

Humor verbal y humor de situación

Felicísimo VALBUENA DE LA FUENTE¹

RESUMEN

El autor analiza un aspecto de la creación cómica original cual es el hallazgo y trabajo de la situación cómica, como clave del Humor. Basándose en la teoría de POLTI y revisando las aportaciones de creadores de comedia de cine, teatro y novela, el autor enlaza el humor de situación con concepciones teóricas como las de contexto asociativo de KOESTLER y con elementos teóricos de múltiples tratadistas, mostrando la coincidencia entre las situaciones y elementos de POLTI y las anécdotas reales de creadores del humor cinematográfico.

ABSTRACTS

The author analyses an essential and original aspect of humoristic creation, the finding and work with comic situations, as the key of Humour. Basing his research in Polti's theory and reading the works of all type of humour creators from theatre, cinema and novel, the writer links the situation humour with concepts from theory such as Koestler associative contexts and with elements of many researchers, showing the coincidence between Polti's elements and situations and real stories from cinema creators.

L'autore studia un aspetto essenziale ed originale della creazione umoristica, come è la ricerca e il lavoro con le situazioni comiche, que considera chia-

¹ Profesor de la Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información.

ve del'Umore. Basandosi sulla teoria da POLTI delle situazioni drammatiche e allo stesso tempo revisando le opere da tutti tipi di creatori di teatro, film e romanzi, l'autore unisce l'umore di situazione con concetti teorici come quello dei contesti associazivi da KOESTLER e con tanti elementi da altri autori specialisti, mostrandoci la coincidenza tra i elementi e situazioni da POLTI e le storie reali dei creatori cinematografici.

PALABRAS CLAVE: Humor de situación, contextos asociativos, anécdotas de los creadores de cine, teatro y literatura, conceptos humorísticos, modos de creación cómica.

KEY WORDS: Situation Humour, associative contexts, stories from cinema creators, theatre authors and writers, humour concepts, modes of comical creativity.

1. SITUACIÓN HUMORÍSTICA Y SITUACIONES DRAMÁTICAS

La idea de este artículo surgió cuando estaba leyendo *¿Quién diantres eres, Billy Wilder?* (Muy desafortunada traducción de *The Bright side of Billy Wilder*), de Tom WOOD.

Excepto por el título, que se mantuvo absolutamente intacto, no había prácticamente ningún parecido entre la versión cinematográfica realizada por WILDER de *Irma la Dulce* y el éxito teatral (de Robert BREFFORT) en que se basaba. Dado que la Mirisch Company pagó 350.000 dólares por los derechos cinematográficos, el coste por las tres palabras del título ascendía a unos 116.666,67 dólares. Eso trae también a colación la interesante cuestión de por que Billy compró una comedia musical que gozaba de un éxito sensacional en dos continentes y después lo descartó todo salvo el nombre. La respuesta de Billy es muy sencilla. «Vimos una función en París, y nos gustó como serpenteaba la historia. Eso de la doble identidad del alcahuete que se convierte en patrón y acaba teniendo celos de sí mismo», explica. «Pero no nos gustó la representación en su conjunto. En la revista musical había tan Sólo una chica, y cantaba una canción nueva cada tres minutos. Las canciones interrumpían la acción y no parecían tener nada que ver con la historia.» (WOOD, 1990: 213.)

Puede sorprender que un director tan dotado como Billy WILDER comprase tan caras tres palabras. Sí, puede sorprender a quienes conciben superficialmente la comedia. En realidad, WILDER había comprado una situación humorística. Como KOESTLER explica, un autor logra efectos cómicos cuando hace que una situación participe simultáneamente en dos cadenas inde-

pendientes de sucesos con contextos asociativos diferentes, que intersectan mediante coincidencia, identidad equivocada, o confusiones de tiempo y ocasión (KOESTLER, 1982, 9:8). La situación básica de *Irma la dulce* reúne estas notas.

Si hablamos de situaciones, es obligado remontarnos a un autor francés de fines del XIX y primeras décadas del XX. George POLTI definió la Ciencia como «descubrimiento de ritmos». Sus grandes conocimientos de la Psicología de su tiempo y de la Literatura universal le animaron a desarrollar una «Ciencia de la Literatura».

En *Las Treinta y seis situaciones dramáticas* (1895), POLTI recoge la doctrina de los «status» retóricos y de Carlo GOZZI (1720-1806), que en el siglo XVIII estudió las situaciones dramáticas (VALBUENA, 1991). La originalidad de POLTI consiste en clasificar las situaciones entre las que un narrador podría elegir para desarrollar la vida de los personajes. No se contentó con las características psicológicas de cada personaje; atendió al entrecruzamiento de variables entre la historia personal y las circunstancias del mundo que les tocaba vivir. Si comparamos las obras de POLTI con la de E. SOURIAU —*Les 200.000 situations dramatiques*— nos damos cuenta de la superioridad intelectual del primero sobre el segundo.

Pocos autores en la Historia de la Literatura han logrado probar sus posiciones con tantos *referentes* literarios en los que él probó su teoría sobre los personajes y las situaciones dramáticas. Prácticamente, todos los conceptos que son moneda común en el panorama científico de la Información, están presentes ya en su trabajo y con mucha más riqueza.

Creo que la *situación de comunicación* es central en una teoría que sirva para explicar hechos ordinarios, paradójicos o aparentemente contradictorios.

POLTI estudió las situaciones dramáticas, aunque también ofreció ejemplos de situaciones en comedia. Si consultamos Georges POLTI en Internet, veremos que algunos Cursos sobre escritura cinematográfica en Francia lo tienen muy en cuenta, cosa que no ocurría hace unos pocos años.

Lane COOPER, al que ya hemos presentado en este número, editó el *Tractatus coislinianus*, en 1922 y lo ilustró con muchos ejemplos de modalidades de comedias. También es posible adquirir su obra en Internet.

Traigo aquí a estos dos autores porque, si tenemos en cuenta las aportaciones de uno y de otro, las treinta y seis situaciones dramáticas pueden ser también treinta y seis situaciones cómicas.

Más en concreto, lo que la Mirisch Company compró por encargo de Billy WILDER fue la Situación 2 de POLTI —*Liberación*—, tratada humorísticamente (POLTI, 1921: 21-22).

