

La filosofía de la venganza

Carlos Yannuzzi

I

Muchos han coincidido en que una de las más brillantes películas de Woody Allen es *Crimes and Misdemeanors* (1989), en ella encontramos dos definiciones de *lo cómico*. Ambas son utilizadas por Lester, el perfecto imbécil, el personaje que la voz narrativa que Allen utiliza siempre deja en mal lugar y plantea como el antagonista del antihéroe acabado y desagradable (personaje interpretado en sus primeras películas por él o por algún otro actor judío famoso). En este caso, un antihéroe, Cliff Stern, intenta derrotar poéticamente a los Lester que se encuentra por el mundo: los pontificadores, los exitosos, los poderosos, los verborreicos, los predicadores, etc. Para ello, los antihéroes han de defenderse con el cinismo y la ironía. En fin, esta es la estrategia narrativa que utiliza Allen en sus películas para conducir al escepticismo popular y social en el que siempre acaban la mayoría de sus obras. Pero lo que nos importa aquí es que el personaje denostado de *Crimes and Misdemeanors*, Lester (que tiene todas las propiedades negativas en la película: salvador, predicador, cineasta de éxito, chulo, galán y que por si fuera poco es el cuñado del protagonista), nos deja dicho con soberbia arrogante la primera definición clara de comedia y que la crítica ha equivocado en atribuir a la visión de Woody Allen (aunque en realidad, pertenece al universo simbólico de Larry Gelbart, el mítico comediante):

En Harvard me preguntaron: ¿Qué es la comedia? Y yo les dije (y esto es parte de lo que quiero decir con lo de distanciarse), les dije: comedia es igual a tragedia más tiempo. ¡Tragedia más tiempo! Verán, la noche en que mataron a Lincoln no se podía bromear sobre eso, no se podía hacer un chiste, era imposible. Ahora ha pasado el tiempo, la veda ya está abierta, ¿me comprenden? Tragedia más tiempo. (ALLEN, 1989)

Parece lógico que la estructura de la comedia, es decir, de los textos de dramaturgia en los que participa lo cómico tengan esta forma en que las **técnicas narrativas** y formas de expresión se asemejen a la tragedia e incluso a sus **temas** (ambos elementos ya definidos en la *Poética* de Aristóteles), pero que junto a la suma de la distancia del tiempo se vuelvan cómicos. Algo de cierto hay en ello, pero evidentemente falta más, esta definición no es completa. Porque está claro que *Edipo Rey* es una tragedia griega que nos eriza la piel hasta a un público veinticinco siglos más distanciada de aquel originario; si bien de una manera distinta, con posibilidades o

visos de cierto cinismo contemplativo. Con *Edipo Rey* podemos torcer la mirada y hacer de ello una comedia, como también con la tragedia de la Segunda Guerra Mundial se han hecho infinidad de textos cómicos, por ejemplo, *Inglourious Basterds* (2009) de Quentin Tarantino. Pero ahí ya vemos que hay algo más, no sólo el tiempo que nos separa a los espectadores y los hechos. La comedia no es sólo tragedia más tiempo, entonces. Pero en su infinita e ilimitada verborrea Lester afina más y repite hasta la saciedad: “si se dobla, es gracioso, y si se rompe, no es gracioso” o “si se tuerce... tiene gracia, sino se tuerce... no tiene gracia”. A esta última idea, Woody Allen asesta un golpe de venganza sutil para con el personaje interpretado por Alan Alda, ya que pone en boca de un burro la frase, denigrando al afamado cineasta y productor Lester. No obstante, sea un personaje antagonista y no perteneciendo al pensamiento de Allen, la combinación parece aún más cerrada: si se dobla, si se tuerce... ¡entonces, la fórmula de la tragedia más tiempo sí participa de lo cómico!

¿Pero qué significa que se tuerza o que se doble? La metáfora que repetidamente utiliza Lester evoca una idea bergsoniana. En el libro *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* leemos:

si trazamos un círculo en derredor de las acciones y acuerdos que atañen a la vida individual o social y que en sí mismas llevan el castigo encarnándolo en sus consecuencias naturales, veremos como fuera de este terreno de lucha y de emoción, en una zona neutral en que el hombre se da simplemente en espectáculo a sus semejantes, queda una cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuviesen la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo.

(BERGSON, 1899)

Antes y después de este fragmento Bergson se dedica a ejemplificar todos los casos en que una deformidad de la rigidez produce lo cómico: una caricatura, una imitación cómica, una parodia, un mecanismo repetitivo, un equívoco lingüístico... todos ellos elementos propios de lo cómico y de sus diversas formas.

