

# El humor en el cine

LUCIO BLANCO MALLADA  
Universidad Complutense de Madrid

## Humor in Cinema

---

### Abstract

Humor has been studied by many authors with regard to psychoanalysis. The part that the ego and the superego play in the humorous activity, infantile game and its survival in adult age, the need of overcoming the suffering by mean of humor. In the American cinema it is easy to see that the codes of humor are similar to the ones that authors observe in general in humor. It is not the same in Western Europe cinema in which the comicality is ruled by very different keys mainly due to the political circumstances these countries had had.

**Key words:** Humor. Gag. Comicality. American Cinema Humor. East Europe Cinema Humor.

---

### Resumen

El humor ha sido estudiado por diversos autores en su relación al psicoanálisis: el papel del yo y del superyó en la actividad humorística, el juego infantil y su supervivencia en la edad adulta, la necesidad de superar el sufrimiento mediante el humor. En el cine de humor americano se observa que las claves humorísticas son coincidentes con lo que los mencionados autores observan respecto al humor en general. No así en el cine de humor de la Europa del este en el que lo humorístico se rige por unas leyes bien distintas debidas, sobre todo, a las circunstancias políticas de esos países.

**Palabras clave:** Humor. Gag. Comicidad. Cine de humor americano. Cine de humor de la Europa del este.

---

## I

Con frecuencia para empezar a hablar del humor se suele comenzar recordando que lo cómico y lo trágico tienen el mismo origen: los rituales que los griegos celebraban en honor al dios Baco. Las máscaras, el baile, la ritualidad de estas fiestas dan paso a la puesta en escena del teatro griego en el que aparecen dos géneros: la tragedia y la comedia. En otras culturas, China o India por ejemplo, el teatro no mantenía esta oposición, en la misma representación se pasaba del humor a la tragedia dando origen a lo que en occidente se denominó como género tragicómico, una corriente que en la actualidad tiene su máximo exponente en las comedias tristes de Woody Allen.



Woody Allen



Sigmund Freud

<sup>1</sup> KRIS, E.: *Psicoanálisis de lo cómico*, p. 22.

El psicoanálisis, siguiendo las opiniones de Freud y Rank, nos permite apreciar que lo cómico tiene su origen en el conflicto entre las tendencias instintivas y el repudio de las mismas por el superyó, situándolo, por tanto, a medio camino entre placer y displacer.

Cercano en la familia de la mente humana podemos señalar el juego, en primer lugar el juego de los adultos, que según Kris “puede ser parcialmente entendido como unas vacaciones respecto del superyó”<sup>1</sup>. Sus precursores son el juego y la diversión infantiles que en determinadas circunstancias permiten a la satisfacción instintiva asumir una forma adaptada a la realidad. En el juego infantil se trata de lograr un dominio sobre el ambiente y de eludir lo desagradable dominando la experiencia dolorosa. También ha de reconocerse que el placer de la actividad proporciona una motivación adicional.



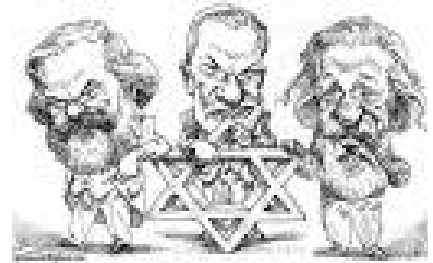
E. Kris

De acuerdo con Kris estas tres motivaciones actúan en relación recíproca a ese aspecto del juego infantil que sobrevive en el juego verbal de los adultos. El cine cómico emplea profusamente el juego verbal como técnica humorística. Piénsese en el clásico *La fiera de mi niña* o en cualquier obra de los hermanos Marx.