2. LOS TESTIMONIOS DE AUTORES TEATRALES Y GUIONISTAS

Si tenemos en cuenta el concepto de humor de situación, comprendemos los testimonios de algunos creadores. Ya hemos visto cómo Miguel MIHURA partía de una situación que él había escrito en muy pocas líneas y que dio lugar a *Maribel y la extraña familia*.

Enrique JARDIEL PONCELA también desarrolla ampliamente el proceso creador de sus obras. Es un autor que se ocupa mucho de los momentos *autológico* y *dialógico*. Del *autológico*, porque él se consideraba un autor muy original; del *dialógico*, porque iba contra la corriente dominante. Él insistía en que la obligación de un autor original era crearse su público. También se veía obligado a polemizar con los críticos.

Cuando más se detiene JARDIEL para explicar su proceso creador es al explicar *Eloísa está debajo de un almendro*.

Ya he dicho, y quizá más de una vez, en algunos de estos Prólogos, cómo mi manera de concebir lo literario es absolutamente personal, diferente de cuantas maneras de concebir tengo noticia: en apariencia absurda y disparatada, pero en realidad sujeta estrictamente al proceso biológico de la concepción del ser humano.

Ya he explicado detalladamente —lo que justifica mi imposibilidad básica de trabajar nunca en colaboración— cómo al ponerme a escribir, rarísima vez poseo la idea general de la comedia, o de la novela, y en ningún caso el trazado completo de su desarrollo e incidentes, y cómo estos y aquél van surgiendo dentro de mí, de un modo casi milagroso, a lo largo de un ininterrumpido proceso de gestación, conforme voy llenando cuartillas, apoyado e impulsado exclusivamente al principio por la energía de una pequeña porción de asunto, que podríamos llamar «célula inicial» o «corpúsculo originario».

En el caso de la comedia que entonces abordaba ese «corpúsculo originario» o «célula inicial» —es decir, esa pequeña porción de asunto con que por todo bagaje argumental me sentaba a escribir —podría resumirse en tres líneas, sólo relativamente prometedoras, a saber:

UN LANDRÚ QUE HA ASESINADO A VARIAS MUJERES UNA MUJER QUE SE ENAMORA DE ÉL PORQUE SOSPECHA LOS ASESINATOS COMETIDOS.

Después, Jardiel va desarrollando el proceso de invención en: ideas consecuentes, sub-ideas, consecuentes generales, elementos, trama final, consecuentes, solución y subconsecuencias (JARDIEL, 1970: I, 1211-1229). En algunos momentos él mismo corre el riesgo de interpretar sus obras al estilo de algunos críticos universitarios, que pulverizan, más que dividen un texto. Sin

embargo, leemos a JARDIEL con interés. Es él mismo quien nos dice cómo gestó su obra; no son otros los que proyectan sus pensamientos, que algunas veces pueden ser certeros y amplían la comprensión del autor y de la obra y, otras, auténticos dislates. Como diría la zarina CATALINA LA GRANDE, «Los filósofos escriben sobre el papel que todo lo resiste; los políticos, sobre la piel de los ciudadanos, que es muy irritable».

Podríamos decir que el sistema de JARDIEL y de MIHURA era «europeo». Es el mismo que algunos escritores del Continente y de las Islas llevaron a Hollywood. Por cierto, JARDIEL estuvo también allí y, como hemos visto cuando hemos presentado fragmentos de su obra, conocía cómo los guionistas lograban sus efectos en las películas.

Presentamos ahora el testimonio del polaco Curt SIODMAK (1902-†). En el apartado siguiente, presentaré los del vienés Walter REISCH y del inglés Charles BENNET para corroborar el de SIODMAK y para plantear una cuestión. De momento, lo que podemos observar es que SIODMAK y otro amigo suyo empleaban la misma técnica que los dos autores españoles.

«—Boris Karloff regresó a la pantalla e hizo su primera película en color con *El misterio de la ópera* (1944), que parece proyectada para reutilizar los decorados de *El fantasma de la Ópera* (1943).

—Bueno, eso fue idea mía. La idea era que Boris Karloff tenía un amorío apasionado con una cantante de ópera y que la mataba en un acceso de celos. Tenía el cuerpo guardado en algún sitio. En una visita a un conservatorio, vuelve a oír la misma voz en una joven. Lo escribí para Susana Foster, eso lo recuerdo. Y escribí el guión alrededor de esa idea. Para cada historia te hace falta una idea bien definida que tienes que poder escribir en una postal. Un amigo mío vendía las historias así, por ejemplo: “Hay una escasez terrible de vivienda en Washington durante la guerra, y una pareja joven y rica tiene la idea de ponerse a trabajar como mayordomo y doncella en casa de un importante funcionario del gobierno...” Ése era el “meollo” y eso era todo lo que hacía falta para conseguir un trabajo en un estudio.» (SIODMAK, en MC GILLIGAN, 2000: 216.)

En el siguiente fragmento, SIODMAK se eleva a interpretar las claves de la supervivencia de las películas en la memoria colectiva.

—Bueno, mire, yo no hice grandes películas en América, ninguno de los grandes éxitos. Hice sobre todo películas de serie B, películas que servían de acompañamiento al espectáculo principal. Curiosamente, algunas películas poco importantes que escribimos han sobrevivido a las más caras. Es la idea de la historia y la precisión del guión los que hacen que una película sobreviva durante décadas, no el dinero que se gasta en ella. Y he escrito unas cuantas películas que se han exhibido durante los últimos cuarenta años. (SIODMAK, en MC GILLIGAN, 2000: 225).

Desde luego, al interpretar se apoya en los muchos años que él vivió. Se sentía muy orgulloso de su longevidad: «Pasan mis películas por televisión y no me dan ni un centavo. Pero todos esos tipos están muertos y yo sigo vivo aquí, así que ¿quién ha ganado?»

3. ¿QUÉ ES MÁS IMPORTANTE: LA SITUACIÓN O EL DIÁLOGO? LA CORRIENTE EUROPEA Y LA CORRIENTE NORTEAMERICANA

Billy WILDER pudo prescindir de todo el diálogo de la obra de Alexandre BREFFORT porque era uno de los mejores guionistas de Hollywood. No trabajaba en solitario, sino con otros guionistas. Primero, con Charles BRACKETT, de 1939 a 1950. Después de escribir con varios guionistas, de 1957 a 1981 formó tándem con I.A.L. DIAMOND. Podríamos decir que adoptaron una «perspectiva transatlántica».