Quizás, en este sentido debemos entender la tragedia en Lester, el personaje de *Crimes and Misdemeanors*, la tragedia es lo teorizado, lo estructurado, lo rígido. Lo cómico es lo que debe deformar cualquier manifestación de rigidez... por tanto, torcerlo, doblarlo. Siguiendo con ambas metáforas la risa ante lo cómico de la rigidez es el fruto de una deformación de doblar un poco esa realidad; por su parte, la crueldad es la romper esa rigidez, que no produce comicidad.

(Digamos que es la diferencia entre parodiar a alguien público -deformar-, a darle galletas con dentífrico a un mendigo –romper-. La primera es graciosa, la segunda sumamente cruel).

Dice Baudelaire con más intuición que experiencia que “lo cómico cambia de naturaleza” (BAUDELAIRE, 1855), porque está en quien vive lo cómico y no en el objeto cómico. Es cierto: vemos caer a un beodo drásticamente, cambiamos el orden lógico el significado de un significante, reducimos al absurdo, hacemos caricaturas... ninguna de estas series vive lo cómico en sí mismas, observamos en ellas una cualidad que provoca uno de los tantos síntomas que lo integra, por ejemplo, la risa.

Por lo demás, Baudelaire delira creyendo que sólo los cristianos sabemos de lo cómico y ello es por ser parte de la humanidad caída. Pero sí que acierta a entender que la gestación de lo cómico participa de “cierta facultad creadora, es decir, de una idealidad artística” (BAUDELAIRE, 1855).

II

Quien se acerque a la bibliografía sobre lo cómico encontrará una clara categorización de géneros y subgéneros, modalidades, manifestaciones, etc., que ordenan las formas de expresión de lo cómico. Esto sólo hace un ridículo ejercicio de archivero que compartimenta un concepto sin definirlo, alejándolo de su propio sentido, algo así como lo cómico desposeído de comicidad. Un ejemplo de que no todo patetismo participa de lo cómico. Dicho de otro modo, lo cómico padece como lo bello de una singular condición: se predica con él, pero no sobre él. Y el ejercicio que los teóricos realizan sobre lo cómico es como si queriendo definir qué es el despacho en el que escribo estas líneas, procediera a enumerar una por una todas las cosas que hay en él. Al final, el despacho no quedaría definido, sólo descrito.

Lo cómico cambia de naturaleza en dos sentidos. El primero, es de orden experimental: encontramos cómico innumerables situaciones que nada tienen en común, es evidente. No es lo mismo una caricatura, un sketch, un juego de palabras, una parodia o un tropezón calculado o recogido espontáneamente. Entre sí sólo tienen en común el segundo sentido: la modificación, la torcedura, el doblez de su primera interpretación en algo cómico. La deformidad de esas realidades cambia su naturaleza seria, grandilocuente, rigurosa, en un hazmerreír cómico y quizás grotesco.

Por ejemplo, ¿en qué se basa el presupuesto cómico de *Les Luthiers*? Justamente en la pomposa historia de la música. Los críticos musicales y sus estudios desposeídos de la gracia propia de la expresión musical, sus recorridos históricos por las obras y las exageradas puestas en escena de piezas musicales que siempre se imaginan interpretadas en grandes palacios, sólo para aristócratas. Todo eso es deformado por *Les Luthiers* cuando jalonan esa altivez con

equivocos del lenguaje, tropiezos, irrupciones irreverentes, temas pedestres, etc. Así, “una vieja leyenda hebrea” se transforma en “una vieja leyendo ebria”, la obra de Johann Sebastian... Mastropiero o la niña preguntando por qué la gallina dijo Eureka. Ante tal irreverencia, la carcajada es la reacción lógica.

Por eso Bergson dice que la risa es un castigo de la sociedad a la rigidez. Y ese castigo puede ser más o menos personificado: un político, un amigo, un enemigo; pero también completamente abstracto: el lenguaje, un arquetipo literario (el pobre, el pícaro, el truhan), una idea, la lógica, etc. En este segundo grupo es donde encontramos mayor ejercicios absurdos y en el primero mayor crítica social. En los dos casos, la inteligencia está detrás. Más aun, incluso en el sinfín de escenas cómicas extraídas de la realidad accidental (tropiezos, golpes, caídas, etc.) la inteligencia interviene –en un sentido laxo- descubriendo una mirada diferente (deformada) de esa realidad. Es muy interesante cómo se construyen este tipo de movimientos cómicos, porque parecen a simple vista los más innatos, los más naturales. Sin embargo, lo que realmente sucede es muy complejo.

