

La Estructura Subversiva de la Comedia

Análisis de los componentes formales del género
cinematográfico pre-institucional (1902-1916)

Juan Alfonso Samaja
Ingrid Bardi

Prólogo de Oscar Traversa

Buenos Aires
Centro de Estudios Sobre Cinematografía
SOCIEDAD ARGENTINA DE INFORMACION
2010

Samaja, Juan Alfonso; Ingrid Bardi.

La estructura subversiva de la comedia: análisis de los componentes formales del género cinematográfico pre- institucional 1902-1916.

1a ed. - Buenos Aires : Sociedad Argentina de Información. Centro de Estudios Sobre Cinematografía Buenos Aires, 2010.

240 p.; 21x14 cm.

ISBN 978-987-96909-3-2

1. Semiótica. 2. Cinematografía.

CDD 401

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de sus autores.

Juan Alfonso Samaja e Ingrid Bardi, 2008

Diseño de tapa, ilustración e interiores: Marcelo Anastasio.

Fotografía de solapas: Luis Timisky.

ISBN 978-987-96909-3-2

Impreso en la Argentina.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723

Primera edición: Octubre de 2010

Índice

Prólogo	10
Palabras preliminares	17
Presentación	19
I. Introducción al problema de los Géneros Narrati- vos. Las definiciones tradicionales sobre la comedia	29
Los tres niveles del tema en el análisis del género narrativo.	30
La situación problemática del tema en la comedia.	31
Los antecedentes teóricos sobre la comedia cinematográfica.	33
Los problemas que se desprenden de los estudios sobre el género: el asunto cardinal de la comedia	38
Los supuestos e hipótesis de nuestro trabajo	40
II. Nociones fundamentales sobre los modelos narra- tivos. La situación de los géneros cinematográficos en el período pre-institucional.	49
Los modelos narrativos	50
Las estructuras argumentales según Juan Samaja.	52
III. Los Modelos Narrativos Pre-Institucionales (USA, Francia e Inglaterra: 1902-1916).	63
1. El Aleccionamiento	63
2. La Sustracción	66
3. El Renunciamento	72
4. El Entrecruzamiento de los Valores	79
IV. El Modelo de la Inadecuación Cómica.	82
Inadecuación, oposición y antagonismo.	84
Coordinación, Intención e Inadecuación	86
La inadecuación como ausencia de cualificación o cualifica- ción anómala	86

La cualificación anómala centrada en el personaje	89
La cualificación anómala en los componentes restantes del relato.	100
Exposición analítica de los conceptos clasificatorios.	100
1. Inadecuación centrada en el personaje.	109
2. Inadecuación centrada en los componentes del relato.	116
La situación particular de la inadecuación en el sistema de los modelos narrativos.	118
V. Exposición de los análisis.	118
An Interesting Story	121
The Gay Shoe Clerk	123
The Unappreciated Joke	125
Max Prend Un Bain	129
Gentlemen of Nerve	133
His Favourite Past Time	142
The Landlady's Pet	148
Work	
VI. Síntesis de los resultados.	162
La génesis de la inadecuación.	162
La inadecuación como estructura	163
La inadecuación como una relación entre forma y contenido.	171
Un caso análogo de inadecuación formal: la comicidad en el piropo obsceno	172
La intención en el caso de la comedia	177
El tema de la comedia no es un conjunto de diversidades, sino una unidad de lo diverso.	180
VII. Conclusiones.	186
La comedia según la teoría clásica de la narración, y las discusiones a partir de nuestros resultados	186

a. La comedia como caracterización aislada del personaje principal	186
b. La comedia como un tono narrativo de superficie independiente de la forma	190
c. La comedia como una acumulación de gags.	193
La propuesta de Bergson a la luz de nuestros resultados.	194
Consideraciones Finales	200
Objetivos pendientes en el estudio general de las narraciones cinematográficas institucionales, y en el género de la comedia, como caso particular.	202
Apéndice.	205
Notas.	218
Bibliografía temática.	234
Filmografía y productos televisivos.	239

Prólogo

El prologuista –con *La Estructura Subversiva de la Comedia* bajo sus ojos– se pregunta: ¿qué se puede decir de un libro que le ha llamado la atención y desea que a otros les ocurra lo mismo? La respuesta es retóricamente problemática; si se optara por el elogio, una fórmula gastada y esperable, su palabra despertaría tanta indiferencia como desconfianza. Apelar al recurso inverso, el denuesto, sonaría entonces como una impostura con un efecto similar, al que se sumaría la adjudicación de un desaliño fuera de moda.

Al prologuista se le ocurre: salir del laberinto –recurso frecuentado– trepando por las paredes. Decide decirle al lector en potencia: si usted se ha preguntado, por caso, cual es la razón que lo lleva a reírse sin medida en la sala de cine, a pesar de que la jornada no ha sido generosa con usted, y no aflora –además– ninguna explicación plausible para su conducta. O bien, si se juzga a sí mismo, como un iniciado en asuntos estéticos y lo acosa la pregunta acerca de las diferencias textuales entre lo trágico y lo cómico, se encontrará en estas páginas con la posibilidad de una solución a sus dudas o un excelente lugar para dar vuelo a sus discrepancias.