La cuestión de qué es más importante, si la situación o el diálogo, fue y sigue siendo tan central que algunos guionistas célebres han llegado a considerar que la diferencia entre los guionistas europeos y los norteamericanos radicaba precisamente ahí: los europeos daban más importancia a la situación, mientras que los norteamericanos se decantaban por el diálogo.

Charles BENNETT (1899-1995) fue el guionista preferido de HITCHCOCK durante su etapa inglesa. Después, en Estados Unidos, fue también indispensable en grandes superproducciones de CECIL B. DE MILLE (1881-1959). A los dos les sacó de algunos laberintos importantes. Vivió muchos años y, por tanto, sus experiencias fueron variadísimas. Sin embargo, siempre tuvo los puntos de vista muy claros sobre algunos asuntos. Uno de ellos fue la importancia de la situación original que, para él, era la final. Luego, construía hacia atrás.

—¿Cuándo se convirtió en asociado de Hitchcock a tiempo completo?

—En 1932 o 1933, Hitchcock me pidió que me pasara por la Gaumont-British, donde estaban haciendo *El hombre que sabía demasiado*, y donde quería seguir adelante con la historia de John Buchan, *Los 39 escalones*. Quería que yo construyera aquella maldita cosa. Supongo que entonces yo era el constructor más conocido del mundo. No es que esté presumiendo, pero era condenadamente bueno. Era un constructor de primera. No digo que fuera el mejor escritor de diálogos del mundo. A veces, teníamos que recurrir a dialoguistas— por ejemplo, para *Los 39 escalones*, llamamos a Ian Hay, que escribió algunos diálogos deliciosos. Pero lo importante —y Hitch siempre lo supo— es la construcción. Consigue la historia, estructúrala bien, y tú siempre podrás añadirle tus diálogos. Esa fue siempre la actitud de Hitchcock, hasta el día de su muerte.

—*Defíneme construcción.*

—Construcción es: una historia empieza por el principio, se desarrolla, sale adelante por sí misma y asciende hasta su final. La gran esencia de la construcción es saber tu final antes de que sepas el principio, saber exactamente lo que te propones, y entonces ascender hasta el final. Simplemente empezar e ir deambulando no es nada bueno... porque no haces más que revolcarte...

—*¿Apreciaba el diálogo en el proceso de construcción?*

—Bueno, supongo que un personaje resulta de la construcción, no del diálogo. Ante todo, un escritor de diálogo tiene que tener a alguien sobre el que escribir, de otra forma no puede escribirlo. Así que el personaje tiene que salir de la construcción. (BENNET, en MCGILLIGAN, 1993:27.)

Si MIHURA hubiera trabajado así, no se hubiera encontrado en los apuros que narra a propósito de *Maribel y la extraña familia*. Gonzalo TORRENTE BALLESTER opinaba de JARDIEL: «Es muy general la opinión de que JARDIEL construye unos primeros actos perfectos en su género, con los que después no sabe qué hacer. Sirva de ejemplo el de *Eloísa está debajo de un almendro*, el cual, a pesar de clarísimas reminiscencias pirandellianas, es un modelo de elección de tipos, de construcción, de comicidad.» (TORRENTE, 1966, I: 283). Esto no quiere decir que BENNET llevara siempre su idea de la construcción a la práctica. También tuvo fracasos importantes, pero su forma de construir recuerda mucho la manera de trabajar de SHERLOCK HOLMES, para quien tan importante era saber «pensar hacia atrás».

—*En un momento de su conversación, Hitchcock le dice a Truffaut que se vio enormemente influenciado por el cine americano de los años treinta. ¿Es cierto?*

—Es cierto. Lo estaba. Yo, particularmente, no. Yo no estaba convencido de que el estilo de cine americano fuese exactamente lo que necesitábamos en Inglaterra. Yo tenía la impresión de que teníamos algo que Hollywood no podía ofrecer —creo que estaba en lo cierto—. Era una época extraña, los inicios del sonoro. En América todos creían que el argumento no significaba nada; lo único que importaba era el sonido —diálogo, diálogo y diálogo. El resultado fue que, a mediados de los años treinta, ocurrió algo terrible en el cine americano; cada frase tenía que ser una ocurrencia de algún tipo. Cada maldita frase. Como cuando alguien decía «No quiero olvidarte» y otro contestaba «Yo ya te he olvidado». Esa clase de diálogo. A mí aquello me resultaba terriblemente repugnante. No podía aguantarlo. Ese tipo de diálogo no tenía nada que ver con el desarrollo de la historia. Ese es el gran fallo de las películas americanas de la época...

—*Sin embargo, Hollywood estaba más interesado en...*

—¡Diálogo, diálogo, diálogo! ¡Ocurrencia, ocurrencia, ocurrencia! Ese tipo de basura. Incluso en las grandes películas americanas de aquella época, como las de Robert Riskin, encontrará lo mismo —había que poner la réplica rápida.

—*Riskin lo hacía bien.*

—Desde luego. Lo hacía con brillantez. Pero, para mí, eso no responde a la narración. Nunca he recurrido a la ocurrencia rápida como respuesta al diálogo. Para mí, el diálogo tiene que ser lo que un tipo diría bajo unas determinadas circunstancias. ¿Tiene sentido?» (BENNETT, en MC GILLIGAN, 1993: 30-31).

«En cuanto a *Por el valle de las sombras* (1944) en realidad fui yo el constructor, pero diré que en lo que respecta al diálogo americano, y particularmente al diálogo marinero americano, Alan LeMay firmó buena parte de él. Su fuerza estaba en ese tipo de diálogo americano duro, en el que él era condenadamente bueno.» (BENNETT, en MC GILLIGAN, 1993:37).

Walter REISCH (1903-1983) había triunfado en Viena y en Alemania y, cuando emigró a Inglaterra y, después, a Estados Unidos, se adaptó muy bien a productoras tan diferentes como la MGM y la Fox. También él era consciente de lo que podían aportar los europeos y de las carencias que tenían a la hora de dialogar.

«—¿Qué le ocurrió a usted personalmente cuando llegó a Hollywood?

