

# LA CULTURA VISUAL DEL HUMOR EN UN TEXTO ALMODOVARIANO

**Oswaldo Beker (UBA, UCES, UNLU)**

[obeker@hotmail.com](mailto:obeker@hotmail.com)

“El escritor es un hombre sorprendido. El amor es motivo de sorpresa y el humor, un pararrayos vital.”

**(Alfredo Bryce Echenique)**

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte de mi Tesis de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y cuyo objeto gira en torno de la configuración del Amor y del Humor en la filmografía del realizador español Pedro Almodóvar. Para ello, he adoptado una perspectiva sociosemiótica de modo tal que pueda llevar a cabo una tarea de clasificación temática y retórica en ambas cuestiones del director peninsular. En el presente artículo he efectuado una aproximación de carácter analítica a un texto cinematográfico preciso: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, clásico del cine español de los años ochenta. Allí he ejecutado un estudio visual de la representación del efecto del Humor (ya que se trata de eso: un *efecto*; esto es: una consecuencia a partir de la construcción temática y enunciativa), que, a todas luces, tiene como resultado el avizoramiento de un conjunto de implicancias cognitivas (en tanto y en cuanto prestamos atención a la dicotomía texto-espectador) y culturales –si es que tenemos en cuenta la contextualización témporo-espacial de dicho producto textual. Semejantes resultados no constituyen fenómenos aislados, arbitrarios, caprichosos, sino que se rotulan bajo un “aire de época”, en el más estricto sentido social, y más allá de que comporten características estilísticas de determinado realizador. ¿Algunos de ellos?: la combinatoria recurrente de texto e hipertexto (es decir: la insistencia metatextual representada por la aparición de distintos soportes significantes dentro del decurso diegético); la necesidad de recuperación del elemento referencial; la particular construcción del efecto del Humor, vinculada a movimientos del todo hiperbólicos; o la mención a cierto compromiso político

hallable, aun, en un texto que, en primera instancia, sería catalogable como perteneciente al género humorístico. *Le récit est là, comme la vie*, dijo Barthes a posteriori de diseñar una extensa enumeración de las posibilidades que el relato presenta para configurarse en distintos y disímiles fenómenos culturales –una enumeración legítimamente borgesiana. El relato cinematográfico, ya a partir de sus potenciales y limitaciones generadas por el dispositivo, es abordable si es que se tienen en cuenta varias consideraciones, y perspectivas, y cuerpos teóricos, más allá de que ciertos elementos analizables sean similares (las herramientas del análisis, digo) a los que se estimarían para un relato oral o escrito. Desplegar el análisis del relato de un film supone, por ende, intentar responder a algunas preguntas básicas: ¿Cómo se da la visualización de un relato? ¿Qué elementos temáticos son los representados en la cinta? ¿Qué puede decirse de la dimensión enunciativa? ¿Qué signos retóricos se advierten en un film? ¿Cuál es el estatuto de los sonidos y de las imágenes? ¿Cómo se da la mostración de una historia, en definitiva? “Es preferible reír que llorar”, reza una casi secular melodía. Javier Bardem, en *Mar Adentro*, dice, muy seguro de sí mismo, que aprendió a “llorar riendo”. Un misterioso documento, que es un tratado sobre la risa, es el motor de la intrincada novela *El Nombre de la Rosa*, de Umberto Eco. La risa, el humor, lo chispeante, ese estado anímico tan saludable para el individuo, universal por su propia naturaleza fisiológica, lo gracioso, lo disparatado, el recurso de generar una experiencia risueña, son fenómenos que laten en el presente corpus. Inquieta la necesidad de su sistematización.