El psicoanálisis observa que gran parte de la comicidad se relaciona con etapas del aprendizaje durante la infancia y al estar este aprendizaje vencido se produce un sentimiento de superioridad y, en consecuencia, de placer. Así lo afirma Hobbes para quien la risa surge en nosotros por una súbita concepción de alguna excelencia en nosotros mismos en comparación con la inferioridad de otros o con nuestra propia inferioridad anterior. Esto se hace evidente en el caso de las palabras que en la etapa de la infancia han sido utilizadas en un juego para lograr el dominio sobre ellas y se hace igualmente visible en cualquier otra manifestación de lo cómico. Cualquier torpeza por parte de un personaje tiene un efecto cómico para el espectador que haya superado esa torpeza que inevitablemente se ha manifestado en él mismo en una etapa anterior. Es de señalar que este sentimiento se agudiza siempre que el personaje sea superior en autoridad, status social, etc. como observara ya Chaplin en los primeros años del cine cómico: “...hay dos elementos de la naturaleza humana que son alcanzados por este hecho: el uno es el placer del público al ver la riqueza y el lujo en ridículo....Una de las verdades más generalmente aceptadas es la de que el pueblo en general se divierte al ver que las personas ricas llevan la peor parte”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> «Chaplin, C.» en GUBERN, R. *Historia del cine*. Volumen I. Lumen. Barcelona.1971. P.179.

Varias consideraciones sobre la caricatura nos llevan a observar el proceso de caricaturización que se da en la mayor parte de las obras del cine cómico. Si consideramos la caricatura como la reproducción deformada de una semejanza reconocible hemos de convenir que casi todos los personajes del cine cómico son una especie de caricaturas. Volviendo a lo dicho *ut supra* la forma del disfraz sería lo que satisface al superyó mientras las tendencias instintivas quedarían satisfechas por el contenido, es decir, por lo que el disfraz representa. Así pues, se puede considerar que en la caricaturización se cumple la observación de Jekels y Bergler quienes afirman que el humorismo sirve al yo en sus tácticas defensivas contra el ideal del yo.



Caricaturas de Marx, Freud y Einstein

En relación estrecha con la caricaturización encontraríamos la manía. Observemos que gran número de personajes del cine cómico son grandes maniáticos empezando por el maniaco depresivo W. Allen de gran parte de sus films.

Desde el punto de vista del psicoanálisis la manía es considerada como el correlato patológico de lo cómico, sin embargo la elaboración de los personajes hace que ésta se convierta en esa reproducción deformada de una semejanza reconocible que parece constituir la cualidad específica de la caricatura.



3 KRIS. E.: *op. cit.* P. 27.

De acuerdo con Kris "cierta cantidad de elaboración constituye el requisito previo de la expresión cómica, y al mismo tiempo la expresión cómica cumple cierta cantidad de elaboración<sup>3</sup>. De no realizarse tal elaboración, al resultar la cantidad de afecto demasiado grande para que sea posible una modificación en función de lo cómico, se llevaría a cabo una inversión del efecto producido por lo cómico, convirtiéndose de placer en displacer. Lo cual refuerza lo dicho sobre el papel de la caricaturización en el cine cómico. El reconocimiento de la semejanza en lo desemejante produce el efecto cómico y, más allá de este propósito de la diversión, la semejanza que así se produce puede acercarse a la realidad más de lo que lo haría una copia naturalista. Digamos pues que la tarea del humor consiste en ir más allá de la apariencia revelando la verdadera persona que existe detrás de la máscara de simulación. La plenitud del humor sería entonces mostrar la deformidad perfecta.

Siendo el humor en el cine un humor “fabricado” ha de ser medida con toda precisión la elaboración de los personajes y de las situaciones. Un exceso, pongamos como ejemplo el humor de los payasos de circo, significaría el paso a lo grotesco. Verdaderamente existen películas que, aun contando con el éxito de público, no merecen mayor consideración, pues su éxito se basa en la explotación del sentido de lo grotesco de los espectadores, aproximándose su humor al del circo mucho más que a la caricaturización atinada.

Otro error que los grandes autores del cine cómico nunca han cometido es la identificación con el personaje que es objeto de la risa. Si nos identificamos con éste sentimos incomodidad en lugar de placer, no recibimos una impresión cómica, sino una impresión penosa. “A veces parece como si nuestro antiguo temor, cuyo dominio es condición necesaria de lo cómico, fuese de pronto bastante fuerte para anonadar nuestra experiencia”<sup>4</sup>.