—A las doce horas de estar en Hollywood tenía un trabajo, se oía el tecleo de las máquinas de escribir y tenía dos secretarías. En esa época Irving Thalberg acababa de morir, y su sustituto era un hombre llamado Bernie Hyman que había hecho una película de mucho éxito, llamada *San Francisco* [1936]. Cuando Bernie Hyman se enteró de que un escritor vienés, autor de muchas historias originales, estaba en la ciudad, me llamó inmediatamente. Tenían un problema muy serio con una historia llamada *El gran vals*. Era una opereta hecha en Broadway sobre la vida de Johann Strauss el joven, pero sabían que no podían hacerla [en forma de película] con el tono patético y sentimentaloides que tenía la historia tal y como les llegó. El problema fundamental era darle un tono verdaderamente austríaco, así que decidieron escribir un papel para Luise Rainer, que en ese momento tenía un contrato con ellos.

Así que me asignaron un tipo que me ayudaba con los diálogos americanos, con los que yo no estaba demasiado familiarizado entonces, y empezamos a renovar todo el guión. Me asociaron con un hombre maravilloso, un gran poeta americano que estaba totalmente infravalorado: Samuel Hoffenstein. Nos divertíamos mucho juntos. Él no tenía absolutamente ningún sentido de la historia o la construcción, pero sabía escribir diálogos excelentes y hermosos aforismos populares. Su poesía, como sabe, ocupa cuatro páginas en *Bartlett's Familiar Quotations*. Formábamos un equipo maravilloso hasta el momento en que escribimos la última escena. Luego se puso enfermo, y unas semanas o meses después murió trágicamente. Esa se convirtió en la historia de mi carrera en Hollywood: siempre que necesitaban construcción —un nuevo principio, un nuevo desarrollo, y por encima de todo un nuevo final, un desenlace (que, como sabe, nunca tenían), me llamaban, afortunadamente; y

siempre me asociaban con un escritor de diálogos muy importante. Este era su punto fuerte en Hollywood y Nueva York: esta gente era capaz de escribir palabras magníficas, hermosos diálogos, pero por alguna razón siempre les faltaba —a diferencia de los escritores británicos— el sentido de la construcción de la historia.

—¿Y esta era su especialidad?

—Mi especialidad, al no ser británico —los británicos sabían escribir con buenas construcciones y buenos diálogos, como Noël Coward y muchos otros autores— era que me llamaran para escribir una historia, para inventar personajes, para proporcionar el esquema escena por escena, como en un guión de rodaje.

Pero eran terriblemente exigentes y quisquillosos con los diálogos. No confiaban en mis diálogos, y no les culpo, porque, como sabe, el público americano se muestra muy sensible a los diálogos: sólo se ríen cuando están escritos en su propia lengua local, cuando les suena coloquial; no reaccionan si hay algún «extranjerismo». Hay que dar exactamente con lo que ellos saben del lenguaje.

En Europa es totalmente distinto. Los ingleses son mucho más tolerantes en esto; aceptan a escritores franceses como [Jean] Anouilh y a escritores alemanes como [Bertolt] Brecht con su propio ritmo. No así los americanos, que en aquella época estaban muy mimados a causa de hombres como Ben Hecht y Charles MacArthur, que sabían escribir unos diálogos maravillosos. Las películas sonoras estaban en pleno auge, nada se hacía sin diálogos, y los diálogos eran una de las aportaciones más importantes para cualquier película.

Aunque al principio yo me mostraba muy susceptible con el tema —me parecía algo degradante que yo escribiera la historia, al no estar acostumbrado a la manera de trabajar americana «en equipo»— tuve la suerte de que me asociaran con hombres como S. N. Belirman, un gran dramaturgo de Broadway, Johnny Van DRUTEN, que era británico, R. C. Sherriff, Sam Hoffenstein, Michael Arlen, John Balderston y Charles Brackett. En América aprendí lo que no había tenido que aprender en Europa. Aquí todo era trabajo en equipo.» (REISCH, en MC GILLIGAN, 2000:187.)

El guionista más célebre, prolífico y polémico de los norteamericanos ha sido Philip YORDAN (1913-). Él también llegó a pensar lo mismo que los de origen europeo. De hecho, él acabó por pasar muchos años en Madrid y en París. Durante los últimos cincuenta años, le ha perseguido la acusación de que su habilidad eminente era saber vender muy bien el producto de su trabajo ...y el de los demás. Él sostiene que lo único que hacía era ayudar a la gente en apuros. Otros le acusan de tener montado un auténtico taller, al estilo de Rubens en pintura, y que él sólo daba el pulido final a los guiones. También a Ben Hecht le acusaron de lo mismo. Yordan sostiene que escribía muy bien —como lo reconocieron personas tan diferentes como James AGEE y Francois

TRUFFAUT— y que sabía adaptarse a las exigencias de los estudios. Estos confiaban en él porque les sacaba de los grandes apuros que un mal guión causaba.

Como vemos en los dos siguientes fragmentos, YORDAN se daba cuenta de la importancia de la idea fundamental en una película y sabía convencer al director.

«¿Cuál fue la primera película que hice con él (Anthony Mann)? Ah, Walter Wanger tenía un guión escrito por algún guionista de tres al cuarto [Aenas MacKenzie] sobre la Revolución Francesa [*Reign of Terror*]. Imagínese una película de bajo presupuesto sobre la Revolución Francesa: eso es la que Walter Wanger decidió hacer. Leí el guión. No eran más que discursos, Robespierre y todo eso, y dije: «Tony, esto es una mierda, no tiene ni pies ni cabeza. Tienes un buen reparto, pero es imposible seguir el guión si no eres un experto en la Revolución Francesa.» Él dijo: «Oye, ¿qué puedes hacer para que pueda rodarla?» Dije: «Tienes a Bob Cummings. Tienes a Richard Basehart, un actor estupendo. ¿Sabes qué?: vamos a hacerla muy sencilla. Podemos ambientarla en la Revolución Francesa, pero lo que ocurre es que hay un libro negro con todos los nombres [de los enemigos de la revolución] en él y si ese libro llega a manos de Robespierre, toda esta gente va a ir a la guillotina. Bob Cummings es el buen chico. Tiene que encontrar ese libro antes que Robespierre. De modo que toda la película trata del libro negro. Mientras tanto [todavía] tienes la Revolución Francesa y a todos los personajes haciendo sus discursos, todo eso.»...

¿Cómo comprendía y contribuía al guión Anthony Mann en comparación con Nick Ray?