Samaja y Bardi, los autores, agentes del imaginario desafío, se acomodan especialmente a estos últimos propósitos, en tanto no son propensos a las simplificaciones y mucho menos mezquinos cuando se trata de justificar sus razones en tópicos, tal cual el que tratan, que han sido objeto de los filósofos desde hace más de dos milenios.

Como se podrá leer, en último término, se trata de una disputa acerca de cómo clasificar; si bien aquí el asunto reside en ordenar ciertos objetos cuya antigüedad excede en poco un siglo de existencia (films producidos entre 1902 y 1916), el problema que los preocupa, muy por el contrario, acompaña a los hombres desde que son tales. Si esto es así debe haber algo en común que unifique esa persistente práctica; la que al fin podría resumirse valiéndose de una fórmula breve: para hacer algo con las cosas y acciones que nos rodean es necesario distinguirlas para adecuarlas a algún hacer, sean éstas peces o films. Si se trata de peces y se desea atraparlos basta, en principio, con crear dos taxones para orientar esa acción: uno que corresponde a los animales que pueblan la tierra en oposición al conjunto que puebla las aguas. Si

ahora en cambio se trata de preparar un plato *gourmet*, con alguno de esos animales, el asunto se complica, la escogencia entre lo diverso que habitan las aguas exige un sutil conocimiento morfológico, asociado a una diversidad de posibles efectos gustativos (lo que implica poner en obra saberes propios de uno y otro de los campos en juego: ictiología y cocina). Samaja y Bardi se sitúan en una posición semejante a la de nuestros refinados pescadores-cocineros: deben enfrentar dos órdenes de fenómenos, uno correspondiente a los efectos (presumibles o efectivos: las risas) y otro, correspondiente al conjunto de propiedades (de films para el caso) susceptibles de producirlos. El éxito o el fracaso, de uno u otro oficio, se relaciona con lo apropiado y pertinente de los saberes (teorías) que pongan en obra en sus descripciones, es decir el campo de las relaciones entre las partes de aquello dado a la observación, para dar lugar a los efectos deseados (cocinar mejor, saber más).

Es esto último lo que está en juego en este libro. Creo que para ponderarlo con justeza no debe dejarse de lado una decisión de salida adoptada por los autores (un primer acierto): eligieron para un estudio que promete ser proseguido, el momento de nacimiento del género (el período pre-institucional, debido a instalarse en un espacio social de producción débilmente estructurado). Como se ha repetido los momentos de emergencia de un fenómeno encierran, de manera larvada, las condiciones de su prosperidad. Encierran una “ecuación posicional” que perdurará –exigencia propia para considerarse un conjunto diferenciado– por debajo de las múltiples variaciones temporales, según ese inicial troquelado, lo que valida –y no torna ocioso sino necesario– poner en obra una perspectiva diacrónica. Esta emergencia, como otras, remiten a un *antes* –la comedia como tal, tiene un pasado lejano– el nuevo asentamiento de ese género (transposición) ¿qué conserva o desecha de ese “antes”?, ¿qué rasgos perviven para poder seguir siendo comedia? O también: ¿Por qué son elegidas ciertas características para su instalación en el nuevo asentamiento?

A Samaja y Bardi les ha ocurrido lo que a todos: tener frente a sí un conjunto de textos –los films en cuestión– y, además otros, los que se refieren a aquello que se ha reflexionado en torno a ellos –lo dicho acerca de sus antecedentes, sus características, su morfología y así siguiendo–; resulta que los primeros son, de muy diferentes maneras, resultado de lo segundos y viceversa. Para referirse al asunto entonces no pueden menos que remitirse a lo ya dicho. Quizá este constituye un punto crucial del trabajo imposible de soslayar, en tanto cada paso no constituye una disolución sino una minuciosa, corrección a veces ampliación otras, siempre con interlocutores de

fuste (no descuidar los comentarios, entre otros no menores, de Bergson o de Freud, discrepe si le place, puede ser interesante que lo haga para acercarse a la comedia).

La continuidad de este intento, prometida por los autores nos ofrecerá, a no dudarlo, avances necesarios en este dominio de problemas, en especial lo que concierne al “pasaje a la pantalla”, lugar, hasta hace muy poco tiempo inexistente (como experiencia antropológica) para la risa. Lo que no se anota en desmedro de la estrategia empleada en esta primera entrega, la de poner el acento en el eslabonado narrativo, en especial las variantes que modelan de manera primaria el fenómeno de la comicidad e integran -en forma restrictiva- el entramado estructural del género.

Creo que le ocurrirá lo que me ocurrió, lo que suele ocurrir al culminar la lectura de los buenos libros: despertar dudas, acuciar el interés, pensar en otros caminos.

Oscar Traversa