## RESUMEN Y NOTAS

La historia (estamos acostumbrados a historias rebuscadas *chez* Almodóvar: el paradigma está sólido en los argumentos de *Todo sobre mi madre*, a modo de ejemplificación antonomásica) es bastante intrincada. Ciudad de Madrid. Últimos años de la década del 80. Pepa (Carmen Maura) es abandonada por Iván (Fernando Guillén): la mujer, de unos 40 años, se entera de la decisión del hombre por un mensaje en el contestador telefónico. Pepa queda agitada y decide vender su departamento. Al rato, llega el hijo de Iván, Carlos (Antonio Banderas), con su novia, Marisa (Rossy de Palma), para visitar

la propiedad. Es entonces que Carlos y Pepa toman conocimiento uno del otro. Lucía (Julieta Serrano), la primera mujer de Iván, recién salida de una larga internación en un instituto neuropsiquiátrico, sabe de la existencia de Pepa y piensa que ella y su marido están por emprender un viaje de placer. Sin embargo, el hombre está por hacerlo con su nueva amante, una psicóloga feminista. Al departamento de Pepa llega su amiga, quien acaba de darse cuenta de que está involucrada sentimentalmente con un terrorista chiíta. A partir de esa noticia, intenta infructuosamente suicidarse arrojándose del balcón de la terraza del departamento de Pepa. La novia de Carlos cae desmayada luego de beber insospechadamente un gazpacho intoxicado preparado por la anfitriona. A lo largo de la jornada, Carlos se relaciona con la amiga de Pepa y esta última es antecedida por Lucía, quien, en el aeropuerto dispara sin éxito a su antiguo esposo ya que la protagonista principal de la historia malogra el plan de la desequilibrada mujer.

Quiero detenerme, a continuación, sencillamente, en un puñado de escenas precisas de modo tal que se puedan arrojar algunos comentarios para, finalmente, establecer una suerte de clasificación de la configuración del efecto del Humor:

- 1) En el momento en que Lucía quiere llegar al aeropuerto para disparar contra su ex marido, lo hace sobre una moto. con vehículo y conductor secuestrados. Estamos, acá, en los albores del final de la historia. Lucía, a todas luces, desquiciada, apunta con un revólver a un motociclista y lo insta, tras subirse detrás de él, a dirigirse al aeropuerto para encontrarse y disparar a su ex marido (quien se supone está a punto de tomar un avión con su nueva amante hacia Estocolmo). Los planos se hacen vertiginosos en este punto. Hay tomas de costado, mostrándola a la mujer de perfil, solo la cara, el pelo al viento, como si se tratara de toda un movimiento sinecdótico poético. La superficialidad de la escena, plena, sin embargo, de chorreante suspenso, no puede dejar de hacer pensar en el hecho disparatado de la aventura. Y no solamente eso. Una vez que Lucía se da cuenta de que Pepa la está siguiendo en taxi, comienza a disparar

contra ella. Bertold Brecha se ha referido a la categoría conceptual del *Verfremdungseffekt*. Juzgo que se aplica fácilmente a esta escena, habida cuenta de que se trata de un efecto de extrañamiento, de virtual ajenidad, por cuanto deberá entenderse que el espectador vive de modo desigual las avenencias (y desavenencias) de los personajes. Esto es: los últimos están tomando comportamientos que ellos mismos juzgan rayanos en los dramáticos. No obstante, los que vean la historia, son vencidos por la risa. ¿A qué se debe esta disimilitud? A la ajenidad, precisamente, *id est*, el espectador, justamente, especta, está frente a un espectáculo, considerado ya desde el metadiscurso como *cómico*. Por lo tanto, desmerece toda instancia dramática, por más dura que sea. En todo caso, el espectador traza un paréntesis genérico.

- 2) En exactamente tres oportunidades, Pepa, para dirigirse a distintos lugares, decide tomar un taxi. En las tres ocasiones, se topa ante el mismo chofer. Dos veces habría sido una mera coincidencia. Tres veces ya constituye un ingrediente esencial del género de la comicidad. Hay un plus: el chofer luce estrambótico a juzgar por su cabello teñido, su diálogo sin cabales, la cantidad de objetos que posee su taxi (revistas, bebidas, comidas, cuadernos, libros, pañuelos, espejos: todo para la mejor atención del pasajero). Es decir: las coincidencias son fagocitadas por las características del personaje del taxista. He aquí un elemento a todas luces barroco (¿o kitsch?), clásico del estilo almodovariano. Las escenas recargadas, las escenas intrincadas, las historias complejas y espinosas. Porque dichas coincidencias, más el estilo del chofer, están configuradas en el medio de una historia desesperante, subrayada por la obsesión de Pepa de, sencillamente, tomar alguna actitud.
- 3) En un arranque de rabia, Pepa no puede contenerse y entonces, con violencia, toma el teléfono con el contestador telefónico y lo lanza por el balcón de la terraza de su departamento (la máquina atraviesa antes el vidrio de una ventana). Quiero anotar aquí un motivo extratextual. Se sabe que Almodóvar fue, durante largos años (antes de dedicarse de lleno al mundo del cine), empleado de la empresa

