que estar al tanto de la cinta Lo que el viento se llevó, para poder comprender por qué Ike gimotea cuando mira esta película, y quizás el receptor ría no por el llanto de Ike, sino porque usted también llora cuando mira el film; una leve sonrisa por indentificación.

5.3 HANNAH Y SUS HERMANAS (Línea humorística 1)

Mickey: fui a un almacén y compre un rifle. Pensaba...

Mira, si me decían que tenía un tumor, pensaba matarme.

La única cosa que me hubiese detenido, tal vez, es el

tremendo disgusto que se iban a llevar mis padres. Hubiese tenido que matarles a ellos primero. Y luego, luego un tío y una tía, hubiese tenido que ... tú sabes, habría sido un baño de sangre.

Estructura y funcionamiento de: Punch line ya que se manifiesta cuando Mickey expresa que existía un motivo que lo detenía en su suicidio, y de inmediato la línea de pensamiento cambia hacia otro horizonte.

Nuestro antecedente lo obtenemos en las dos primeras frases en donde las palabras: rifle, tumor y muerte forman los cruces de paradigmas; a ciencia cierta de "manera general se conoce que el hecho de tener un tumor en cualquier parte del cuerpo resulta peligroso para la salud y algunas veces se llega finalmente a la muerte de forma dolorosa".

Tipo de paradigma: oposición posible-imposible. La idea del suicidio aparece lejana mientras no nos afecte directamente, es algo que existe en las novelas, noticias de radio o televisión y prensa sobre algún loco. Pero Mickey se lo plantea como algo cercano ya casi propio, la compra del rifle lo refleja; aún antes de saber la respuesta médica, en su pensamiento la idea existe latente, lo que hace falta es materializarla.

Tipo de humor: se refiere al ridículo deliberado, se burla de algo y de alguien: ese algo es la muerte y ese alguien es él mismo. Con un indicador de "anti ostentación", porque cuando pensó matarse no podía dejar que sus seres queridos sufrieran o se disgustaran a causa de su muerte, así que debía

eliminarles primero y francamente eso implica demasiado trabajo y demasiada sangre. O en otra línea de pensamiento: es una justificación ante los demás por su momento de cobardía.

Elemento: sorpresa.

HANNAH Y SUS HERMANAS-(Línea humorística 2)

Dr. Abel: Ha sufrido varios mareos. (suspira) ¿Oyó zumbidos y timbres? ¿Notó, oh, algo parecido a eso?

Mickey (gesticula): Sí, ahora-ahora que usted lo dice, ah, sí, oigo zumbidos y timbres. Timbres y zumbidos. Bueno, ¿me estoy volviendo sordo o qué?

Dr. Abel (sigue anotando): ¿En un solo oído?

Mickey (se coge con los dedos): Sí, bueno, ah. ¿Es mejor tener el problema en los dos oídos?

Estructura y funcionamiento de: Punch line

Tipo de paradigma: oposición común-no común.

Nuestro antecedente inmediato viene del médico; éste cuestiona, busca síntomas. Las palabras para los cruces de paradigmas respectivos serían: ¿Oyó zumbidos y timbres?, y así nos va definiendo a qué se refiere el médico. Pues el paciente resulta un distraído, ha pasado desapercibidos los indicios, hasta que el médico le pregunta.

Tipo de humor: Humor a expensas de la propia persona que habla. Pues resulta que en un primer momento a Mickey le preocupa estarse volviendo sordo, y al final se interroga

acerca de lo que puede ser mejor, como si se tratara de un concurso o de una cualidad benéfica que le confiriera a Mickey una diferencia digna de ser exaltada.

Elemento: sorpresa.

Las siguientes son unas líneas humorísticas que únicamente funcionan dentro de la película, pues se requiere conocer los antecedentes de los hechos y así tener las referencias pertinentes a la hora del golpe humorístico. También estas líneas contienen el elemento visual-verbal, asimismo se requiere de un ejercicio de memoria por parte del espectador para que el efecto humorístico sea completo.

HANNAH Y SUS HERMANAS--(Línea humorística 3)

La cara de Norman aparece en la ventanilla de la puerta de batientes de la despensa. Mira al interior y se asoma. Holly está trabajando. Norma se queda en el umbral, sin entrar del todo.

Norma: Querida, me encantó tu guión. Me ha parecido tan inteligente.

Holly (se vuelve, sonriente, con una copa de vino en la mano): Bueno, tú eres mi madre. No todos los demás se dejarán engañar tan fácilmente.

Norma (gesticula): Me gustó sobre todo el personaje de la madre. Una vieja coqueta, borracha y mal hablada.

Holly no puede contener la risa.

Freud concibió y Allen lo pone de manifiesto; que en

el humor "uno puede dirigir la actitud humorística, no importa en qué consiste ella -hacia su persona o hacia una persona ajena"; me siento dichoso, pese a todo fracaso sufrido, y pierdo mi seriedad yo mismo, riendo de él, como si fuera un alivio escapar a la preocupación por mi suficiencia. No puedo, cierto es, abandonar esa preocupación de una vez por todas. La rechazo solamente si puedo hacerlo sin peligro. Me río de un hombre cuyo fracaso no compromete mi esfuerzo por la suficiencia, un personaje periférico que se daba aires de grandeza y comprometía la existencia auténtica (limitando sus apariencias. (12)

En este caso, Norma no logra identificarse conscientemente con el personaje que su hija ha perfilado en el guión, pero a nivel inconsciente. Existe un reflejo de identificación no aceptado que la hija logra captar y por eso ríe.

