

- Alejandro Montiel
Valencia

Historia y análisis del humorismo cinematográfico español

History and analysis of Spanish cinematographic humourousness

Determinadas investigaciones sobre el film y/o la historia del cine exigen estrategias singulares, pues en modo alguno puede ser igual el acercamiento al estilo de un film de los pioneros, por ejemplo, que, como aquí se propone, un análisis de las variantes e invariantes del humorismo cinematográfico español desde una perspectiva diacrónica. En este caso es exigible del analista que afine unos instrumentos específicos, lo cual se traduce en la formulación de preguntas muy precisas y una focalización en algunos –y sólo algunos– aspectos concretos de la película.

Some research on film and/or history of cinema needs particular strategies. The study of the style in a film of the early years, for example, is totally different from the analysis of variants and invariants in Spanish cinematographic humour from a diachronic perspective. In this case, the analyst must define specific tools, that is, he must formulate precise questions and focus the attention on some determined aspects of film.

DESCRIPTORES/KEY WORDS

Análisis fílmico, historia del cine, humorismo, cine español, sainete.

Film analysis, history of cinema, humorism, Spanish cinema, sainete.

1. Planteamiento

Pensar, lo que se dice «pensar una película», la piensan todos y cada uno de sus espectadores, incluidos, no se extrañen ustedes, quienes fabrican el artefacto: actores, director de fotografía, director artístico, y hasta el músico y el guionista, y hasta, quizás, incluso, el propio director de la película, que puede que piense o llegue a pensar la película al final, porque también todos ellos acabarán, quizás, por ver la maldita cinta ya proyectada, convirtiéndose entonces, y sólo entonces, en espectadores. Espectadores, eso sí, aberrantes –con una mirada muy descentrada–, tan aberrantes, al menos, como los propios críticos de cine, que son algo así como espectadores profesionales.

◆ Dr. Alejandro Montiel Mues es profesor titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (a_lejandro@teleline.es).

Esto es, pues, lo que afirmo de entrada: que, fatalmente, el trabajo propio del espectador o espectadora, sea más o menos competente o incompetente, consiste en pensar la película. Y quien dice pensar, como nos enseñó el maestro Lledó (1982), al menos en la cultura occidental procedente de la democracia ateniense, dice dialogar. Porque si no la piensa, no ha ocurrido nada, no es que no haya ocurrido nada importante: es que no ha ocurrido nada de nada. Un film empieza cuando alguien piensa en él, dialoga con él. Cuando alguien está dentro de él, atrapado en el dédalo. Punto (Montiel, 1996).

Y puesto que todos y cada uno de los espectadores piensan la película, de lo que estamos hablando al hablar de análisis fílmico o de historia del cine es sólo de dos formas de pensar las películas.

No me entretendré explicándoles a ustedes para qué sirve la historia –ya lo he hecho en otro lugar (Montiel, 2002)– pero sí confiándoles mis dudas sobre eso del análisis. ¿No basta con pensar las películas cada uno a su aire? O, en caso de apetito insaciable, o de voluntad de poder, ¿no basta con consultar esa Historia con mayúsculas, para ver qué hay que pensar de ellas, para ver si tienen derecho a gustarnos, como muy bien nos explicó el gran Pierre Bordieu (1988)?

Si bastase, los treinta y tantos años que llevamos perpetrando análisis fílmicos constituirían una monumental estupidez, y aún diré más: una monumental estupidez condenada a un precipitado olvido; pero, al parecer, no basta. La película tiene su miga. A unos les dice una cosa y a otros, otra, evidencia que ha desencadenado fascinantes «estudios culturales», los cuales consisten en levantar acta –algo tautológica– de esta evidencia, con consecuencias, en cada caso, nada ajenas a la situación política en las que los estudios se publican. Más bien al contrario, puesto que en tanto que se trata de una especie de «antropología cultural» lo que logra el antropólogo es intervenir ideológicamente en las presentes y futuras lecturas tribales de la película, que así juzgada resulta sumamente rentable para los propios intereses ideológicos del estudioso, pues se disfruta con ello de la ventaja de que no hay que tener en cuenta todo lo que contiene, sino sólo lo que conviene, como hacen todas las metodologías, por otra parte. Sin embargo, ni ésta, ni ninguna otra manera de averiguar algo, nos pone a salvo del error. Desde cierta perspectiva, tan superficialmente ingenua como profundamente tendenciosa, se ha postulado, por ejemplo, que las películas de los años cuarenta en España son, en su conjunto, ruidosamente fascistas, y constituyeron un modelo moral para los españoles de los años cuarenta. Lo cual puede parecer, a primera

