

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

[El arte y lo cómico](#)

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

*El arte y lo cómico*n° 3
abr.2005
semestral

Entrevistas

Seguirá habiendo cómicos?Entrevista a **Elvio Gandolfo***

minibio



Figuraciones: En un trabajo reciente decías que el actor cómico se fue convirtiendo en una especie en extinción; que el "comediante" es el que insiste y lo sustituye, incluyendo la comicidad pero con acuerdos implícitos o explícitos con la audiencia, que suavizan el efecto de la actuación. ¿Es así?

Elvio Gandolfo: Desde que escribí aquella nota hasta ahora, me sorprende la forma en que la fama se ha vuelto cómica. Tal vez porque se ha vuelto tan difundida. Es muy necesario saber muy bien quién es alguien para que no te haga reír con sus frases o gestos: el gesto distanciador y explosivo de lo cómico lo pone uno. En especial son los políticos, seguidos por los deportistas. El bastión del cómico cinematográfico lo sigue defendiendo Jim Carrey, siempre que no ceda cuando lo felicitan por dejar "de hacer muecas" en algún título más "serio".

F.: Tus ejemplos eran, creo, de cine. ¿En la comicidad televisiva se dio el mismo proceso? ¿Hubo además cambios recientes?

E.G.: En la televisión los dos grandes capocómicos fueron Olmedo y Biondi. Después hay ejemplos de actores comediantes con algunos visos cómicos (como Francella). Un fenómeno de impacto es No hay dos sin tres. Aunque no haya sido así, da la sensación de que el grupo se pudrió del estilo Tinelli, y decidió volver a levantar sus tiendas de comicidad de secundaria, de Tres Chiflados, desprolija pero con energía.

F.: En el dibujo animado hubo una comicidad, la del cine mudo, menos cuidadosa, moralizante y sencilla que la de la época siguiente, la del Disney de los '40y '50. Y con las novedades actuales volvieron rasgos de aquel tiempo primero (hay dibujos que te agarran a golpes). ¿Pasó algo así en otros lenguajes, otros escenarios...?

E.G.: A partir de Ren & Stimpy hubo un sano regreso a la brutalidad anárquica. Sumados a la genialidad del equipo de Pixar (Toy Story, y otras) hicieron retroceder una crisis casi geriátrica, que tenía su mejor ejemplo en las gansadas de Los picapiedras, representantes paradigmáticos de la media cretina de la producción televisiva. Era aún más doloroso cuando uno veía los viejos y geniales dibujos de Tom y Jerry hechos por los mismos Hannah-Barbera. Disney, a su vez, se metió en aguas más estéticas y serias, como el tono shakespereano de El rey León o la batalla de estilo Kurosawa en Mulán. La parte cómica de Disney es lo que más ha envejecido, con alguna pegada (como el dragón de Mulán).

F.: ¿Te podemos pedir, en relación con la oposición cómico / comediante, algún ejemplo argentino?

E.G.: Realmente me cuesta encontrar nombres para ejemplificar. En una época los Midachi tenían una química con cierta potencia. Pero después se fueron encajonando en modelos superclásicos y mediocres. Creo que el mejor cómico es el Goity de Los Roldán, que maneja con potencia el gesto facial para expresar estados límites: nerviosismo extremo, infantilismo, etc. Hablo un poco en el aire, porque veo poca televisión. Después de pensarlo

un rato me cuesta encontrar algún ejemplo de comediante. Como cómico, se sigue extrañando al gran Antonio Gasalla. Y el tipo que reúne las dos aguas (como tantos actores norteamericanos) es el gordo Casero, tanto en cine como en TV.

Entrevista realizada por Oscar Steimberg

* Esta entrevista retoma algunos temas desarrollados por Elvio Gandolfo en "Especies en extinción: el cómico", artículo que incluimos a continuación cedido generosamente por la revista Film.

Especies en extinción: el cómico

El ejecutivo de la firma legal se acerca al abogado joven, y le pregunta si se ha fijado que tiene una mancha en la frente. No hace falta que la cámara destaque su desconfianza para que el espectador sepa lo que se viene: el SIDA, los prejuicios, la batalla legal, la muerte. En Hollywood hay varios miles de actores dramáticos de todo nivel artístico o taquillero para hacer el papel, pero el hombre de la mancha, a quien veremos deteriorarse minuto a minuto en Filadelfia, es Tom Hanks. Estuvo en la televisión, pasó al cine, en por lo menos dos películas (Despedida de soltero, Quisiera ser grande) fue un cómico. Ahora, como casi todo cómico del cine, se ha "graduado" a actor dramático, aunque haya miles de actores dramáticos y prácticamente ningún cómico. El Oscar seguramente lo hará persistir, aunque con su inteligencia es posible que no deje de mechar algún rol de comediante. Lo de cómico uno lo ve más difícil. Es algo más duro de tragar, para el Oscar, para la industria y para el propio cómico.