Telefónica de España. En innumerables reportajes siempre pone la anécdota y concluye argumentando que fueron los años más aburridos de su vida y que si volviera a nacer, preferiría morir de hambre antes que trabajar en la empresa telefónica de nuevo. Si tenemos en cuenta esa sistemática opinión del todo tundente y, luego, vemos a Carmen Maura deshaciéndose bruscamente de un aparato de teléfono (con su contestador incluido), no tardaremos mucho en darnos cuenta de que se trata de un guiño, de un recurso que ha quedado trazado ya en la instancia del guionado (tarea, como siempre, que le incumbe al mismo director).

- 4) En este punto no tomo una escena sino un personaje. Se trata de Marisa, el personaje encarnado por la actriz fetiche de Almodóvar: Rossy de Palma. Su cara es tomada en distintos momentos, subrayadamente. La cara de la actriz invita a la contemplación. En reiteradas ocasiones se la ha llamado “el papagayo de Almodóvar”. Sus rasgos angulados se enfatizan con la prominente nariz y con los peinados que suele armarse. Quiero, en este punto, tomar algunas reflexiones de Henri Bergson:

“Habría que empezar por definir la fealdad y averiguar después qué recibió de lo cómico; pero la fealdad no es más fácil de analizar que la belleza. Vamos a condensar el problema, agrandando el efecto para hacer más visible la causa. Agravemos la fealdad, llevémosla hasta la deformidad y veamos cómo se pasa de lo deforme a lo ridículo. Es incontestable que ciertas deformidades tienen sobre las demás el triste privilegio de inspirar risa a algunas personas. Así es como pueden mover a risa, por ejemplo, ciertos jorobados.”

Rossy de Palma (aquí, en *Mujeres al borde...*, una mujer sargentona, comprometida con el personaje representado por Antonio Banderas) posee una de esas caras que Almodóvar juzgo merecería ser partícipe en varios de sus films. Los frecuentes primeros planos en la película de la que aquí me ocupo apuntan a un énfasis, a un subrayado, de manera tal que esa fealdad es constantemente retratada, enfocada, ofrecida al espectador.

- 5) Tampoco en este punto tomo una escena puntual. Me detengo a nombrar la forma de hablar de los personajes. En general, para el espectador, por ejemplo, argentino, la forma de hablar de los españoles resulta, en reiteradísimas oportunidades, graciosa. No por nada, es frecuente la imitación (fallida seguramente, casi siempre, no perfecta, no genuina) de la manera de pronunciar, de hacer las cadencias, de ejecutar las inflexiones de voz, y de reproducir ciertos significantes utilizados en la península ibérica, con el objetivo de lograr un efecto de extrañamiento en el contexto de, por ejemplo, un chiste. Del mismo modo, a lo largo de los 110 minutos de duración de *Mujeres al borde...*, y de cualquier película de origen español, arriesgo, hay algo del orden de la atracción, de la seducción, en el modo de emplear la lengua. Seducción en el sentido de prestar particular atención a cómo se usa la lengua, una lengua que es nuestra y que no lo es a la vez.
- 6) La escena en la que Lucía, la primera esposa de Iván, se apresta para salir y se vista y se arregla como lo haría una mujer en la década de los sesenta. Con su look anacrónico (explicado por su larga internación en un manicomio), con pollerita corta, de tono pastel, ojos lánguidos y pintarrajeados, labios empalidecidos, cabello peinado hacia atrás, poco se condice con la madre de un hombre de 30 años, esto es, con una mujer de casi sesenta años, ya a punto de ingresar en los noventa. Esta elección del guión, acaso, respondería al efecto de romantizar un pasado: los constantes devaneos de la mujer con sus risueños guardarropas y maquillajes generan la necesidad de decir que se trata de otro de los instantes kitsch almodovarianos. Al mismo tiempo, ofrecen al espectador la labor indicial de una pertenencia psicológica e ideológica