A Norma la imagen de esa mujer le parece estupenda por ser ebria, agradable y mal hablada, pero Norma es todo eso y más; sin embargo se alegra de no ser ella, sino aquélla.

La siguiente línea humorística opera visualmente (visual-visual) pues la acción se centra en la imagen y funciona un tanto independiente con relación a la cinta y su efecto puede ser bueno, pero cobra mayor impacto cuando el espectador está familiarizado con el actor, pues las expresiones de su rostro son el centro del humor.

(12) Bataille, op. cit., p. 99.

HANNAH Y SUS HERMANAS-(Línea humorística 4)

Interior. Salas en el Mount Sinai Hospital. Día.

Suena una trepidante música de jazz, al tiempo que vemos la fachada del Mount Sinai Hospital.

En su interior se desarrollan las etapas del exhaustivo chequeo de Mickey. Empieza con un test de audición en una estancia oscura. Se enciende una luz, que revela a un Mickey desgajadamente sentado en el interior de una cabina de cristal. Lleva auriculares en la cabeza. Un técnico controla una consola al otro lado de la cabina. Mickey hace una señal con el dedo cuando oye un sonido en los auriculares. La música de jazz prosigue.

Ahora le toca el turno a un electrosistagrama (ENG). Unos aparatos trazan una línea de signos en un rodillo de papel que se desenrolla. Mickey, sin gafas y con expresión de pánico, yace en un sofá, con la cabeza llena de electrodos.

El humor es en "ocasiones feroz y fúnebre" señala Swift Jonathan; Woody Allen lo expresa de igual forma en el sentido de que maneja las cosas o las personas implacablemente, no se detiene en sentimientos; llega a ser bárbaro y brutal como látigo, y algunas veces es funesto, lúgubre o taciturno, sin dejar de lado el toque mágico de la sonrisa.

Algunas personas nos asustamos ante cualquier tipo de prueba, pues ello pone al descubierto nuestras deficiencias, lo sabemos y cuando miramos a Mickey sufrir y angustiarse

ante aquellos aparatos, nos alegramos de no ser aquél, y nos limitamos a ser espectadores, riendo del otro, aún a pesar de sus penalidades.

Hacer reír para no llorar, ésa es la meta que se propone no sólo el héroe de Allen, sino también el de toda una literatura judía en la que es constante un humor voluntariamente masoquista, (...) un humor autodespreciativo, un humor autodestructivo. (13)

La siguiente es una línea humorística que funciona fuera y dentro de la cinta, ya que no es necesario tener un antecedente previo del hecho. El contexto del asunto está en las mismas líneas. Éstas, además, tienen la característica de contener los elementos verbal-visual.

HANNAH Y SUS HERMANAS-(Línea humorística 5)

Gail (gesticula): ¡Pero si no tienes ningún síntoma!

Mickey (gesticula): ¡tengo los síntomas clásicos de un tumor cerebral! (Suspira)

Gail: Hace dos meses, creíste que tenías un melanoma maligno.

Mickey (gesticula): Claro que yo... tú sabes que yo... ¡Me salió de repente una mancha negra en la espalda!

Gail: ¡Fue en la camisa!

Mickey (suspira): Yo... ¿Cómo iba a saberlo? (señala a su espalda). Todos decían que tenía una mancha en la espalda.

(13) Cébe Guilles, op. cit., p. 51.

Thomas de Quincey escribió sobre humor y para él "bromear con el dolor" significaba algo trascendente. Cuando Woody Allen lo hace, nos puede parecer descabellado, exagerado, exótico y hasta cínico, pero resulta agradablemente divertido.

En la línea humorística jamás se enumera cuáles son los síntomas de un tumor cerebral, pero todo hace suponer que se trata de algo sumamente desagradable y por tanto se teme lo peor, pero cuando se habla de un hipocondriaco en potencia (imagina enfermedades) como es el papel que Mickey desempeña, el receptor ya no sabe qué pensar, pero se ríe.

Qué es un melanoma maligno... el único indicio es una mancha negra en la espalda, pero es sorprendente cuando la mancha está en la camisa y las razones de estar ahí son múltiples.

Por último, estas líneas humorísticas tienen el carácter de funcionar en un contexto cultural determinado, guardan una relación importante en lo visual-verbal.

HANNAH Y SUS HERMANAS-(Línea humorística 6)

Un guionista sale del estudio y mira en torno suyo.

Mickey: Oh, por el amor de...

Guionista (le interrumpe a voz de grito): ¡Eh!

Mickey, Gail y Ed se vuelven hacia el guionista.

Guionista (golpea con furia el guión): ¿Quién ha cambiado mi sketch sobre la O.L.P.?

Mickey y Gail se acerca al enojado guionista, olvidando a Ed ante la nueva crisis.