Matices

Ante la propuesta de la casi inexistencia de cómicos el espectador señalará con cierto asombro una serie de nombres: Eddie Murphy, Steve Martin, John Candy, incluso Pierre Richard. El problema es que en prácticamente todos esos casos se trata más bien de comediantes, de humoristas, de "stand up comedians" que vienen de los clubes nocturnos o de la televisión (de ahí el nombre: trabajaban parados, de pie). Cada uno de ellos tiene, sin duda, momentos y hasta films enteros de grandes cómicos, pero ninguno es cómico a secas.

La estirpe del cómico tiene uno de sus ámbitos naturales en los payasos de circo, un negocio artístico hoy mucho más corroído y agónico que el cine o las artes plásticas. En el cine los escasos cómicos que en el siglo XX han sido encontrados el medio ideal, porque permitía la doble expresión básica - del cuerpo y de la cara- sin necesidad de recargar esta última de maquillaje para que se vieran los gestos desde los tablonos o butacas que rodean la pista.

Hubo una época de oro de la comicidad, el llamado "cine cómico mudo", en los años '20, donde por primera y última vez hubo cómicos de varios niveles trabajando al mismo tiempo. El cómico mudo absoluto fue Buster Keaton. En Chaplin, en cambio, el cómico se mezclaba con el comediante. La diferencia entre ambos es radical, y tiene que ver con su relación con el tema, con la sociedad representada a su alrededor (en la pantalla) y frente a él (en las butacas).

En el caso del comediante, éste pone en peligro las reglas, salta sobre la red social, pero la red nunca se rompe. Uno de sus mecanismos básicos es el sobreentendido con el espectador, ya sea gestual o verbal. El cómico, en cambio, funciona directamente fuera de la red, y por eso mismo, con su sola presencia, indica que puede hacerla estallar por los cuatro costados. No hay sobreentendido posible: con él todo es imprevisible. El comediante maneja el cinismo, la ironía, el comentario inteligente, el afloje sentimental. El cómico, en cambio, está en otra cosa, siempre en otra cosa, y produce los efectos casi como una maquinaria. Rara vez entra a lo sentimental (o lo hace para que podamos soportarlo), porque no sabe bien cómo manejar los sentimientos. El comediante juega con las reglas del mundo, el cómico no sabe bien cuáles son.

Lejos de ser conceptual, "surrealista", absurdo, lo que el cómico comunica aparece directamente en lo más incambiable, allí donde las leyes sociales y hasta naturales se hacen carne: el cuerpo y la cara. En otras palabras, si el comediante (sobre todo en la omnipresente "comedia de situaciones") compite con la sociedad, en última instancia para sacudirla (sin romperla) o mejorarla, el cómico compite, muchas veces sin darse cuenta, con la naturaleza, porque es él mismo una fuerza natural, o un cruce imposible de fuerzas naturales.

A dos puntas

Los dos extremos están expresados por dos rostros, el del primer gran cómico, Buster Keaton, y el del último, Jerry Lewis. El primero es una fuerza de la naturaleza, venida de otro planeta, entre angélica e indiferente: su cara no mueve un músculo, pero su propia presencia desencadena el tornado de los objetos, de las personas, de las vacas, de las locomotoras. En ese torbellino también su cuerpo se mueve (como iba a moverse mucho más tarde el de Fred Astaire), desprovisto de pesantez, de esfuerzo, de musculatura: cae, se desliza, flota, rebota, recobra un sombrero que se le vuela con la perfección de la inconciencia, con una nitidez y falta de esfuerzo o de efectos de la violencia sobre sí mismo realmente sobrenatural. Lewis, en cambio, tiene el rostro opuesto. No es de goma: es de una carne que se modifica, se tuerce, brota, se deshace, transpira. Lo mismo pasa con el cuerpo, que se descoyunta, se deforma, se abre, está todo el tiempo a punto de entrar en explosión o en implosión: de algún modo pronostica en clave de risa lo que después Cronenberg desarrollará en clave terrorífica, fantástica y sexual. Si Keaton es el cómico místico, Lewis es el cómico humano, demasiado humano. Saca para afuera, exhibe lo que todos sentimos por dentro, con una contundencia feroz, ingobernable, tan distinta a la medida exploración del psicoanálisis.