Mann comprendía el concepto. Por ejemplo, hizo una película llamada *La última frontera* [1955] que no tenía ningún sentido. Tuve que reescribirla cuando estaba en la Columbia. Victor Mature era un explorador indio, y había un fuerte con todos los soldados de la Unión con casacas azules y el capitán del fuerte tenía una mujer muy guapa. Vic Mature, un tosco montañés desollador de ciervos, estaba enamorado de ella. Yo dije: «Te diré cómo podemos darle sentido a todo esto. Este hombre es muy primitivo. El marido de ella es un pusilánime. La mujer no quiere a su marido y realmente son dignos el uno del otro. Pero la única manera que tiene Victor Mature de conseguirla, porque es una dama, es siendo tan culto como su marido, un hombre de West Point. ¿Y qué es para él la cultura? Quiere llevar el uniforme azul. No tiene que cambiar de forma de ser ni nada, pero tiene que llevar el uniforme. Pero no le quieren admitir en el ejército porque es intratable e indisciplinado. Al final consigue el uniforme. De eso trata toda la película: habla de un tipo que intenta conseguir el uniforme azul.»

Tony lo comprendió. Dijo: «Ahora entiendo el meollo de la película» (YORDAN, en MCGILLIGAN, 2000:291).

4. NORMAS PRAGMÁTICAS PARA CAMBIAR LAS SITUACIONES

Para POLTI, una obra literaria tenía una situación dominante. Ahora bien, en el transcurso del libro, también aducía ejemplos de situaciones dramáticas que correspondían a un acto, un capítulo, un episodio de una obra. Por tanto, la situación básica estaba presente en toda la obra, pero las secundarias iban variando durante la obra. Podemos decir que tenía una concepción *atributiva* de la situación. Al establecer una clasificación atributiva, obtuvo clases combinatorias. Es decir, no todas las notas genéricas parciales de la situación se combinan siempre y de la misma manera y en la misma proporción. No consideraba la situación como una categoría *distributiva*, que inundase todas las escenas. Él también ofreció normas para variar las situaciones o, dicho de otro modo, para causar **sorpresa**, concepto tan inseparable del de **información**.

Entre las *normas pragmáticas* que propone están:

4.1. Determinar el grado de conciencia, de libre voluntad y de conocimiento del fin real hacia el que están moviéndose los personajes. Recoge, pues, y sistematiza las enseñanzas de *Edipo Rey* sobre este asunto pero añadiendo su aportación original: si un autor quiere alterar el grado normal de discernimiento de la información, puede dividir a este personaje en dos, convirtiendo al segundo en instrumental del primero, que estará dotado de una sutilidad maquiavélica y cuya participación en los hechos es puramente intelectual. Sigue, pues, la concepción de la información ligada al secreto y al poder.

4.2. Sustituir al protagonista o antagonista, cuya lucha constituye el drama, por un grupo de personajes animados por un solo deseo, aunque cada uno refleja ese deseo bajo una situación diferente.

4.3. Para variar el asunto de la obra, hay que variar las sorpresas, vicisitudes o desplazamientos del equilibrio: del estado de calma a la situación dramática, de una situación a otra y/o regreso al estado de calma.

4.4. Para introducir una sorpresa o vicisitud o desequilibrar la situación, hay que acudir a un tercer actor:

- 4.4.1. Un objeto material
- 4.4.2. Una circunstancia
- 4.4.3. Un tercer personaje

4.5. La trama ha de descansar en este tercer actor, que puede multiplicarse o dividirse pero siempre resultará reconocible. Puede ser: Instrumental; Un objeto disputado; Fuerzas motrices.

4.6. El tercer actor puede alinearse, a veces, junto al protagonista; otras, junto al antagonista; o puede ocupar un lugar cambiante. Es el que provoca el progreso de la acción.

5. EJEMPLOS DE LA SITUACIÓN «OBTENER O CONSEGUIR»

El procedimiento que he escogido para ilustrar situaciones humorísticas y sus cambios es sencillo. Tomo las entrevistas con guionistas de la Edad de Oro del cine y observo cuál es la situación básica y si va cambiando. Al principio, pensaba tomar ejemplos de películas y de obras literarias para ilustrar situaciones. Tengo preparado un extenso ensayo sobre este asunto. Luego me decidí por un documento tan fértil en ideas como el conjunto de entrevistas con directores que ha editado Pat Mc GILLIGAN en dos tomos (*Backstory*, 1993 y 2000). Además, se ajusta muy bien al título de este trabajo y, sobre todo, tenía la posibilidad de presentar a los guionistas como *sujetos técnicos* y *sujetos gnoseológicos*, es decir, como guionistas y como pensadores sobre su propia actividad. Ya lo he hecho en apartados anteriores.

Veremos que son humorísticas las situaciones que cuentan o por las que pasan estos grandes narradores y que no caen en el defecto, tan común, tan de hoy, de querer hacerse los graciosos. Es verdaderamente patético empeñarse en resultar graciosos quienes realmente no lo son. La mayoría de los guionistas que aparecen en *Backstory* son humoristas, aunque algunos no hayan escrito comedias. No van buscando la gracia verbal, aunque cuenten los hechos con gracia. Las dos cosas son muy distintas. Incluso, los protagonistas pueden estar pasándolo mal en la situación, pero el efecto es humorístico.

Richard BROOKS (1912-1992) dirigió películas durante treinta y cinco años, aunque no se especializó en comedias. Sí sabía observar la vida y contar muy bien historias reales, que resultan humorísticas. Lo he comprobado leyendo entrevistas y viendo cómo contestaba en una larga entrevista para televisión que el crítico Richard SCHICKEL editó después de la muerte de BROOKS. (SCHICKEL, 1995). Es verdad que no puedo transmitir, en este último caso, algunos de sus gestos. Sólo puedo asegurar que son unos movimientos tranquilos, sin exagerar ni caricaturizar.

«Brooks estaba llegando al cenit de su carrera, como también la mayor estrella de la Metro, Elizabeth Taylor, y ambos fueron reunidos en la obra de Tennessee Williams, *La gata sobre el tejado de cinc*.

Elizabeth estaba también en el punto culminante de su felicidad, ya que se había casado con Mike Todd, uno de los grandes amores de su vida.