4 Ibid. p. 73.

Son también de interés las reflexiones de Schopenhauer sobre la risa. Para Schopenhauer “La risa no nace nunca sino de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia”<sup>5</sup>. Dos o más objetos se piensan con un mismo concepto y la identidad del concepto se traslada a los objetos; pero su total diversidad en todo lo demás hace ver que el concepto solo era adecuado a los objetos en un aspecto parcial. Así la risa es siempre el resultado de una paradoja exprésese ésta con palabras o con hechos, o sea, podemos añadir, tanto en el cine mudo como en el sonoro.

5 SCHOPENHAUER, M.: *El mundo como voluntad y representación*, p.109.

Queda aun otra reflexión imprescindible sobre el humor, la que se refiere al humor amargo o directamente humor negro como la revista *Time* hace a propósito de *Bruno* y en general del humor de Sacha Baron Cohen. Tras describir algunas secuencias del mencionado film hace el siguiente comentario: “Escenas como ésta son el equivalente emocional de las posiciones de stress de Guantánamo. Son muy incómodas y algunas veces se nos mantiene en ellas por un largo tiempo. Quizá el único camino de salida es la risa”<sup>6</sup>.

6 *Time*, Volumen 174, N°2, Time Warner Publishing, Amsterdam. 2009. P. 42.

## II

Si nos referimos al cine americano y al cine de la Europa del oeste nos hallamos ante los siguientes tipos de humor:

*Torpeza en las acciones*, cuyo ejemplo más claro es J. Tati.  
*Actitudes obstinadas*, como las de Keaton o el propio Tati.  
*Retruécano*, en todo el cine de los hermanos Marx.  
*Ruptura de las normas establecidas e inversión de la lógica de las acciones hasta llegar a imponer la lógica de lo absurdo*, como lo hacen los Marx o Tati.  
*Destrucción y creación de un orden nuevo más absurdo e ilógico que el anterior.*

Todos ellos están contruidos sobre alguna de las características señaladas en el primer punto: la torpeza, las manías, el juego verbal, la paradoja.

En cuanto al personaje de humor adopta las siguientes modalidades principales:



El vagabundo romántico de Chaplin.  
El honesto de Keaton.  
El infantil de Peter Sellers en *El guateque*.  
El romántico e indefenso.  
Las caricaturas de Almodóvar.

Para construir un verosímil del cine de humor es necesario que el personaje mantenga una actitud de aparente normalidad. Esa actitud de normalidad ante lo exagerado o absurdo crea una distancia que provoca la risa. El personaje de humor percibe de una forma errónea la realidad y por tanto no controla el entorno, pero no tiene conciencia de ello por lo que su actitud resulta ridícula. El mejor ejemplo es Don Quijote que, o bien ve lo que no hay, o bien ve lo que hay pero hace una interpretación incorrecta de los códigos situándose fuera de la realidad. El personaje de humor crea su propia lógica provocando con ello situaciones cada vez más complicadas.

El *gag* es el elemento narrativo característico del cine de humor en general. Se trata de una unidad de sentido que interrumpe la linealidad

del discurso y a su vez amplía su lógica. Considerado tanto como estructura semiológica como narrativa hay en el gag una función normativa y una función perturbadora. Por la primera se presenta como un segmento con aparente normalidad, sin embargo conlleva indicios de una posible función perturbadora. Por esta segunda desvela la lógica que ya contenía el anterior segmento narrativo ampliando el sentido inicial. Así pues el gag produce una disyunción en el discurso pero descubre más que aquello que destruye. En esta función radica el potencial crítico del cine de humor que tan frecuentemente se muestra en contra del convencionalismo de esta sociedad.

Lo sorprendente en el gag no es tanto la pertinencia de la nueva lógica como la caducidad de la anterior lo cual significa que el gag provoca un proceso de relectura. De ahí se deriva su potencial distanciador por el cual impide la identificación-proyección del espectador con lo que ocurre en la pantalla. De alguna manera en el cine de humor hay un componente brechtiano. El humor cumple una función distanciadora dentro del discurso.

En relación a los tipos de gags empleados Noël Carroll clasifica el cine de humor en las siguientes categorías<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> CARROLL, N.: *Comedy cinema theory*. University of California Press. Berkeley. 1991. Pp. 28 a 40.