Mickey: Tuve que hacer unos cortes. ¡Cuatro frases sin importancia!

Guionista: ¡Pues destrozaste la idea!

Mickey, Gail y el guionista caminan por el pasillo adyacente.

Mickey (intenta calmar al guionista): ¡Pero tú estás loco! No es para tanto. Como si todas las comas fueran esenciales.

Desconocer las reglas gramaticales será un impedimento para que estas líneas tengan el impacto preciso en el espectador, pues el que escribe o lee, sabe que un texto puede variar su sentido cuando se cambian o anulan los signos ortográficos, sean éstos: puntos o comas, o cualquier infracción de éstas cambia la interpretación del escrito.

Freud observó y Woody Allen lo pone de manifiesto: el humor "se comporta como el adulto hacia el niño, en la medida en que discierne la nulidad de los intereses y sufrimientos que le parecen grandes a aquél y se ríe de ellos".

El humor no distingue tamaños ni respeta jerarquías, simplemente arremete en contra de lo que se mueve, lo tiene sin cuidado el dolor ajeno, no percibe la profundidad del daño, sólo se divierte exquisitamente.

La primera conclusión a la que hemos llegado es que las tres películas contienen elementos que tienen que ver con la técnica del mensaje humorístico, punch line y el elemento

sorpreza; por otro lado, contiene la perspectiva teórica y filosófica desarrollada sobre el humor en este trabajo y que va desde la previa identificación del tipo de humor de acuerdo con Rapp, para después reconocer el elemento visual-verbal, visual-visual y verbal-visual con las líneas humorísticas que funcionan en relación a la cinta, así como aquellas líneas que operan fuera de la cinta y por último, las líneas humorísticas que funcionan en un contexto cultural determinado.

De acuerdo con estas premisas, sería fácil decir que quien ha visto la película Annie Hall, ya no necesita ver Manhattan y Hannah y sus hermanas, pero podríamos equivocarnos ante tal consideración.

Lo interesante es observar cómo Woody Allen logra combinar estos elementos en cada filme, para que cada cinta sea diferente. La respuesta está, por un lado en que es el propio Allen quien escribe, dirige y actúa en los filmes que nos ocupan. Por el otro, está esa mezcla de las líneas humorísticas en cada cinta. ¿Cómo lo hace y de qué manera los tópicos subordinan dichas líneas para que este director logre su objetivo?

Veamos existen varios tópicos que son manejados con maestría por Woody Allen. Está: el amante perdedor, la relación cotidiana de pareja, la insatisfacción como amante, la separación o rompimiento de la pareja, el juego de la libertad y su ejercicio, la eterna búsqueda de la felicidad, los valores sociales de las "costumbres", la impaciente pesquisa por la pareja ideal, entre otros.

Examinemos cómo se manifiesta el humor en la cinta Annie Hall. Primero, el desarrollo de la historia se presenta anacrónico; los sucesos se muestran en un continuo cambio del presente al pasado. Su estructura aparece como un relato anecdótico.

Ese juego del tiempo con los hechos y esa forma tan particular de contar sus lances, junto con las relaciones que establecen los personajes entre sí, los esenarios y el vestuario, hacen de esta película mezcla impresionante de líneas humorísticas.

Las líneas humorísticas que destacan son aquellas que funcionan fuera del film, porque Allen logra tender un hilo de comunicación entre su historia y la historia de sus espectadores. Desde el momento en que plantea nuevos modelos de conducta a través de sus personajes, aquello que nos gustaría ser y no somos o no nos atrevemos, con sus personajes Annie Hall y Alvy.

La reproducción del discurso cotidiano llevado hasta el extremo del ridículo apoyado en cuestiones, culturales que se combinan a la perfección con las líneas humorísticas que operan en un contexto cultural determinado.

Nuestro personaje principal Alvy como el eterno "amante perdedor" que es capaz de asumir su condición, donde juega con el verbo y la sintaxis, golpeando el pensamiento de su espectador, porque Alvy es auténtico y no engaña a los otros en ninguna forma.

Manhattan tiene un desarrollo cronológico y su estructura

es de novela... capítulo 1... Sus personajes son de tipo intelectual y se desenvuelven entre galerías de arte, museos, conferencias y lugares de este estilo.

Las líneas humorísticas que destacan en esta cinta son las que funcionan en un contexto cultural determinado. Woody Allen ataca a su espectador en este punto, combina el humor presentido e intuitivo con el humor reflexivo.

Allen está situado en un pensamiento antinómico capaz de comunicarnos la oposición entre un sentimiento y la razón, la vida y la muerte, el bien y el mal, lo grotesco y lo serio, lo teórico ante lo práctico, lo sarcástico vs. lo adulator, lo horrible y lo hermoso, la contraposición entre la melancolía y la alegría, el optimismo frente al pesimismo, lo terrible ante lo atrayente, lo grandioso y lo insignificante, la sorpresa por la indiferencia, la realidad sobre lo fantástico, lo utópico sobre lo conservador, lo grave ante la risa, el placer frente al displacer.