Volvió con Mike Todd de su luna de miel. No había pareja más feliz en el mundo. Estábamos en el escenario, haciendo pruebas de vestuario, cuando vino Mike Todd a preguntar cuándo íbamos a terminar con eso, que quería llevarse a su mujer a casa.

Le dije que terminaríamos sobre las cinco. Me dijo:

—Mañana empezáis el rodaje.

Le dije:

—Sí.

Me comentó que yo no tenía un aire muy feliz.

—No me siento muy feliz —le dije.

—¿Por qué?

—Porque quieren que haga esta película en blanco y negro y eso es una tontería. Pero dicen que sale mucho más barato hacerla en blanco y negro que en color.

Intenté explicárselo.

—Mike, esta historia no trata de gente marginada, ni se desarrolla en los suburbios, sino en una auténtica mansión. Un hombre rico, un millonario, es propietario de las plantaciones. Encima conseguimos a la segunda muchacha más bella del mundo. ¿Y la vas a rodar en blanco y negro? ¿Por qué?.

Y Mike me preguntó:

—¿Quién es la primera chica más bella del mundo?

Le dije:

—No voy a responder a eso.

Y él:

—Espera un momento. Me gustaría saberlo.

Le dije:

—Mike, siempre hay alguien más bello, más inteligente, más brillante que nosotros. ¡Siempre!

BROOKS siguió trabajando con Elisabeth, que era una vieja amiga, y entretanto su marido fue a trabajar con los directivos de los estudios.

A las cuatro y media o cinco menos cuarto, llegaron tres altos ejecutivos y dijeron:

—¡Eh!, ven un momento.

Fui donde estaban.

—¿Por qué quieres hacer esta película en blanco y negro? —me dijeron. Les miré sin saber de qué demonios estaban hablando. ¡Era justo al revés!. Pero noté que algo había sucedido. Pensé que, seguramente, Mike había subido a hablar con ellos. Les dije— No sé, pero creo que os equivocáis. Uno de ellos le dijo:

—¡Eh!. Estás haciendo una película sobre un hombre muy rico, dueño de una plantación. Todo es muy bonito. ¿Por qué, entonces, la quieres hacer en blanco y negro?. Y no sólo eso, sino que tienes a la segunda mujer más guapa del mundo.

Les dije:

—¿Sabéis una cosa?. Que tenéis razón. Estoy muy equivocado.»

La situación que vivió BROOKS era la 12 —*Obtener o conseguir*— que POLTI explica así:

«Los elementos son un Solicitante y un Adversario que está negándose, o un Árbitro y Partes Opuestas.

La Diplomacia y la Elocuencia entran aquí en juego. Un fin que conseguir, un objetivo que lograr. ¿Qué intereses no se pondrán en riesgo, qué argumentos de peso o influencias habrá que remover, qué intermediarios o disfraces pueden emplearse para transformar la ira en benevolencia, el rencor en renunciación...? ¿Qué minas y contraminas? ¿Qué revueltas inesperadas de los instrumentos obedientes? Este concurso dialéctico entre razón y pasión, a veces sutil y persuasivo, a veces enérgico y violento, proporciona una hermosa situación, tan natural como su original.» (POLTI, 1921:46.)

Podemos decir que la realidad misma ha copiado a la literatura. Si comparamos la situación inicial, en la que BROOKS le está contando a TODD cómo están las cosas, con la situación final, en la que los directivos le conceden pasar del blanco y negro al color, vemos que ha entrado en juego la norma 4.3.; también, la 4.1. TODD ha hecho suyo el propósito de BROOKS, aunque sin decirle que iba a hacerlo; la 4.4, la 4.5 y la 4.6: los productores y TODD como terceros actores.

Pero hay más. No hace falta que entremos en una «reacción marciana» como la de BERNE. ¿Por qué no podemos pensar que BROOKS era un excelente negociador y que sabía los intereses y el poder de TODD y empleó con él lo que en negociación se llama *motivación positiva indirecta y directa* y la táctica de presión *retirada aparente*? Entonces, podríamos decir que él se comportó en aquella ocasión con una gran prudencia y sentido de la realidad. No podemos decir que fue un maquiavélico sutil, porque una de las notas de los maquiavélicos (CHRISTIE y GEIS, 1970), es su no creencia en normas morales fijas. En las entrevistas, BROOKS no predica la moral, pero sí notamos que la moral mandaba en su vida.

También podemos interpretar esta situación según los criterios de KOESTLER. Efectivamente, hay no dos, sino tres contextos diferentes. BROOKS, como director, quiere que la película sea en color. TODD desea que su mujer aparezca lo más atractiva posible, para ver si es la más guapa del mundo. Y los productores quieren el éxito de la película. Esa coincidencia aumenta el humor. Si tenemos en cuenta que TODD hace suyos los argumentos de BROOKS y los productores se apoderan de los que ellos creen de TODD, esta ironía dramática provoca efectos humorísticos.

Y aunque ya ha salido aquí la palabra *negociación*, no está de más recordar que está muy relacionada con el *humor*. En un artículo (VALBUENA, 2000:99-140) me he ocupado ya de las habilidades para negociar que las mu-

eres muestran en *Las mil y una noches* que, como ya sabemos por HAZLITT y podemos comprobar por experiencia directa, es una de las grandes obras de humor de todos los tiempos.

Contamos con más ejemplos de la situación *Obtener*. Dorothy KINGSLEY, una persona muy optimista, cuenta algunas de sus experiencias en la MGM.

«—¿Tenía pequeños trucos o alguna estrategia determinada para las conferencias sobre la historia?

—Si celebrábamos una conferencia y yo quería vender una historia o alguna idea, lo que hacía era representarla. Eso ayudaba, que me vieran levantarme y pudieran oír cómo iba a sonar el diálogo.

Otro pequeño truco que tenía era que si realmente quería que aceptaran alguna línea o idea y no estaba segura de cómo se lo iba a tomar el productor, generalmente decía [algo así como]: «Como sugirió usted el otro día...» cuando no habían sugerido nada en absoluto. Pero si creían que lo habían hecho, estupendo; les resultaba muy difícil decir que no. De vez en cuando hay pequeños trucos así (*Risas*).» (KINGSLEY, en MC GILLIGAN, 2000:105.)