Si al recibir el título universitario recibimos también el rechazo de la mujer que amamos, sentimos por dentro que nos falta la respiración, se nos deshace la cara, la identidad. Y disimulamos. Lewis cae en cambio cianótico sobre un arbusto, se agarra el pecho con las manos, agoniza interminable y cómicamente. En un momento así queremos volver al seno materno y no salir nunca más. Pero nos controlamos. Lewis sale corriendo en busca de su madre, se precipita a sus brazos, grita casi con insolencia "¡Mamáá!". Nosotros tratamos de ocultar las lágrimas, de comunicar en todo caso un viril humedecimiento de lagrimales. Lewis llora como los payasos de circo: a chorros. Y nos reímos a carcajadas de su tragedia, entre otras cosas porque en la carcajada compartimos con él (y aliviamos) la realidad interna, revivida, de la desilusión, que en vez de dolorosa, se hace explosiva.

Cuestión de ropa

Es común la llamada "pareja de cómicos". Pero es común que se trate, como suelen serlo en la realidad, de una pareja con un protagonista (Costello) y un pie opaco (Abbott) para las acciones de ese protagonista. En el caso de Laurel y Hardy, en cambio, se trata de una pareja que funciona: con altibajos, con crisis, cada uno saca lo mejor y lo peor del otro, sin un reparto desperejo de poderes.

Son el Gordo y el Flaco, y por lo tanto el blanco y el negro, la emoción y la ingenuidad, el ying y el yang. Se trata sin duda de los cómicos que han usado con mayor creatividad el cambio de género sexual. Porque son cómicos auténticos: crean una nueva forma natural, que no es ni travestismo, ni referencia al homosexualismo, ni carnavalización: es una vez más otra cosa, otra cosa. Algo distinto que recorre toda la escala, haciendo incluso conciente al espectador de los posibles excesos directos, físicos del humor.

Cuando el Flaco desencadena uno y mil efectos de confusión y delirio al salir a la calle con una pollerita escocesa y sin ropa interior, el efecto es liberador. Cuando, en cambio, los dos, fugados de una cárcel, se ponen la ropa a la inversa e intentan cambiársela, el subrayado de la falta "rara" ante la mirada social es muy fuerte, incómoda. A su vez una serie de situaciones cómicas (un cangrejo que se mete en el pantalón del flaco y lo muerde; la destrucción histérica de montañas de discos de pasta en liquidación cada vez que el cangrejo lo muerde; el cangrejo mordiéndolo después en un edificio en construcción, en andamios a decenas de metros de altura) potencian esa incomodidad. Llega un momento que uno empieza a sentirse torturado en vez de liberado. Algo semejante ocurre muchas veces con Lewis. Porque lo cómico, como el erotismo, es, además de explosivo y extático, lisa y llanamente muscular.

De los músculos

El ensayista Arthur Koestler, en su artículo sobre "el humor y el ingenio"

para la Enciclopedia Británica, define la risa espontánea como "un reflejo motor producido por la contracción coordinada de 15 músculos en un molde estereotipado y acompañado por una respiración alterada". Como es inteligente, se preocupa después por el hecho de que ese reflejo parezca "una actividad sin ningún valor utilitario, bastante poco relacionada con la lucha por la supervivencia." Lo llama por lo tanto "un reflejo de lujo". Con la misma preocupación y el mismo sentido de excedente se ha solido definir al erotismo, sobre todo cuando (como suele ocurrir con extrema frecuencia), no está encaminado a la procreación. Incluso la relación entre la complejidad del humor y su referente físico deja estupefacto a Koestler. Escribe: "El humor es la única forma de comunicación en la cual un estímulo de alto nivel de complejidad produce una respuesta estereotipada, predecible en el nivel del reflejo fisiológico." Parece no ocurrírsele que algo parecido pasa con el orgasmo, y que dentro del humor no hay nada que se acerque más al orgasmo que lo cómico, porque allí la risa se vuelve explosiva.

Tanto el orgasmo como lo cómico ponen en peligro de modo inmanejable determinados órdenes (expresiones faciales, horarios, relaciones de micro o macropoder). Son lo suficientemente riesgosos como para que muchas veces, una vez soltada la risa o la tensión finamente acumulada, se haga de cuenta que no pasaron. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando en la realidad, en un acto del pachequismo, no en una pantalla, el palco entero de un candidato político que basa su imagen en lo inmarcesible, se derrumba como en la mejor película muda, además (y esto es importante), sin que haya víctimas. Allí opera la mecánica del silencio, que devuelve el acontecimiento al orden de lo normal (un palco que se derrumba) separándolo, disociándolo de lo simbólico (la imagen de un candidato que se derrumba).