*La interferencia mutua o interpenetración de dos (o más) series de sucesos (o escenarios)*. Se trata de una puesta en escena en la que un suceso puede ser visto como dos o más distintas y quizá mutuamente excluyentes series de sucesos que penetran unas en otras. Generalmente ocurre cuando la visión que tiene el personaje de la situación difiere de la realidad de la situación. Así el conflicto de las interpretaciones viene de la disyunción del punto de vista del personaje pudiendo los espectadores saber cuál es el punto de vista correcto y, por tanto, por qué el personaje no ve de modo apropiado.

*La metáfora mimada* propia del cine mudo que empleaba mucha pantomima. Los espectadores ven un objeto metafóricamente igualado con algo que en realidad no lo es. La función del mimo es producir símiles visuales entre series de sucesos dispares. V.gr: en "La quimera del oro" Chaplin hace que un zapato se convierta en comida: los cordones se convierten en espaguetis, los clavos en huesos, la suela en un filete. Con la metáfora mimada los espectadores son invitados por la gesticulación del mimo a considerar los objetos bajo interpretaciones alternativas. El humor de la situación se basa en la posibilidad de este juego de interpretaciones simultáneas.

*La imagen cambiante* como en *Cops* de Keaton en la que inicialmente pensamos que el personaje está en la cárcel cuando en realidad solamente está al otro lado de una puerta, o como cuando Tati nos muestra una terminal de aeropuerto que inicialmente pensamos que es la sala de espera de un hospital. En estos casos la imagen es ofrecida a los espectadores bajo una interpretación que es subvertida por la información subsiguiente. Al contrario que en la interferencia mutua en la imagen cambiante sus aspectos duales son percibidos secuencialmente más que simultáneamente.

*El movimiento cambiante* que es a las acciones lo que los retruécamos son a las palabras. Marcan una línea de pensamiento y lo envían en otra dirección. Es como si se dijese a los espectadores: piensas que estoy limpiando pero en realidad estoy bailando. Lo divertido del gag procede de la incongruencia de la interpretación. El gesto o los gestos en los que el movimiento cambiante se apoya pueden tomar diferentes significados en diferentes contextos de movimiento. Al cambiar del significado potencial de un movimiento a otro se provoca una interpretación alternativa o una reinterpretación de la acción.

*El objeto análogo* que resulta ser muy parecido a la metáfora mimada. En ambos casos un objeto es hecho igual a otro. Un objeto, de eso se trata, puede ser visto de un modo literal y de un modo metafórico. Esencialmente la dinámica cómica es la misma pero en este caso no se requiere la mímica. Los objetos hechos análogos son muy similares en la superficie que la interpretación metafórica no requiere mucha puesta en escena. El objeto metafórico permite un juego simultáneo de interpretaciones viendo el objeto literal y metafóricamente al mismo tiempo. Cuando Chaplin posa su sombrero en una tuba el público se fija principalmente en la semejanza visual de tuba y sombrerero mientras que permanece periféricamente consciente de sus diferencias. Hay que establecer una diferencia entre los objetos análogos y la refuncionalización de los objetos. En medio de una escena de acción, cuando el desastre parece inevitable, alguien se apropia de un objeto y hace uso de él de un modo que se desvía de su uso ordinario. Sin embargo no es reemplazado para que el público lo vea como algo diferente, esa es la diferencia con la metáfora visual. En el caso de objetos análogos y metáforas mimadas el humor se apoya en metáforas visuales; en el caso de la refuncionalización de objetos no es así. Aquí el humor procede de lo cómico inesperado, incongruente pero suficiente más que en ningún juego visual.

La *solución gag* también está en relación con la refuncionalización de los objetos y que lo mismo que en ésta concierne al inesperado giro de los acontecimientos más que a la representación de ambigüedades visuales. Su efecto cómico consiste en dar paso a lo contrario de una interpretación de la situación por medio de una inesperada y efectiva reconceptualización de ésta. La reconceptualización de la situación sorprende al público que obtiene placer cómico reinterpretando la escena a la luz de los nuevos acontecimientos. Si el gag puede ser considerado un gag visual depende del grado en el que se piense que un gag visual depende del juego visual. En el gag solución se trata más de una cuestión física que perceptiva.