Porque es en el medio de los intelectuales donde más se asumen poses y posiciones, los personajes de Allen se expresan con categóricas sentencias sobre todo aquel tema que llega a sus manos, pero el asunto no se detiene ahí; también está el intercambio de parejas dentro del mismo grupo.

La infidelidad y la mentira son elementos constantes de (personajes) Yale y Mary, mientras que Ike y Tracey prefieren ser francos, auténticos y sinceros. Los dos primeros son felices haciendo crítica sin ton ni son, como maestros en la materia,

pseudo intelectuales, mientras que la segunda pareja representa lo sencillo, lo cotidiano.

Allen bromea sobre su analista, sus padres, sus esposas, las inclemencias del tiempo, el sexo, dios, la ciudad, el amor, temas en verdad serios, para él, pero el punto vulnerable está en ese toque mágico que da a sus palabras, provocando un corto circuito mental en el espectador.

Hannah y sus hermanas nos narra, en actos, a la manera teatral, las historias de más de cinco personajes y la forma en que sus vidas se entrelazan hasta formar una breve telaraña.

De las tres, probablemente ésta sea la cinta que contiene una cantidad más pequeña de líneas humorísticas, pues se trata de una película reflexiva, pero poco sazónada de humor desaforado.

Es, en el personaje Mickey, el hipocondriaco, donde se centran los tres grupos de líneas humorísticas a las que hemos venido haciendo referencia. Allen ha puesto el punto medio en el uso, tanto de la técnica del mensaje humorístico como en el de las líneas.

En este personaje, Mickey, el único que permite, por sus características (descritas anteriormente) jugar con la parodia, la sintaxis pasa por los verbos y llega hasta la presentación de modelos de conducta francamente risibles, pero no imposibles, logrando con ello, ofrecer un abanico de posibilidades ingeniosas sobre dicho personaje.

Porque Allen escoge a este personaje para hacerlo su

vínculo con el espectador: su perfil es el del eterno amante perdedor, pero con esperanzas y optimismo.

Pero no podemos dejar de lado que el ser humano está dotado ciertamente de propiedades específicas de la raza humana; posee una herencia propia, un temperamento sometido al equilibrio de las glándulas endócrinas; depende también del influjo del ambiente, y goza de la prerrogativa de determinarse a sí mismo. A tal grado desafía el hombre los marcos científicos que una misma causa puede producir en distintos individuos reacciones enteramente diferentes.

CONCLUSIONES

Fue un trabajo arduo pero divertido; mi primera idea consistió en mostrar que las cintas de Woody Allen están cargadas de un humor, pero de un humor delicado, crítico, mordaz y sarcástico, entre otros atributos. Así que había, por un lado, preguntas sobre el humor, y por el otro, sobre el cine.

Para lograr mi objetivo leí y revisé varios textos que abordan el tema; me encontré con lecturas hermosas e ingeniosas impregnadas de humor, un sinnúmero de pensadores que a través del tiempo se habían ocupado del problema del humor, aportando cada uno de ellos su muy particular punto de vista.

De esta forma fue como quedaron asentadas en el primer apartado del trabajo cuarenta definiciones sobre el humor, y cada una de ellas responde de manera directa o indirecta a nuestras interrogantes. Una a una, las definiciones permitieron tocar puntos esenciales de nuestra existencia, que tiene en común una función liberadora del espíritu.

A riesgo de equívocos e imperfecciones, referiré mi concepto del humor, que es el estado de ánimo más favorable del ser humano ante el mundo y su realidad; ríe pensando, medita sonriendo especula en ríos de carcajadas, deja de lado lo sentimental, se regocija con lo trágico cuando éste significa un viaje al punto extremo de lo posible. El humor ha empeñado su palabra para ser perpetuamente sarcástico, irónico y mordaz. Lo horrible le embriaga de vez en cuando. El juego que lo humorístico

provoca a nivel mental con las palabras, las ideas y las cosas le da un carácter de proceso especial de creatividad. Cuando somos capaces de reír de nosotros mismos con humor, solemos ser aún más terribles con el prójimo.

Reírse humorísticamente demanda por igual un ejercicio de inteligencia, de información, de imaginación y de esclarecimiento. El humor es elasticidad y ligereza. Exige de sus practicantes una permanente actitud tanto de duda como de curiosidad. El humorismo tiene como líquido amniótico la libertad e invita por igual a la creatividad.

Las premisas que han guiado este trabajo han quedado comprobadas a lo largo del mismo, donde el humor es el núcleo generador; éste "representa una revancha del principio del placer". El placer es irrisorio y deleznable; esa broma licenciosa es la identidad del placer extremo.

El humor como proceso de pensamiento permite apartar de la realidad lo que tiene de excesivamente aflictivo, es saber que lo serio existe en otra parte, además no importa. Como proceso mental, es un intento suicida tratar de esclarecer la naturaleza de esta experiencia: es como querer saberlo todo y serlo todo.

El enfrentamiento intelectual, como proceso intelectual, es la agitación misma; pero con el dominio de los centros nerviosos superiores. Pues aun cuando el principio emocional es universalmente humano, el principio intelectual está profundamente influido por la clase social.