«MGM me mantenía trabajando continuamente. Todo el mundo me trataba maravillosamente bien, eran muy protectores, porque yo era muy joven y tenía tres niños pequeños. Finalmente volví a casarme y tuve tres niños [más]: ¡seis en total!; pero siempre trabajaba prácticamente hasta el momento en que me llevaban a la sala de partos. Recuerdo que Joe Pasternak me llamaba nada más salir de la sala de partos, para preguntarme: ¿Qué vamos a hacer con Esther (Williams)...?» Todo el mundo me tomaba el pelo por eso. Mi contrato [en la MGM] se prolongaba eternamente y seguía subiendo, subiendo, subiendo...» (KINGSLEY, en MC GILLIGAN, 2000: 107).

En la primera situación, nos encontramos con que también los directivos se apoderan de los razonamientos de Dorothy KINGSLEY, como también habían hecho los otros con los de TODD y éste con los de BROOKS.

En la segunda, los dos contextos asociativos diferentes, de los que habla KOESTLER, se nos muestran en un contraste humorístico. Lo que menos podemos esperar es que un directivo esté tan obsesionado con lograr sus fines profesionales que ni siquiera respete los procesos de la naturaleza. Si hay algo que nos sorprende es que a una mujer que acaba de dar a luz la presionen con urgencias de la profesión. Esa anécdota está llamada obligatoriamente, diríamos, a convertirse en célebre. Por eso, los compañeros la «toman el pelo».

El ya citado Philip YORDAN tenía reputación de excelente negociador, con modales suaves, que contrastaban con su escritura «púrpura», de estilo duro y contenidos violentos. También él contrastó su estilo suave con el de Jerry WALD.

«[El productor-guionista] Jerry WALD tenía otro planteamiento. Una vez fue a ver a Joan FONTAINE a su casa para hablar de una película. Ella mandó traer un té. Él dice: “Mire, antes de sentarnos a beber el té, ha leído usted el guión y aquí está el guionista... ¿Va a hacer la película o no? ¿Vamos a hablar de cómo va a hacer la película, o vamos a hablar de cómo no va a hacer la película? Porque si va usted a hablar de cómo no va a hacer la película, es mejor que nos tomemos el té y las galletas y que contemos algunos chistes verdes y después nos iremos. ¿Para qué hablar de algo que no va a hacer?”» (YORDAN, MCGILLIGAN, 2000:290).

Además de los contextos asociativos diferentes —el del productor que se adelanta a los acontecimientos y el de la actriz— son los detalles concretos de los que hablaba RICHTER los que dan un tono humorístico al fragmento: guión, guionista, película, té, galletas, chistes verdes. Como negociador, WALD utilizó la táctica *encrucijada*. Esta táctica es una de las favoritas de algunos chistes.

Isaac ASIMOV cuenta el siguiente:

«Un viejo estaba sentado en un banco de un parque disfrutando del amanecer de uno de los últimos días de la primavera cuando otro viejo se sentó en el otro extremo del banco. Se miraron con precaución y finalmente uno de ellos lanzó un tremendo suspiro.

El otro se levantó al momento y dijo:

—Si usted va a hablar de política, me marchó.» (ASIMOV, 1971:91.)

Nos encontramos, pues, con que podemos llevar una situación de la vida real al plano del sinsentido y lograr todavía más humor.

Este último chiste puede combinarse también con otra situación a la que vamos a dedicar el siguiente apartado.

6. EJEMPLOS DE LA SITUACIÓN «CAER VÍCTIMA DE LA CRUELDAD O DE LA MALA SUERTE»

Philip YORDAN cuenta también una experiencia con el célebre Samuel GOLDWYN, el magnate del que han contado más anécdotas en toda la historia de Hollywood. Llegaron a acuñar la expresión «goldwysmos» a algunas de sus respuestas. Solían ser oxímorons basados en un mal empleo del inglés. Incluso, un director-guionista célebre, Garson KANIN, aumentó su fama cuando escribió sobre Hollywood y, fundamentalmente, sobre GOLDWYN.

La experiencia que aquí cuenta YORDAN encajaría más en Jack WARNER, que se peleó con sus principales artistas, pero no tenemos por qué dudar de YORDAN,

a pesar de que carga con una «leyenda negra» a la que antes nos hemos referido y que MC GILLIGAN presenta con testimonios de diferentes personas.

En cualquier caso, YORDAN comienza viviendo la situación 1, *Súplicas* y pasa a la 7, «*Caer víctima de la crueldad o de la mala suerte*».

«—¿Conoce la película *Nube de sangre* [1950]? Bueno, si hay algo deprimente es esa película. Empieza con un tipo que mata a un sacerdote porque no puede pagar el funeral de su madre. Una vez más, el director era [Mark] Robson; muy deprimente. Y Goldwyn, a quien yo le gustaba, me contrató para darle un poco de chispa. Bueno, empecé a escribir el guión. Goldwyn me llama para comer después de la segunda semana y dice que ha leído la escena en la que el chico llega a casa después de enterrar a su madre; donde, en el libro, hay una prostituta que vive en el segundo piso que le invita a subir a tomarse un café, yo escribí —esto no está en el libro— que cuando se sienta a beberse el café, la mira y a ella se le abre un poco el vestido, y mira el nacimiento de sus pechos y siente una presión en los pantalones y se siente tan avergonzado, este buen chico católico, que no se termina el café: sale corriendo de la habitación.

Goldwyn dice: “¡Ah! ¡Asqueroso! ¡Me ha hecho vomitar! ¡Vomitó en el suelo cuando leí esa escena! ¿Cómo puedes escribir una escena tan degenerada? ¡Voy a tener que contratar a un psiquiatra para que te ayude, hijo mío! ¡Qué cosa tan inmundada! ¡Se lo di a mi secretaria y vomitó! Se lo di a [el vicepresidente del estudio] Pat Duggan... ¡y hoy no se ha presentado a trabajar!”

Le dije: “Mr. Goldwyn, no es más que una escena. La eliminaré”. “No, no, no!” dice. “Probablemente tengas un problema psicológico.” Yo dije: “Bueno, pues despídame, máteme, lo que sea.” Dijo: “¡No, no, no!”