Lo que resulta evidente es su diferencia con los gags de interferencia mutua pues en este caso se trata generalmente de un personaje cuya visión es limitada, mientras que en la solución gag la visión limitada es la del espectador.

### III

Un caso diferente es del cine de humor de la Europa del este durante los años de la dominación comunista. Este cine no viene de la tradición del *vodeville* o del *clown* o del teatro de comedia como es el caso del cine americano. En realidad los films no parecen ser comedias en el sentido americano. No solo no hay protagonista cómico, tampoco hay muchas de las convenciones que sirven a los espectadores occidentales para saber que se trata de algo de lo que hay que reírse.

Lo primero que debe decirse es que el cine cómico del este es mucho más abiertamente político que el cine de humor de occidente. El humor en los estados totalitarios funciona frecuentemente como un acto de rebelión contra los valores inculcados por el estado. En la Europa del este el humor ha servido para ridiculizar el stalinismo, su retórica y sus formas de organización. La retórica oficial prometía mucho pero en la vida diaria la burocracia, el control del centralizado partido, el virtual colonialismo de la URSS y el sistema de mercado eran desastrosos.

Los ciudadanos del este compartían un sentido del humor lejos de lo oficial y a veces underground<sup>8</sup>. El cine del este comparte esa sensibilidad, su malicia cómica debe ser enmascarada. La cara estirada y el puritano mundo de un socialismo de buenas intenciones

<sup>8</sup> EIDSVIK, C.: *Comedy cinema theory*. University of California Press. Berkeley. 1991. P. 92.



así como el sentido que el partido tenía de sí mismo no permitían ninguna tolerancia de lo irreverente o lo liviano. El discurso estándar de los cineastas es registrar el comportamiento normal dando como resultado lo que podría llamarse "realismo cómico"<sup>9</sup>. Filmados con inexpresiva neutralidad los ciudadanos podían resultar divertidos y revelar mucho de la realidad social.

<sup>9</sup> Ibid.

Las raíces del cine de humor del este suelen ser halladas en Chejov y en el cine de J. Renoir. El impulso más directo llegó con el *Cinema Verité* y su influencia sobre Milos Forman y otros cineastas como Passer o Papoušek.

Lo que crea el efecto cómico en el cine del este son las alusiones al mundo real del espectador, que permiten que éste se extienda a un mundo imaginado sugerido por el film que resulta incongruente y divertido. A veces se utilizan mecanismos típicos de un chiste como en una escena de *El juego de la manzana* en que dos piernas en el aire indican que se está practicando sexo en un coche y una multitud de obreros se reúne dando consejos y animando a la pareja. Otro mecanismo utilizado habitualmente es el énfasis en la ambición o la falta de ambición como fuente de humor así como el lugar de trabajo como escenario del humor. La incesante recurrencia al trabajo y a la productividad como metas del socialismo han acompañado a los ciudadanos desde su infancia y forman parte esencial de su desencanto, así el lugar de trabajo se convierte en un lugar de humor. Lo que el cine muestra es que nadie trabajaba y que los pocos que querían hacerlo no podían. A este respecto debemos mencionar *Los amores de una rubita* de Milos Forman en el que el lugar de trabajo, en este caso una fábrica de zapatos proveen de un escenario para la comedia casi en estado puro.

Analizando algunos de los films más conocidos para los espectadores occidentales podemos comprobar cómo en él se dan varias de las claves del humor del cine del este que hemos señalado.