Cuando se concibe al humor como ganancia de placer, es que en él es posible establecer soluciones imaginarias. Pero cuando el humorismo es opositor, tiene una necesidad irresistible de desafío y provocación; el espíritu, ante la presencia de toda clase de dificultades, puede encontrar una salida ideal en el absurdo.

El humor también es cierto grado de credibilidad de lo irreal frente a lo real. Todo lo imaginario o aparente es aquello que se opone a la certeza, y ese enfrentamiento donde la fantasía supera a la materialidad en los momentos donde el juego nos trasciende, es donde se realiza un acercamiento a otros espacios de la mente.

Sobre las premisas del humor en el cine: el cine desarrolla el lenguaje del humor de una manera propia; obedece a las características del medio y tiene una tradición que parte de sus mismos orígenes.

José de la Colina escribió sobre el cine cómico norteamericano: 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 las categorías de lo real, trueque de lo posible en lo imposible, incesantes 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 Chaplín transformando prosaicos tenedores y panecillos en alados pies de "ballerina", o Keatón 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 interminable leyenda inscrita en un minúsculo anillo, etc. (1)

El humor procede hasta el punto de una sensación; sensación que abre el fondo de las cosas, ilumina el infinito, la nada. Porque reírse humorísticamente de sí mismo es posible en la medida en que se piensa en sí mismo y no en los otros.

En materia de humor, todo lo señala como el verdadero iniciador en el cine, de ese humor elegante, metódico, irónico y reflexivo. La incontestable originalidad de Woody Allen, la perfecta unidad de su producción vista desde el ángulo crítico de su desarrollo y evolución, lo colocan a la vanguardia.

Wood Allen, con su concepción artística y estética determinada por las necesidades de su tiempo, ha conferido al humor un lugar que antes no tenía en el cine.

El humor persiste en defenderse con sus propios medios, armado de la miseria intelectual y moral de los seres que lo rodean. Porque el humor abre las cosas, las ideas y a los seres, les pone al desnudo, les descubre los errores.

Allen practica la habilidad de reírse humorísticamente

(1) De la Colina, José: "Introducción", en Taibo, Paco Ignacio. La risa loca. Enciclopedia del cine cómico. México, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. 1980. Vol.III. p. 243.

de sí mismo. Porque él piensa para sí y no para el otro; presenta una combinación de ingenio, inteligencia y fogoso impulso.

En el cine de Allen, el humor se dirige contra el propio protagonista, con el fin de defenderse de algo amenazante. Esto se refiere básicamente al ataque personal auto destructivo, autodespreciativo y voluntariamente masoquista, hecho por y sobre el mismo sujeto, para disminuir la angustia ante lo abstracto o lo concreto que se presenta desafiante.

Posibilita la adquisición del placer por una actividad intelectual (el humor) en la medida de que jamás deja de defender su posición con argumentos fríos y razonables, a veces reduciendo a tiras al adversario con su sátira constante, y sin embargo, de alguna manera se mantiene por encima de la refriega. Woody Allen tiene un humor satírico y es bastante agudo en su crítica.

El humor también es lo trágico en Woody Allen, ya que éste exalta los resultados sin omitir el proceso que lo condujo a ellos, por doloroso que sea. Éste es uno de los puntos centrales del cineasta. Esa repetición del discurso oficial o cotidiano, variando la forma de repetición, en donde él casi nunca sale bien librado.

En Allen, el humor es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado. El más humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que lo rodean y en las que se enmarcan.

Feroz y fúnebre, el humor de Allen es una constante mueca, la del hombre que se enfrenta a las cosas con la razón, jamás con el sentimiento. Siempre es incapaz de herir los sentimientos de nadie y pone gran cuidado en no hacerlo y lo cree sinceramente. Cualquier forma de fraude y engaño le produce una gran consternación.

El punto clave del hombre es tener la forma de comunicarse y es alcanzable por completo cuando es comunicado su pensamiento. El humor supone, entre los que se comunican, condiciones generales. Condiciones históricas actuales, pero actuando en un cierto sentido. Ya que el humor amplía las vías sensoriales para comunicar.

El mayor interés de un tema está en el tema mismo, en su contenido, su historia, en sus vínculos con las necesidades de la vida. Annie Hall, Manhattan y Hannah y sus hermanas son historias contadas a través del cine: tienen varias cosas en común. Las tres se ubican en una época actual; las tres nos hablan sobre las relaciones de pareja y amorosas, el amante perdedor, los conflictos personales de los seres; nos muestra las galerías; las ciudades, sus espacios, sus tradiciones y costumbres, su sociedad. Todo ello visto desde el ojo humorístico de Woody Allen.

En este caso, los temas de las cintas serían importantes o no; lo que logra hacerlas diferentes es la manera y forma en que son llevadas al cine. Indudablemente nos referimos aquí a la técnica, y ésta es una prolongación de las necesidades,

los valores e inclinaciones del cineasta para narrarnos los acontecimientos, haciendo posible que en lugar de llorar por el rompimiento de una pareja, asome a nuestro rostro una ligera sonrisa cuando no una carcajada. Porque el humor dentro del cine produce una sensación capaz de llevar al receptor a cambiar de criterio o a liberar su ánimo.