Sobre todo cuando son liberadores, cuando son plenos, cuando fusionan planos distintos, imposibles, cuando descargan todo su potencial, un orgasmo o una carcajada se vuelven incontrolables, porque imprimen o tatúan su efecto directamente en las células, esquivando incluso el control internalizado (llámese superyo, o como se quiera). Aunque la cabeza interna o el orden externo lo nieguen, queda registrado, haciendo base para la repetición de la experiencia con otros estímulos al parecer muy semejantes (determinados hombres o mujeres, determinadas situaciones cómicas), pero que basan todo su potencial de plenitud en los detalles de diferenciación.

En los dos casos interviene como factor crucial la creatividad, la imaginación: los manuales pueden servir para el humorismo profesional o para el sexo, no para asegurar orgasmos o comicidad plenos. Un factor de control paradójico puede serlo la repetición mecánica, desprovista de núcleo irradiante. Cualquiera sabe que más allá de un límite temporal bastante bajo, reír por cosquillas es agotador, torturante. Refirse, incluso a mandíbula batiente, descansa, alegre. Pero uno no puede "descostillarse de risa" de modo demasiado continuo o seguido, porque, concretamente, el cuerpo (en particular los músculos que rodean las costillas) comenzará a dolerle. Uno puede morir de risa, y en los excesos (el Gordo y el Flaco desencadenando la histeria sin aflojes) se bordea esa nueva forma automática de control del potencial erótico que es su multiplicación no sólo masiva, sino también aparentemente diversa: perversiones clasificadas, tecnicizadas y entregadas en paquete, como las películas "de sexo explícito", despegadas de cualquier plano emotivo, erótico, imaginativo. Tanto en el erotismo como en el humor el exceso de gimnasia o tecnología pura es debilitante.

En los dos casos, el que actúa o el que presencia siente la importancia de que "se le pudra la cabeza", de que cambie el ronroneo "normal" de su cerebro: como en la mejor música o los mejores libros, el ritmo, el núcleo irradiante y la "salida hacia otra parte" son cruciales. El cuerpo se mueve junto con el texto, los sonidos, el otro cuerpo o la creciente situación cómica.

En un gran cuento de Onetti una mujer que ejerce el erotismo por despecho siente de pronto que tiene que "regresar de la sexualidad desesperada a la necesidad de amor". Rodeado de chistes de cuarta, de interminables y repetidas comedias de situaciones, de cosquillas excesivamente físicas, de humorismo desesperado, el espectador siente siempre la necesidad de volver a la necesidad de lo cómico. Encontrarlo es más difícil, pero no imposible. Hay que vivir.

Cuando uno se entera de las vidas o las opiniones o situaciones por las que pasaron humoristas en general y cómicos en particular, descubre que suele suceder que los primeros se doblan, y los segundos más bien se rompen. Fatty Arbuckle, Keaton, Laurel y Hardy, el propio Lewis, terminan encallando en experiencias o formas de la vida social o personal muy

cercanas al fracaso. Por eso muchas veces desaceleran, obran como un ciudadano normal que actúa, como Lewis dirigido por Scorsese o Kusturica, después de despedirse magistralmente con Loco como un plumero, un largo film cómico sobre el suicidio. O dosifican su potencial cómico en escenas aisladas (el ataque de fanfarronería de Eddie Murphy en un bar "pesado" 48 horas) o películas enteras (la bisociación sexual de Steve Martin en Hay una chica en mi cuerpo), intercalándolas con mero ingenio verbal, comedia de situaciones o, cuando pueden lograrlo, un papel dramático, mucho más potable para el Oscar.

De ahí que cuando uno ve una película como Hechizo del tiempo, o Bienvenido Joe, por ejemplo, agradece al Señor que Bill Murray, a pesar de papeles desganados o algún horror "serio" como El filo de la navaja, haya conservado la suficiente energía como para poder seguir manejando con el rostro y el cuerpo los dos extremos de lo cómico: la impavidez ante un camión que va a "suicidarlo", o el gesto impecable con que devora de un solo envión un postre de un tamaño imposible ante la mujer que pretende seducir. Después de la incontrolable carcajada, de la brusca sensación de explosión liberadora en el pecho, el espectador se limita, ante la casi inexistencia de cómicos puros, a desear por lo menos la aparición brusca de esos momentos, de esos films por los que deben luchar los desperdigados, fragmentarios cómicos para no morir aplastados por los papeles dramáticos o un sólido Oscar.

Revista Film, Buenos Aires

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324