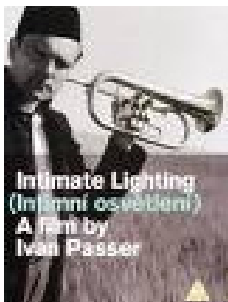
En *El baile de los bomberos* de M. Forman, un departamento provincial de bomberos va a celebrar su baile anual, rifa y concurso de belleza. En el transcurso del baile se le va a hacer entrega al antiguo jefe del departamento de un hacha como regalo de homenaje. Pero los premios de la rifa empiezan a desaparecer antes incluso de que comience el baile. Nada sale bien. Los bomberos discuten sobre la desaparición de los premios y sobre quienes deben participar en el concurso de belleza. Una participante ha traído un



*El baile de los bomberos*

traje de baño, los bomberos no pueden evitar pedirle que pose con él. Se oye una sirena y los bomberos se precipitan hacia el fuego. Todo el mundo les sigue de modo que el fuego se convierte en una continuación del espectáculo. Mientras los bomberos salvan lo salvable los camareros del baile venden bebidas a la muchedumbre e intentan cobrar por bebidas ya consumidas. La casa arde por completo. Todos vuelven al baile. Los bomberos deciden donar los beneficios de la rifa al hombre cuya casa ha ardido pero casi todos los premios han desaparecido. Los bomberos anuncian que se apagarán las luces para que anónimamente se devuelvan los objetos robados. En la oscuridad desaparecen los objetos que aun quedaban. Lo intentan de nuevo. Esta vez cuando se encienden de nuevo las luces la mujer de un bombero está aún devolviendo lo que se ha llevado. El marido se desmaya de vergüenza. No habiendo nada que hacer con la rifa deciden hacer entrega a su ex jefe del hacha, pero al abrir la caja resulta que el hacha también ha sido robada.

Los bomberos no pueden ser simplemente bomberos; son también padres, maridos, lascivos, racionalistas compulsivos. Riñen incesantemente. Profesan el altruismo pero roban. Cuando intentan hacer su trabajo es demasiado tarde, quizás su baile los distrajo y no oyeron la sirena o quizás no, quizás simplemente hacen esta clase de chapuzas. Cada personaje es un montón de ineptitudes y contradicciones, juntos son un desastre. Hacer algo bien, incluso un baile de bomberos, es imposible en esa clase de sociedad.



*Relámpago íntimo*

Este tipo de sensibilidad cómicamente austera es compartido por Papousek en *Relámpago íntimo*.

Este film cuenta la reunión de dos viejos amigos ambos en la mediana edad. Uno un músico de ciudad con una joven pareja, visita al otro que está al frente de una escuela de música de provincia. Ambos están desilusionados excepto cuando completamente borrachos no les queda mucho deseo de lograr nada. La joven pareja del músico de ciudad y la familia del músico de pueblo convierten la historia de una simple visita en una colisión de realidades que a veces resulta casi surrealista. En plena borrachera los dos viejos amigos tratan de cambiar sus vidas yéndose de casa pero están tan borrachos que olvidan que están en pijama. El film acaba con su resaca. Por la mañana la familia y sus invitados tratan de beber un ponche de huevo especial que la abuela ha preparado. Por desgracia se ha hecho gelatina y no consiguen hacerlo salir de los vasos. El ponche de huevo gelatinado es tan obstinado como las otras realidades que afrontan.

El estilo de *Relámpago íntimo* es de documental lírico. Según Eidsvik "Exceptuando que está rodado en blanco y negro el film recuerda una de las escenas campesinas de National Geographic en las aldeas eslavas<sup>10</sup>. El sol es brillante, todo es suave, bellamente difuso. En contra de este estilo la crisis de la media vida de los personajes resuena extrañamente, conmovedoramente, y cómicamente.

10 Ibid., p. 96.

*La mejor edad* de Papousek es más artificial. Las imágenes son de estilo documental pero los personajes están obviamente haciendo un diálogo escrito. Forman, Passer y Papousek son maestros dirigiendo actores amateurs que trabajan junto con profesionales, de modo que sus trabajos tienen un look "real". Pero la puesta en escena de Papousek casi necesita un plató.

Es de señalar que los personajes de status elevado, como el profesor de *La mejor edad* o el coronel de *Los amores de una rubita*, son presentados como inútiles y ridículos. El obrero que posa como modelo aparece como lo que los estados "obreros" fingen que la clase obrera no es: en una palabra estúpidos<sup>11</sup>.