## DISCUSIÓN

Si se llega tarde para entrar a la sala cinematográfica, no se puede (en la mayoría de las oportunidades) lograr leer los créditos. Si, en el medio de un

muchas veces alocado e incoherente zapping por las ocho decenas de canales de televisión por cable, nos topamos ante una película ya iniciada, solemos decir: “No voy a verla, ya empezó, mejor cambio” o, en el caso de que ya la hayamos visto: “Ah, sí, esta es la parte en que...”, o decididamente la ignoramos y la soslayamos. Tal como sucede en la lectura de textos literarios donde se llega a percibir la “voz” del autor, gracias al empleo de estructuras sintácticas o items léxicos o figuras retóricas o estrategias discursivas caros al creador, lo mismo podría decirse para el séptimo arte: los colores chillones de Almodóvar, las escenas barrocas de Fellini, la actriz favorita de Von Sternberg, el humo de Tinayre, las caravanas de Houston, las miradas recelosas en personajes hitchcockianos, las secuencias históricas de William Wilder, y un largo etcétera. En estos variados casos, muchas veces no se necesita leer el nombre y apellido del director en los créditos para adentrarse en la historia planteada: ya conocemos su sello, su firma, su impronta, su estilo. Por otra parte, valdría reconocer que el resultado de un film no siempre depende de una sola persona, de su director, sino que también habría que tener en cuenta una pléyade de técnicos y artistas que son responsables de un producto determinado. En general, no se da este reconocimiento y se resume una película diciendo que pertenece, solamente, a tal o cual cineasta, gesto sintético, a todas luces, injusto, a partir del mismísimo instante en el que se cae en el olvido –conciente o no– del trabajo denodado de numerosos asistentes.

Hay, sin embargo, una fuerza que unifica a todas las producciones artísticas y que las amalgama innegablemente: la marca del autor, el estilo de autor; el estilo del cineasta español se va imprimiendo a lo largo de los productos como si se tratara de una firma adjunta (para eso, conviene ver el uso de los tópicos recurrentes, el empleo del aspecto sonoro, la convocatoria de temáticas fetiches). No resulta difícil comprender la acometida de libertad, que a menudo se convirtió en libertinaje, en detrimento de los postulados originales de los guiones, subyacente en estos signos.

Me es necesario articular ahora, a modo de acercamiento, una suerte de breve clasificación de las estrategias de generar humor en *Mujeres al borde...*:

- Siguiendo las prerrogativas del *Verfremdungseffekt* brechtiano;
- El estilo barroco en el recargado de las escenas;
- La articulación de un motivo extratextual;
- El trabajo denodado sobre un rostro;
- El tratamiento de la lengua y su particular percepción;
- La recurrencia del elemento kitsch.

Quiero concluir con la idea de que existe una huella, una pista, una marca de autor clarividente en la realización del manchego y que es lo que tiene que ver con la configuración de lo cómico, de lo gracioso, de lo humorístico, a partir de distintas estrategias discursivas y con resultados bien disímiles (parte de esos resultados son la justificación del presente trabajo). Lo que sorprende, por último, es cómo se puede filtrar, de maneras tan disímiles, el efecto humorístico en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, esta realización, acaso, la más cómica de sus hasta hoy 16 películas. Esta labor constituye todo un desafío en el momento de construir y, finalmente, representar alguna historia. Y este último, a todas luces, no es un tema menor.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1990). "Introducción al análisis estructural del relato" en VVAA, *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.
- Bergson, Henri (1994). *La Risa*. Buenos Aires: Alianza.
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- Colmenero Salgado (2001). *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*. Barcelona: Paidós.
- Freud, Sigmund (1988) "El chiste y su relación con lo inconciente", *Obras completas*, Ediciones Orbis, Barcelona.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Holguín, Antonio (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Polimeni, Carlos (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de Ideas.
- Pollock, Jonathan (2003) *¿Qué es el humor?*, Paidós, Bs.As.
- William Evans, Peter (1999). *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Río de Janeiro: Rocco.