vista, indiscutible, si se proclama así, tan vaporosamente, pero o no dice nada o no resiste ni contesta los interrogantes inmediatos: ¿todo el cine fue así de modélico?, ¿a quién se le ocurrió?, ¿quién lo hizo tan felizmente homogéneo?, ¿se creyó alguien el modelo?, ¿fueron, a partir de ese cine, todos los ciudadanos españoles fascistas modélicos? O sea, que bien mirado, aquellas películas ni decían todas lo mismo, ni nadie sabe tampoco muy bien para qué sirvieron, ni si sirvieron mucho o poco, pero lo que sí sabemos es que están pendientes de una revisión más minuciosa y menos sentenciosa, como muy bien nos ha contado Castro de Paz (2002), aplicando productivos análisis textuales. Porque si de lo que se trata es de meternos dentro de la maldita película, con independencia de que seamos de Logroño o de París, mujeres u hombres, jóvenes o viejos, liberales o prosoviéticos, puede pasar también que nos dé por descifrar su plural –como nos enseñó Barthes en «S/Z» (1970)– y por desinteresarnos por el uso que le diese éste o aquél, o ésta o aquella, el de la butaca de al lado o el de cualquier butaca australiana. Oh, sí. Así nos convertiríamos en dioses. Unos dioses de risa, pero dioses al fin y al cabo. Porque si no fuéramos ni de Logroño ni de París, ni mujeres ni hombres, etc., estaríamos por encima de eso y podríamos pensar el cine mejor que cualquiera. De este grosero principio parte, precisamente, el análisis fílmico: de la presunción de que hay una manera mejor y superior de pensar una película, distinta de la del espectador común. Para que quede claro: a mí no me cabe la menor duda de que «hay una manera mejor y superior de pensar las películas».

2. Nudo

Así las cosas, el principal riesgo de la práctica analítica referida al cine es –ya se ha indicado– el endiosamiento, una suerte de solipsismo encantado de haberse conocido que proclama sin descanso su «meca-chis» qué guapo soy, como Chito Vallares, el personaje arnichesco que ha estudiado en Nueva York. Hablo de la desparpajada práctica de cierto onanismo que no fertiliza nada, ni siquiera la historia; porque la pregunta del millón sigue siendo ¿para qué sirve el análisis fílmico? Y una primera aproximación a la respuesta no puede ser sino la siguiente: para ejercer una intervención cultural de carácter político; o dicho de otro modo: para decir algo a nosotros, en cuya frase lo que hay que subrayar es la palabra algo. Algo, y sólo algo de algo y no todo de algo, es lo que dice el análisis y el analista del film. Véase a este respecto la «Cuarta aporía del aprender, o de la crisis de la educación» en el indispensable ensayo de José Luis Pardo (2004:

104): «Decir algo –sólo algo– de algo, implica, pues, una decisión, la de elegir, de entre todos los predicados que es posible atribuir a un sujeto, sólo uno –uno en cada caso, uno cada vez–, el mejor».

Ergo el análisis del film es, por definición, interminable, como el análisis psicoanalítico, y además dramático, porque hay que elegir qué queremos analizar, dado que de un análisis de sangre no se obtiene información alguna de una fisura en el quinto metatarsiano del pie izquierdo. De modo que ya empieza a presentarse claramente ante nuestros ojos este matrimonio de conveniencia digno de figurar en un museo teratológico: la voluble señora Historia, que –como se ha insinuado– tanto sirve para un roto como para un descosido, casada con el señor Análisis, que, lejos de detentar la Autoridad de quien nos educa en una Verdad estable, la desestabiliza «ad nauseam», y que es, dicho muy precisamente en catalán, un cagadubtes (un caga-dudas). Pese a todo, ambos son nuestros queridos papás, y haciendo honor al cuarto mandamiento, debemos honrarlos y respetarlos. Aunque a veces sea muy difícil entenderles, amarles y convivir con ellos. Pondré un ejemplo: imaginemos que queremos decir algo en una clase sobre la historia del humorismo cinematográfico español. No sé que resultaría más abrumador, si nuestra voluminosa mamá, la historia o nuestro enjuto señor padre, el análisis, deambulando incesantemente por un lujurioso jardín mientras se pregunta qué diantre es eso del humorismo, dónde buscarlo, cómo...