11 Ibid., p. 97.

Por supuesto no todos los films del este de Europa de la primera era Dubcek construyen su humor sobre las bases del documental. *Trenes rigurosamente vigilados* de Jiri Menzel llama al realismo pero en el género más libre de todo el cine de los países socialistas: el cine anti-Nazi. Aunque situado en la II Guerra Mundial el humor satírico de este film no trata sólo de fascistas. Así lo han visto muchos escritores cinematográficos, muchos cineastas del este y así lo ha visto la comunidad de checos emigrantes. Los dirigentes ferroviarios y políticos no son muy diferentes de los dirigentes de la Checoslovaquia estalinista: tontos, testarudos e inútiles. Menzel contrasta estos caracteres con Hubicka, el guarda de estación. A Hubicka no le preocupa el ascenso, lo que le preocupa es su vida sexual. No le preocupa que una noche con su "prima" estropee el querido sofá de su jefe. Hubicka pertenece a la resistencia y es el encargado de hacer explotar un tren alemán con municiones. Su independencia con respecto al pensamiento conformista y regulado por el régimen le ha proporcionado una habilidad para actuar creativamente en situaciones políticas.



*Trenes rigurosamente vigilados*

En palabras de Eidsvik: "En el mundo de *Trenes rigurosamente vigilados* cualquier expresión de comicidad o de erotismo es un acto de subversión contra la opresión y toda rebelión es un paso hacia la liberación"<sup>12</sup>.

12 Ibid.

En *El juego de la manzana*, de Vera Chytilová, la rebelión contra las autoridades tiene un sentido feminista.

Para las mujeres la ética del trabajo tiene un significado de ética de la subordinación. Las imágenes de fuerte fisicidad femenina del film se encuentran en oposición directa a la retórica vacía de los varones. Todos ellos hablan de progreso y problemas objetivos aunque sea de modo nada pertinente. Contra esto la protagonista solo puede rehusar los señuelos habituales. Por ejemplo rehúsa casarse porque ello la convertiría en una "máquina de lavar". Utiliza su poder físico como un amortiguador de la retórica de los hombres que son los que gobiernan las instituciones.

En el caso de Chytilová la comedia no tiene mucho en común con el documental. Aunque trabaja con actores no profesionales y con reflexiva improvisación así como una aguda percepción de los detalles Chytilová nunca se ha sentido satisfecha con las convenciones de las estructuras narrativas ordinarias. Sus comedias desafían todas las teorías de la comedia tomando elementos de la narrativa anarquista de L. Malle o de Resnais así como del cómic lo que hace que sus obras resulten desaliñadas, divertidas, tristes, subversivas, pero todas, incluso las más extrañas miran a la realidad más que las convenciones teatrales, fílmicas o literarias como fuente de sus motivos cómicos.

Incluso aun más física resulta *Fotografías de un mundo viejo* de Dusan Hanak. Rodada con grano y en blanco y negro e incluyendo partes de cámara en mano, foto fija y reconociendo la gente ante la cámara la presencia de ésta muy al estilo documental el film queda estructurado como un ensayo cómico.

La película trata de los documentos de la vida de las gentes (que se interpretan a sí mismas) a como mantener algo de libertad interior frente a la vida moderna. Lo que se desprende del sentido de la obra es que su trabajo es muy diferente al trabajo en una ciudad, al trabajo moderno sin ningún significado. Las vidas de los personajes se alzan como una completa contradicción frente a la noción que el socialismo tiene del trabajo como un bien abstracto. Se diría que el fin repudia la ética marxista del trabajo que arranca al trabajo de los contextos personales.

Mas difícil se hace cómo tomar el humor de Krzysztof Kieslowski en su brillante *Un corto film sobre el amor*, ampliamente difundido en toda Europa.

La historia es simple: Tomek, un empleado de correos de diecinueve años, nacido en un orfanato vive con la anciana madre de su único amigo. Su mayor afición es espiar a Magda, una bonita tejedora de treinta años que vive enfrente y cuya vida aunque infeliz es activa. En el arranque del film vemos a Tomek entrar en una sala de la universidad y robar un telescopio con el que ver mejor a la vecina de enfrente. Tomek busca todo tipo de excusas para ver a Magda. Consigue un segundo trabajo como repartidor de leche al que corresponde su casa, le envía falsos avisos de correos para que se vea obligada a ir a la oficina. Celoso de sus amantes interrumpe su acto sexual una noche dando aviso de una avería de gas, viendo avergonzado pero divertido como los inspectores van a comprobar si la cocina de Magda está bien.