Tanto en el cine como en el humor aparece una constante íntimamente relacionada con el fenómeno de la comunicación a través de los medios idóneos; el emisor ideal y un receptor prototipo.

Con su humor, Woody Allen logra una identificación con el receptor que se goza a sí mismo en la fatalidad ajena o en el modelo cotidiano; puede -como marco de consumación- comunicar y crear nuevos modelos de conducta, aunque también puede cuestionar y destruir normas de actuación tradicionales.

Hacer reír para no llorar, eso es lo que se ha propuesto Woody Allen con sus personajes. Durante mucho tiempo ha sido para la crítica un representante de la forma de humor que se califica como "judía".

Con su parodia, entendida como una relación crítica con su recepción como paradigma de interacción comunicativa basada en una aproximación intelectual al humor, logra varias formas de humor; una que se apoya en una cultura muy rebuscada; otra, se da en Allen como presentida, vivida, instintiva, en donde se juega con el verbo y la sintaxis. Una última en la cual se integran cambios sucesivos en los aspectos de estilo, por rupturas semántico-estilísticas.

Finalmente el humor, como forma, puede potencialmente ser utilizado en los medios de comunicación masiva para hacer crítica. Aunque el humor se hace y utiliza en México de diversas maneras, responde mucho a prácticas culturales.

Lo que algunos consideran humor, para otros no puede parecerlo; esto tiene que ver con el sentido del humor de los sujetos, con su historia personal y con las pautas culturales.

Se abre una nueva interrogante, ¿será el humor el único discurso posible... en estos momentos de la historia...?

BIBLIOGRAFIA

Alsina Thevenet, Homero.
Cine Sono Americano y los Oscars de Hollywood.
Buenos Aires, Argentina., Ed. Corregidor. 1975. pp. 466.

Allen, Woody.
Annie Hall
Barcelona, España, 1981. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 99.
pp. 154.

Allen, Woody.
Hannah y sus hermanas
Barcelona, España, 1987. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 132.
pp. 205.

Allen, Woody.
Interiores
Barcelona, España. 1987. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 97.
pp. 104.

Allen, Woody.
Manhattan
Barcelona España. 1986. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 95.
pp. 138.

Allen, Woody.
No te bebas el agua
Barcelona, España. 1985. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 127.
pp. 195.

Allen, Woody.
Perfiles
Barcelona, España. 1981. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 93.
pp. 182.

Allen, Woody.

Recuerdos

Barcelona, España. 1985. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 101.
pp. 153.

Allen, Woody.

Sin plumas

Barcelona, España. 1987. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 71.
pp. 211.

Allen, Woody.

Sueños de un seductor

Barcelona, España. 1987. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 109
pp. 100.

Allen, Woody.

Todo lo que usted quiso saber acerca del sexo

Barcelona, España. 1986. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 130.
pp. 131.

Allen, Woody.

Zeling

Barcelona, España. 1985. Ed. Tusquets, Cuadernos ínfimos 115.
pp. 123.

Andrew Dudley J.

Las principales teorías cinematográficas

Barcelona, España. 1978. Ed. Gustavo Gili. pp. 274.

Aristoteles.

El Arte poética

México. Ed. Austral., 1986. Octava edición. pp. 144.

Arnheim Ruolph.

El cine como arte

Buenos Aires, Argentina. Ed. Infinito. 1971. pp. 185.

Ayala Blanco, Jorge

La aventura del cine mexicano

México. Ed. Posada 5a. edición. 1987. pp. 449.

Ayala Blanco, Jorge.

La búsqueda del cine mexicano. (1968-1972)

México. Ed. Posada. 2a. edición. 1986. pp. 559.

Ayala Blanco, Jorge.

La condición del cine mexicano. (1973-1985)

México. Ed. Posada. 1986. pp. 663.

Barthes, Roland.

Análisis estructural del relato

México. Ed. Premia. 1971. pp. 223.

Barthes, Roland.

Elementos de semiología

Madrid, España. Ed. Alberto Hernández. 1971. pp. 102.

Bataille, Georges.

La experiencia interior

Madrid, España. Ed. Taurus. 1986. pp. 210.

Bataille, Georges.

Madame Edwarda

México. Ed. Premia. 1978. pp. 71.

Beinhaver, Werner

El humorismo en el español hablado. (Improvisadas creaciones espontáneas).

Madrid, España. Ed. Granados. 1973.

Berelson, et. al

Análisis de Contenido

México. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 1984. pp. 242.

Bernard, Paul. et. al
Semiología Psiquiátrica
Barcelona, España. Ed. Toray-Masson. 1978. pp. 255.

Bergson, Henri.
La risa
Madrid, España. Ed. Colección Austral. 1986. pp. 164.

Bretón, André
Antología del humor negro
Barcelona, España. Ed. Anagrama. 1966. pp. 402.

Buendía, Manuel.
El Humor
México. Ed. Universidad Veracruzana. 1986. pp. 139.

Carro, Nelson.
El Cine de Luchadores
México. Ed. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 87.

Cébe, Guilles.
Woody Allen
Madrid, España. Ed. Júcar (la vela latina, cine). 1986. pp. 189.