Diré, sin embargo, algo, apartándome un poco –por el momento– de la pesada tradición de mis progenitores, doña Historia y don Análisis, y arrimándome a mí ya un tanto fatigada abuelita doña Filosofía: ¿el humorismo cinematográfico español es sólo español porque se encuentra en los films efectivamente producidos en España durante más de un siglo, o lo es por algo más? Para que fuera algo más no bastaría sólo con que lo hallásemos aquí, y poseyera singulares características, propiedades únicas, sino que deberíamos poder rastrearlo ocasionalmente en un film francés o en un film producido en Pernambuco.

¿Qué les parece a ustedes?, ¿qué opinan? Supongo que estarán pensando: ¡Humor cinematográfico español en un film francés! ¡Pero qué barbaridad es

esa! ¡Qué disparate! Bueno, no tanto, no tanto. Si hay gente que afirma, con gran aplomo, que podemos encontrar humor británico en un film español, ¿por qué resulta tan inverosímil encontrar humor español en un film británico?

Si todavía no se han hartado de mí, les pondré un ejemplo aún más desorientador, capcioso y mareante: el humor de la película española «Campanadas a medianoche» (Falstaff/Chimes at midnight, de Orson Welles, 1965, basada en «Ricardo III», «Enrique IV», «Enrique V» y «Las alegres comadres de Windsor», de William Shakespeare), ¿es inglés, español, estadounidense, apátrida, de Villanueva de la Serena?

De ser éste –que no lo es, ya lo he dicho– el nudo gordiano del asunto, yo haría como Alejandro de Macedonia, desenfundaría la espada y de un violento tajo lo desenredaría por la brava, porque, por esta vez,

Fatalmente, el trabajo propio del espectador o espectadora, sea más o menos competente o incompetente, consiste en pensar la película. Y quien dice pensar –como nos enseñó el maestro Lledó–, al menos en la cultura occidental procedente de la democracia ateniense, dice dialogar. Porque si no la piensa, no ha ocurrido nada: no es que no haya ocurrido nada importante: es que no ha ocurrido nada de nada. Un film empieza cuando alguien piensa en él, dialoga con él. Cuando alguien está dentro de él, atrapado en el dédalo.

prefiero un axioma a una aporía. Y para ello me acojo a la autoridad de Mihura (2004: 103), que escribió en 1966 que «Crear que puede existir un humorismo autóctonamente español, o italiano, o suizo, es como creer que en España sólo puede haber mujeres morenas, y que las mujeres rubias que hay no sólo no son españolas, sino que son noruegas o son espías internacionales».

Lo que sí que existe, obviamente, es humor en el cine español susceptible, como es lógico, de discriminarse, desentrañarse, desplegarse, por ver si, como creo, constituye una de las más notables cualidades poéticas de nuestro cinema.

3. Desenlace

Porque, a mi juicio, para navegar con buen rumbo y viento en popa hacia el anhelado puerto que nos

ofrezca una visión cabal del humorismo en el cine español, no sólo hay que sortear las preguntas tontas como ¿qué es el humorismo español?, ¿qué es gracioso?, ¿qué paso entre tu padre y mi madre, sino intentar formular algunas más productivas (véase «infra»), y eso sólo si logramos atravesar el peligroso estrecho entre la «escala de la erudición y la caribdis de la exhaustividad».

Riesgo de la erudición: irnos por las ramas. En rigor, a la hora de tratar temas afines al nuestro –desde el humor de Chaplin y Keaton (Pavía, 2005) hasta el humor en la música (Casablanca, 2000)– se ha convertido en un ejercicio preliminar casi canónico remontarse a la antigua Grecia para acabar dando cuenta de los teóricos del humorismo más recientes. Verbigracia, P. Ballar (1994), nos remite a Aristóteles, Quintiliano, Cicerón, etc.; Rosa María Casamitjana (1996), atraviesa las inevitables estaciones de J.P. Richter, Theodor Lipps, Baudelaire, Bergson, Freud, Pirandello, Breton, etc.; Sastre (2002) no se olvida, además, de Bajtin, Arthur Koestler, y así sucesivamente. Yo mismo me acuso de haber incurrido recientemente en este ejercicio un tanto estéril (Montiel, 2005), tratando de reivindicar a algunos de nuestros teóricos del siglo pasado y presente (incluyendo, naturalmente, al propio A. Sastre): P. Baroja, R. Gómez de la Serna, J. Camba, W. Fernández Flórez, E. Jardiel Poncela, E. Neville, M. Mihura y no sé cuántos más. Lamentablemente, el encaje de tales teorías en el análisis concreto del film se vuelve ciertamente peliagudo.