Si consideramos un tropiezo, por ejemplo, lo que sucede es que una persona realiza un recorrido desde un punto x y hacia un punto y. La expectativa, entonces está trazada automáticamente, pues esperamos que llegue a “y”. La realidad se deforma en un momento y esa persona no llega nunca a “y”, sino que cae estrepitosamente de bruces a medio camino. En este tipo de videos que pueblan Internet hay mucho más que esta descripción. En primer lugar, el acompañamiento musical y los efectos de sonidos. Lo que los anglosajones llaman *blooper* es eso: una suma de la deformidad o fracaso de una expectativa con un acompañamiento musical que premoniza ese resultado (una expectativa fracasada adrede). En segundo lugar, la repetición. Esos videos siempre son un compendio de estos pequeños fracasos y nunca se presenta un único ejemplo. Es más, cuando la expectativa fracasada es demasiado breve es reafirmada con una repetición del momento exacto de la deformidad, de la torcedura. El compendio repetitivo es un código social que Bergson entiende como ejercicio propio de la deformidad, que es lo mecánico:

Dondequiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos en seguida lo mecánico funcionando tras lo vivo. [...] Tal desviación de la vida en el sentido de la mecánica es en este caso la verdadera causa de la risa. Y la risa será mayor si nos presentan en escena, no dos personajes, como en el ejemplo de Pascal, sino varios, el mayor número posible, todos idénticos entre sí, y que van, vienen, danzan, se mueven al unísono, tomando a un mismo tiempo las mismas actitudes, gesticulando de la misma manera. (BERGSON, 1899)

El tercer elemento es la perspectiva de Baudelaire: la mirada del espectador y el cambio de naturaleza. Así, la predisposición de hacer participar esas escenas como forma de lo cómico es también una convención social. De hecho, todos conocemos en nuestro entorno gente que siente real predilección por este tipo de escenas y la mirada que ejerce sobre ellas es de una distancia (no sólo temporal, también emocional) tan abrumadora que es capaz de ver desde la ventana de su casa cómo una señora tropieza calle abajo y desternillarse a carcajadas por la situación desprovista de efectos sonoros o repetición. Está claro que ahí sólo interviene la mirada distante del espectador y el cambio de naturaleza que realiza sobre ese episodio que bien podría ser una tragedia. Tanto en los videos como los que hemos mencionado y en la mirada del espectador casual privilegiado existe una distancia y un corte que transforma esa realidad hiriente, humillante o dolorosa en un acontecimiento cómico. Nadie reiría si en esos videos uno de los tropezones resulta mortal o si inmediatamente después de que la supuesta señora callera por la calle terminase atropellada por un camión. El corte que se hace de esa escena y su descontextualización (la distancia, el tiempo que necesita la tragedia, por tanto) es el cambio de naturaleza de esa realidad de la que habla Baudelaire.

Bien visto, en este último caso (especialmente del ejemplo en el que nos reímos de un accidente in situ) hay algo de crueldad (exageradamente diríamos de distancia psicópata y no empática), por eso Bergson remata en uno de sus capítulos:

En este sentido no puede ser la risa absoluta mente justa, y repito que no debe ser tampoco buena. Su misión es la de intimidar humillando. No lo cumpliría si la Naturaleza, previendo ese efecto, no hubiese dejado hasta en el mejor de los hombres un pequeño fondo de maldad, o cuando menos de malicia. (BERGSON, 1899)

Por eso decimos sin justificarlo que el narrador de Woody Allen se venga de esos antagonistas heroicos con sus antihéroes. Lo cómico siempre guarda en su seno la escaramuza de una venganza, es eso lo que hay oculto en ello, un enfrentamiento abierto contra alguien o algo, más o menos agresivo, más o menos provocador.

III

En lo cómico siempre hay algo que entender. A diferencia de lo trágico, en lo que se nos conmueve y, por tanto, hay algo que sentir. En lo cómico debemos comprender algo, captar la lógica, encontrar el patrón no deformado y deformarlo con el mismo sentido que ha utilizado el creador de ese ejemplo cómico. Por eso han de compartir símbolos culturales emisor y

receptor, por eso en culturales diferentes es tan difícil compartir comicidad. Al mismo tiempo, que lo cómico sea un ejercicio del intelecto (y no un efecto de las emociones o una afectación del alma y sus sentimientos) es lo que asimila lo cómico con la filosofía. La filosofía necesita fijar la realidad para analizarla, necesita desposeerla de un continuo y a veces hasta de su contexto. Luego deforma la realidad para darle un sentido mayor, la filosofía mecaniza la realidad, hace un ejercicio cómico sin hilaridad.

¿Es curioso, pero si lo cómico nos retrae a ese pequeño fondo de maldad, no sería acaso el filósofo un ejemplo de maldad y crueldad, que no contento con ejercer sobre todo lo que analiza un ejercicio cómico, despoja al público del premio de la risa? A fin de cuentas, la inteligencia y la maldad han estado unidas desde el árbol de la ciencia.

Bibliografía

Allen, W.; *Delitos y faltas*. Tussets Editores: Madrid. 2002

Baudelaire, Ch., *Lo cómico y la caricatura*. Visor: Madrid. 1988.

Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de la comicidad*. Sapre: Madrid. 1985.