De los Reyes, Aurelio.
Los orígenes de cine en México. (1896-1900)
México. Ed. Secretaría de Educación Pública y Fondo de Cultura Económica. 1983. pp. 248.

Encilopedia Universal Ilustrada Europeo Americana
Madrid, España. Ed. Espasa-Calpe. Tomo 14.

Eisenstein, Sergei M.
El sentido del cine
México. Ed. Siglo XXI, tercera edición. 1986. pp. 204.

Eisenstein, Sergei M.
La forma del cine
México. Ed. Siglo XXI. 1986. pp. 241.

Eyles, Allen.
Hermanos Marx. (En sus más regocijantes aventuras)
México. Ed. Novaro. 1967. pp. 223.

Ferro, Marc.
Cine e Historia
Barcelona, España. Ed. Gustavo Gili. Colección punto y línea.
1980. pp. 175.

Fleur, Melvin L.
Teorías de la comunicación masiva
Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós. 1980. pp. 251.

Fernández Ch., Fátima.
Los medios de comunicación masiva en México
México. Ed. Juan Pablos. 1985. pp. 330.

Freud, Sigmund.
El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas
Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina. Tomo VIII. p. 246.

Freud, Sigmund.
El Chiste y su relación con lo inconsciente.
Alianza, Madrid, España. 1981.

Freud, Sigmund.
Obras Completas. "El humor"
Amorrortu editores. Buenos Aires Argentina. Tomo XXI. pp. 288.

Freud, Sigmund.
Obras Completas. Biblioteca Nueva.
Madrid. Tercera edición. 1973. 3 tomos.

García Riera, Emilio.
Historia documental del cine mexicano. 1969-1978.
 México. Ed. ERA. 9 tomos.

Gil Olivo, Ramón.
Cine y lenguaje. Hacia una teoría del espectador competente.
 México. Ed. El Colegio de Michoacán y CONACYT. 1985. pp. 252.

Granados Chapa, Miguel Angel.
Comunicación y política.
 México. Ed. Océano. 1986. pp. 193.

Guarener, José Luis.
 El cine cómico... en Enciclopedia del séptimo arte.
 Barcelona, España. Ed. Buru Lan. 1973. Vol. I.

Jarry, Alfred.
Ubu completo
 Barcelona España. Ed. Fontamara. 1982. pp. 185.

Jauss, Hans Robert.
Experiencia Estética y hermenéutica Literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética.
 Madrid, España. Ed. Taurus. 1986. pp. 436.

Koestler, Artur.
Bricks to Babael.
 Londres. Ed. Picador. 1980. pp. 532.

Mattelart, Armand, et. al
Comunicación Masiva y Revolución Socialista.
 México. Ed. Diógenes. Tercera edición. 1976. pp. 336.

Mattelart, Armand.
La comunicación masiva en el proceso de liberación
 México. Ed. siglo XXI. 1986. pp. 263.

Meneses Morales, Ernesto.

Psicología General

México, Ed. Porrúa. 1982. pp. 476.

Metz, Christian.

Ensayos sobre la significación en el cine.

Buenos Aires, Argentina. Ed. Tiempo contemporáneo. 1972. pp. 347.

Oms. Marcel.

Buster Keaton

Madrid, España. Ed. Tusquets. Cuadernos ínfimos 2. 1969. pp. 99.

Paoli, Antonio J.

Comunicación e Información. Perspectiva teóricas.

México. Ed. Trillas. 1985. pp. 138.

Pecori, Franco.

Cine, forma y método

Barcelona, España. Ed. Gustavo Gili. Colección punto y línea.
1977. pp. 134.

Piercarlo Fabbio.

Guida al cinema cómico

Milano. Ed. Gammalibri. 1979. pp. 224.

Raskin, Victor.

Semantic Mechanism of Humor

D. Reidel Publishing Company, Holland, 1985. pp. 284.

Romanguera, Joaquim R. et. al

Fuentes y documentos del cine

Barcelona, España. Ed. Gustavo Gili. 1980. pp.295.

Romero Pérez, S.J.

El cine arma de dos filos

México. Ed. Patria. 1956. pp. 182.

Ropars Wulleumier, Marie Claire.
Ensayos de lectura cinematográfica
Madrid, España. Ed. Fundamentos. 1971. pp. 272.

Ruiz, Alberto E.
El desafío jurídico de la comunicación internacional. (compilación)
México. Ed. Nueva imagen. 1979. pp. 230.

Sadoul, Georges.
Historia del cine mundial
México, Ed. Siglo XXI, 9a. edición. 1985. pp. 828.

Sadoul, Georges.
Las maravillas del cine
México, Ed. Fondo de Cultura Económica. 1986. pp. 274.

Sánchez, Rafael C.
Montaje Cinematográfico arte de movimiento
México. Ed. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
UNAM. 1985. pp. 212.

Santos Trinidades.
Jerry Lewis
Lisboa. Cinemagurteto. 1981. pp. 68.

Simpson, Máximo G.
Comunicación alterantiva y cambio social
México. Ed. Premia. 1986. pp. 373.