Riesgo de la exhaustividad: quien mucho abarca, poco aprieta. Intentar tan solo un listado o una mera mención de todas las películas españolas pertinentes para el estudio del humorismo cinematográfico español se me antoja una idea ella misma ridícula y descabellada. Debería practicarse, por lo tanto, apenas una pequeña punción en este vasto corpus, a partir de una antología que pueda ser más o menos justificada. Propondré, no del todo caprichosamente, una breve lista de films que en efecto perviven. Para lo referente a nuestro cine de los orígenes, «L'hereu de Can Pruna» (Segundo de Chomón, 1904, incompleta); para tratar la incorporación de lo sainetesco o no tan sainesco a nuestra cinematografía, propondré «El pollo Tejada» (José de Togores, 1915; segunda parte, conservada en el nitrato original), «Alma de Dios» (Manuel Noriega, 1923), «¡Viva Madrid, que es mi pueblo!» (Fernando Delgado, 1928; redescubierta recientemente); para detectar cómo se asoma el llamado nuevo humorismo a las pantallas, tres extravagancias: «El orador» (F. Vítors, 1928; con R. Gómez de la Serna), «El sexto sentido» (N.M. Sobrevila, 1929) y «Esencia de verbena»

(Ernesto Giménez Caballero, 1930; de nuevo con R. Gómez de la Serna); para observar el período republicano podrían valer (aunque cueste un gran sacrificio renunciar a joyas como la norteamericana y en verso «Angelina o el honor de un brigadier» (1934), sobre la comedia de E. Jardiel Poncela) la estropeada «La señorita de Trevélez», de E. Neville (1935), o la deliciosamente anarquista «¡Nosotros somos así!», de V.R. González, 1937), «La verbena de la paloma» (B. Perojo, 1935), «El bailarín y el trabajador» (L. Marquina, 1936), «La millona» (A. Momplet, 1937; incompleta), «Nuestro culpable» (F. Mignoni, 1938) y «Los hijos de la noche» (otra vez B. Perojo, 1939, con diálogos de M. Mihura), y a partir de aquí el asunto se vuelve complicadísimo porque el número de películas atractivas para ofrecer sólo una mínima muestra de la extraordinaria variedad de registros humorísticos de nuestro cine en el período de la dictadura franquista (1939-1975) es legión. Aunque podrían ser cien o mil, propondré sólo diez, en esta ocasión sí con arbitrariedad manifiesta: «Alma de Dios» (I.F. Iquino, 1941), «La vida en un hilo» (E. Neville, 1945), «El crimen de Pepe Conde» (J. López Rubio, 1946), «Habitación para tres» (A. Lara, «Tono», 1951), «Historias de la radio» (J.L. Saénz de Heredia, 1955), «El pisito» (M. Ferreri, 1958), «Don Lucio y el hermano Pío» (J.A. Nieves, 1960), «Plácido» (L. García Berlanga, 1961), «Los dinamiteros» (J. García Atienza, 1962), «Los que no fuimos a la guerra» (J. Diamante, 1962).

Por último, en lo que se refiere al cine contemporáneo –de los últimos veinte años– no estaría de más empezar por comparar dos films de José Luis Cuerda, uno sobre una novela de Wenceslao Fernández Flórez y con guión de Rafael Azcona (El bosque animado, 1987) y otro de su propia cosecha (Amanece que no es poco, 1988), pero a nadie se le escapa que este escueto y rudimentario mapa deja continentes enteros por dibujar.

Aun con todo, la tarea no parece sencilla ni corta, puesto que, como he apuntado en otro lugar, en el film suelen trenzarse registros distintos de melodrama y comedia, y, por lo tanto, «para el estudio de los humorismos en el cine español, tal vez el objeto de análisis adecuado, el que debemos focalizar, no sea el film completo, sino la secuencia» (Montiel, 2006).