Finalmente Tomek confiesa a Magda que le ha enviado falsas notas y que la ha estado espiondo. Aunque irracionalmente fascinada por la idea de que alguien pueda estar tan interesado por ella Magda siente tal furia que hace que su novio pegue a Tomek. Después, sintiéndose culpable, acepta salir con él. En el café Tomek le entrega algunas cartas que ha susstraído. Estupefacta y enfadada lo lleva a su apartamento, le permite tocar sus pechos y, cuando eyacula inmediatamente, se burla de él. Tomek sale corriendo. De repente avergonzada Magda le deja una señal en su ventana para que vuelva. En lugar de ello Tomek se corta las muñecas. Es salvado por su casera (que ha usado el telescopio para contemplar el encuentro entre Tomek y Magda). Ahora es Magda quien se vuelve obsesiva. Usando unas lentes de ópera mira a la ventana de Tomek en busca de alguna señal de que él está de nuevo en el mundo. Inicialmente rechazada por la casera, que se ha quedado con el trabajo de reparto de leche, al fin consigue entrar a la habitación de Tomek para verle. Al final del film mira a su propio apartamento desde el telescopio de Tomek e imagina a ambos juntos, confortándose uno a otro.

*Un corto film sobre el amor* es una comedia de desesperación como ninguna otra lo es en el este de Europa. Es divertida especialmente en el tratamiento de la relación simbiótica entre Tomek y su casera y en su insistencia en que el voyerismo es el estado natural de la Polonia del momento y un primer paso para quien quiere extenderse hasta otra persona. Pero al contrario que las demás comedias del este el sentido de las realidades vividas por sus personajes no tiene una nota de protesta. Los personajes están más allá de la protesta; no hay nada que pueda ser cambiado nada de lo que quejarse. Eso es lo aterrador. Kieslowski, de modo diferente a los demás cineastas del este no ríe del socialismo. La vida bajo el socialis-

mo, o incluso en general, puede no tener esperanza, no hay nada que hacer salvo reír. Pero en clave de humor es mejor si se puede echar la culpa a alguien del *stablishment* por los valores estúpidos, por un estúpido sistema semántico o un modo de discurso que es precisamente la base de la risa. Si hay idiotas al cargo de la sociedad la idiotez es la culpable de que las cosas vayan mal. Entonces la comedia tiene un sentido de que las cosas podrían, por lo menos, ser diferentes.

Pero Kieslowski ha ido más lejos del marxismo y de la desaparición de sus defensores en la Europa del este. Su comedia no tiene interés en demostrar la futilidad de los planes socialistas, simplemente admite que todo ha fallado y que debemos empezar de nuevo desde cero. Los personajes del film no y tienen a quien culpar de su indefensión y su desesperanza.

En la Europa del este desde 1947 la retórica estalinista ha sido la forma de discurso serio, firme y dominante. Todo podía ser explicado en términos de dialéctica marxista; todo podía, con inteligencia, ir mejor. Pero con la caída del comunismo estas promesas han muerto. La Europa del este ha tenido que afrontar realidades más incongruentes y conflictivas de un mundo post-stalinista<sup>13</sup>. Así las claves del humor han cambiado por completo. Después de Kieslowski puede que no haya modo para los ciudadanos del este de negar que viven una realidad paradójica, múltiple, e incongruente. En esa realidad lo que es tomado por humor es serio y lo serio es cómico, y la seriedad misma es cómica.

12 Ibid., p. 103.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, H.: (1951) *Le rire*. Presses Universitaires de France: Paris.
- CARROL, N.: (1991) *Comedy cinema theory*. University of California Press: Berkeley.
- GUBERN, R.: (1971) *Historia del cine*. Volumen I. Lumen: Barcelona.
- KRIS, E.: (1964) *Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores*. Paidós: Buenos Aires.
- SCHOPENHAUER, A.: (1983) *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa: México.
- Time*, Volumen 174, N°2, Time Warner Publishing: Amsterdam. 2009.