Smith, Anthony
La política de la información. problemas de política en los medios
de información modernos.
México. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1984. pp. 382.

Taibo, Francisco Ignacio.
Harry Langdon: El mejor de todos.
México. Ed. La dirección General de Difusión Cultural. UNAM.
1966. pp. 131.

Taibo, Paco Ignacio.

La risa loca. Enciclopedia del cine cómico.

México. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. 1980.

Tomos I, II y III.

Tappan Velázquez, Martha Margarita.

Tesis de Licenciatura. Análisis de los mensajes humorísticos cinematográficos un estudio de caso: Zelig de Woody Allen. 1988

Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Acatlán. UNAM. pp.165.

Toussaint, Florence.

Crítica de la información de masas.

México. Ed. Trillas. 1984. pp. 94.

Revolución en la lingüística.

España. Ed. Salvat. Biblioteca Salvat de grandes temas. 1975.

pp. 141.

Zimerman, B, Bernardo.

La risa. Novela Psicológica.

México. Ed. Editores Asociados Mexicanos, S.A. EDAMEX. 1979.pp.128.

FILMOGRAFIA

1. Interpretación.
1976. The front. El prestanombres.
2. Interpretación y Guión.
1965. What's New Pussycat? ¿Qué pasa, Pussycat?
1967. Casino Royale.
1972. Play it Again, Sam. Sueños de seductor.
3. Tema original.
1969. Don't Drink The Water. El turista propone y el secuestrador dispone.
4. Realización, Guión e Interpretación.
1966. What's Up Tiger Lily?
1969. Take the money and run. Robó, huyó...y lo pescaron.
1971. Bananas.
1972. Everthing you always wanted to know about sex...but were afraid ask.
Todo lo que usted quiso saber acerca del sexo...y no se atrevía a preguntar.
1973. Sleeper. El dormilón.
1975. Love and Death. La última noche de Boris Grushenko.
1977. Annie Hall. Dos extraños amantes.
1979. Manhattan.
1980. Stardust Memories. Recuerdos.
1982. A midsummer night's sex comedy. Comedia sexual de una noche de verano.
1983. Zelig.
1984. Broadway Danny Rose.
1986. Hannah and her sisters. Hannah y sus hermanas.

5. Realización y Ruión.

1978. Interiors. Interiores.1985. The Purple Rose of Cairo. La rosa púrpura del Cairo.1987. Radio Days. Días de radio.1987. September. Septiembre.

6. Otras.

1988. Other women. La otra mujer.1989. Historis the New York. Historias de Nueva York (tríp
tico)

1990. Crimes and Misdemeanors.

HEMEROGRAFIA

By joe, Klein. "Woody on the town" en GO, núm. 2. volumen 56. USA. febrero 1986. pp. 172-175 y 242 y 243.

By William E. Geist, "Entrevista a Woody Allen" en Rolling Stone, núm. 497. Nueva York. Abril 1987.

Jomi García Ascot. "La rosa púrpura del Cairo". en Dicine, núm. 16. año 2. Revista de difusión e investigación cinematográficas. A.C. México. Mayo. 1986. p. 8.

Jomi García Ascot. "Más sobre Annie Hall". en Cine, núms 5, vol.I. México. Ed. Instituto Politécnico Nacional. Junio 1978. p. 25.

Jorge Traverso. "Woody Allen, un cómico de Nueva York que se expresa seriamente", en Cineteca Uruguay, núm. 4. noviembre 1977. pp. 8-10.

José Carlos Huayhuaca. "El yo dividido de Woody Allen". en Hablemos de cine. Revista peruana de cine. 1978-80. pp. 66-77.

Leonardo García Tsao. "Woody Allen y Mel Brooks". en Imágenes. núm. 8. Ed. Uno Más Uno. México. Julio 1980. pp. 49-55.

Marcia Pally, "Crimes Story" en films. Núm. 6, Volumen 25. Noviembre-Diciembre, 1989. p. 11-15. USA.

Maurice Zlotow. "Woody Allen, cineasta fuera de serie". en Selecciones, núm. 570. Mayo. 1988. México. pp. 89-94.

Nelson Carro. "Woody Allen: El placer del cine". en Dicine núm.23. Revista de difusión e investigación cinematográficas. A.C. México. febrero. 1988. pp. 6-9.

Nelson Carro. "Zeling", en Dicine núm. 4, año I. Revista de difusión e investigación cinematográfica. A.C. México. Enero. 1984. pp. 12.

Rafael Medina de la Serna. "El cine de Woody Allen. En busca del humanismo perdido", en Cine núm. 23, vol. 23. Ed. Instituto Politécnico Nacional. México. 1980. pp. 24-29.

Stephen Farber. "Woody Allen: entre el diván y el cine", en Decine núm. 13. Revista de difusión e investigación cinematográficas. A.C. México. julio 1985. pp. 3-5.

Tomás Pérez Turrent. "Dos extraños amantes. La gallina y los huevos", en Cine núm. 4, vol. I. Ed. Instituto Politécnico Nacional. México. mayo. 1978. pp. 18-20.

Jaime Septién. Luz de Alcoba, "Disparen contra la risa", México. Uno Más Uno. 30 de julio 1988.