Otrosí: es obvio que según el objeto de estudio, conviene afilar y afinar los instrumentos de análisis para adecuarlos al mismo, como ha hecho, por ejemplo, A. Gaudreault (1993) al enfrentarse a los primitivos films de la Pathé. Así que, en cuanto a las preguntas prometidas «supra», aquí van algunas que me parecen pertinentes y pragmáticas para que, mediante di-

chos análisis, pueda acabar trazándose esta historia transversal deseada:

¿Recae el humor en la situación o se trata de humor verbal?, ¿cómo interactúa la imagen y el sonido en la configuración humorística de la escena?, ¿procede el humorismo de un equívoco?, ¿cómo actúa la inevitable sorpresa?, ¿ocupa el humorismo la trama principal o sólo algunas subtramas?, ¿cómo se abrochan las secuencias humorísticas con otras que no lo son?, ¿domina en el film la mirada irónica del punto de vista o el humor procede de la parodia?, ¿se trata de un humorismo que aspira a desencadenar la sonrisa o a alcanzar una franca comicidad que desate la carcajada?, ¿es el humor conquista del virtuosismo de un actor cómico –pongamos Gila, Tip y Coll, etc.– o consecuencia de una estructura de comedia más o menos articuladas según cánones clásicos, ¿cómo interviene el ritmo, el tempo –lento, acelerado– en la forma humorística precisa?, ¿qué elementos de la puesta en escena –accesorios, gestos del actor, vestuario, localizaciones, etc.– coadyuvan al humorismo de la secuencia?, ¿está favorecido el humorismo por la planificación y/ o el montaje, y de qué modo?, ¿pertenece ese tipo de humor a la llamada alta comedia o procede de las formas teatrales populares como los entremeses, sainetes o juguetes cómicos?, ¿cuántos chistes verbales o chistes visuales pueden contabilizarse?, ¿qué hay del tono humorístico?, ¿tiende a la mordacidad o es un humor blanco?, ¿o es un humor negro?, ¿predomina la sátira, el sarcasmo, la caricatura, lo grotesco, el ingenio, la carnavalización, el retruécano, la patochada...?

Pero aquí debo detenerme, porque, aunque ustedes ya lo habrán advertido, acaban de leer un ensayo que, valga lo que valiere, va de lo general a lo concreto pero que no va sobre el humorismo cinematográfico español, sino sobre teoría de la comunicación cinematográfica, materia a la que vengo dándole algunas vueltas y publicando algunas reflexiones desde

antiguo (Montiel, 1992; 1997). Se trataría ahora, y en ello estamos si nos dejan, de regresar a Ítaca –tras un viaje «ple d'aventures, ple de coneixença»– para poder describir nuestro tema con un poco de prudencia y, quizá, con un poco de suerte.

Referencias

- BALLART, P. (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Sirmio.
- BARTHES, R. (1970): *S/Z*. París, Du Senil.
- BORDIEU, P. (1988): *La distinción*. Madrid, Taurus.
- CASABLANCAS, B. (2000): *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Berlín, Reichenberger.
- CASAMITJANA, R.M. (1996): *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Gredos.
- CASTRO DE PAZ, J.L. (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós.
- GAUDREAU, A. (Dir.) (1993): *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie du cinéma des premiers temps*. Paris, Les Presse de L'Université Laval/La Sorbonne Nouvelle.
- LLEDÓ, E. (1982): «Introducción general», en PLATÓN: Diálogos, I. Madrid, Gredos; 7-135.
- MIHURA, M. (2004): *Prosa y obra gráfica*. Madrid, Cátedra.
- MONTIEL, A. (1992): *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona, Montesinos.
- MONTIEL, A. (1996): *L'espectador en el seu laberint. Didàctica de les Ciències Socials, Geografia i Història*. Barcelona, 3; 15-21.
- MONTIEL, A. (2002): *El desfile y la quietud. (Análisis filmico versus Historia del Cine)*. Valencia, Generalitat Valenciana.
- MONTIEL, A. (2005): «Ad limina: Breve oceanografía del humorismo», prólogo a PAVÍA, J. (Ed.): *El cuerpo y el comediante. Chaplin y Keaton*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia; 9-26.
- MONTIEL, A. (2006): «La fraga de los humorismos en el cine español contemporáneo. (En torno a «El bosque animado», de J.L. Cuerda, 1987)», en *II Congreso Internacional sobre el cine europeo contemporáneo (CICEC)*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra (Cd-rom).
- PARDO, J.L. (2004): *La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- PAVÍA, J. (2005): *El cuerpo y el comediante. Chaplin y Keaton*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- SASTRE, A. (2002): *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*. Hondarribia, Hiru.