Así que me quedé sentado en la habitación como unos tres días, paralizado. No podía trabajar. Al cuarto día —mi secretaria particular, que llevaba años conmigo, estaba allí— entra Goldwyn y cierra la puerta y se sienta y apoya la silla contra la puerta. Me dice: “Bueno, escribe el guión.” Yo dije: “No puedo trabajar con usted en la habitación.» Él dijo: “Yo te pago. ¡Escribe!” Dije: “Mr. Goldwyn, más vale que se busque a otro. Nunca en mi vida he dejado un trabajo a medias, pero sencillamente no puedo escribirlo. A usted no le gusta lo que estoy haciendo.” Él dice: “¡Lo que estás haciendo es repugnante! Voy a decirte por qué vas a escribir este guión. Yo soy un hombre rico. Te estoy pagando tres mil dólares a la semana. Y te vas a quedar aquí sentado. Acabo de hacer *Los mejores años de nuestra vida* [1946] que ha recaudado once millones de dólares, así que puedo permitírmelo. Haré otras películas mientras tú estás aquí sentado con tu salario semanal durante cinco años, porque tienes un contrato semanal conmigo, y mientras, preguntarán: “¿Qué es lo que ha hecho Yordan en los últimos cinco años? Ha desaparecido”. No volverás a trabajar...»

Bueno, escribí el guión. Había una escena en la que el chico entra en una agencia a comprar un ataúd, y le llevan a hacer un recorrido enseñándole los ataúdes de bronce que no puede pagar. Así que el vendedor llama a su ayudante, que le lleva al sótano donde le enseñan los ataúdes de tablas de pino. Es en-

tonces cuando el chico dice: «No voy a enterrar a mi madre en una caja de pino y tirarla a la tierra. Quiero darle un funeral como el que tienen los ricos...»

Bueno, Goldwyn vino al plató con todos estos ataúdes cuando estábamos rodando y fue la única ocasión en la que estuvo rondando por el plató. Fuimos a Pasadena para hacer una presentación de la película, todo el público tenía alrededor de ochenta años, y cuando aparecieron todos estos ataúdes en la pantalla, se levantaron y se marcharon. No sé si la película llegó a proyectarse siquiera en los cines. Y a Goldwyn le encantaba.» (YORDAN, en MC GILLIGAN, 2000: 305-306.)

En un contexto diferente, fueron varios personajes célebres quienes vivieron la misma situación que YORDAN. Nuevamente, es Richard BROOKS quien lo cuenta. El marco con el que comienza esta narración es muy importante, porque YORDAN plantea la situación 11, *Enigma*, y el final nos da la solución. En medio, la experiencia vivida por todos es una retrospectiva en la que vemos cómo el director John HUSTON es el perseguidor tan necesario en la citada situación 7. Si utilizamos la terminología de BERNE, HUSTON está participando en dos juegos: *Defecto* y *Ahora os he cogido, hijos de perra*, para dar salida a su mal humor. Todos, menos uno, participan en el juego y logran el efecto que HUSTON quería. BROOKS no juega y, como premio diferido, pero gran premio, Truman CAPOTE lucha para que dirija la película *A sangre fría*.

«En el caso de *A sangre fría*, también era un material muy importante para mí, pero Capote me eligió a mí. Eso fue lo raro.

—¿Basándose en qué? ¿En las películas de Tennessee Williams?

—Sí, en todo lo que yo había hecho que él conocía. Pero esa no fue la razón principal. La película estaba terminada y a punto de estrenarse en Nueva York cuando me enteré de la verdadera razón.

Truman y yo fuimos a dar un paseo por las frías calles que rodean el edificio de las Naciones Unidas. Nos paramos a tomar una copa en un pequeño restaurante de la Segunda o la Tercera. Era cerca de donde vivía Monty Clift. Estábamos tomando una copa. Yo dije: «Truman, ¿por qué querías que yo hiciera la película?» Dijo: «Te va a sorprender. Ni siquiera sé si te acuerdas. Todo empezó en Londres. Yo estaba trabajando en la historia con Bogie y Lollobrigida, *La burla del diablo* [1954]. John [Huston] dirigía esa película y cuando se acabó el rodaje, John dio una cena en el restaurante White Elephant. ¿Te acuerdas de aquella noche?»

Supongo que a estas alturas ya se habrá dado cuenta de que quiero a John Huston; no solo le respeto, sino que le quiero. Puede ser un hombre magnífico, fabuloso y generoso con todo lo que tiene, ¡todo!. Comparte contigo lo que sea, excepto sus mujeres. Dinero, tiempo, lo que sea, todo lo comparte. Pero John también puede ser una persona muy dura.

[Esa noche] estaba allí Peter Viertel y Ray Bradbury estaba allí y estaba todo el reparto, Bogie y Betty y Lollobrigida y su marido, el doctor [el médico de origen yugoslavo Drago Milko Skofic], y Capote. John estaba de un humor de pe-

ros. No sé por qué. Empezó a tomarla con Ray [Bradbury] diciendo: «Aquí tenemos a Ray Bradbury». —Ray estaba trabajando para él, escribiendo el guión de *Moby Dick* [1956]— «Bueno, Ray escribe todas esas historias sobre Marte y los viajes interplanetarios, ¿pero sabéis que iba a llevarme a Ray a pasar un fin de semana conmigo en París?» —John tenía una novia en París— «y Ray dijo... ¿qué fue lo que dijiste, Ray?» —y Ray empieza a llorar— «Ray me dijo: “Yo no viajo en avión, ni siquiera sé conducir, Mr. Huston”». ¿No es verdad, Ray? El tipo que escribe todo eso de los cohetes que van a Marte y a Venus y a todos los demás planetas, ¡no sabe conducir!» Para entonces Bradbury estaba llorando. Le llevamos fuera; estaba en el Hotel Dorchester, a dos manzanas del White Elephant. Peter le acompañó al hotel. Yo volví al restaurante.

Cuando llegué, John la había tomado con la Lollobrigida. «Y aquí tenemos a Miss Lollobrigida. Ella ya está empezando a llorar antes de que diga nada. Él la toma con su marido. ¿Cómo se llama, doctor? ¿Qué clase de médico es usted, doctor?...» Y sigue así alrededor de la mesa. «Bogie: No puedes esperar a volver a tu barco, ¿verdad, Bogie?» Betty dijo: «Demonios, John, ya sabes que todos tenemos nuestras debilidades.»

Y John dijo: «¡Sólo que algunos tenemos más que otros! ¿Y tú, Betty?...» «Entonces ella se echó a llorar, se levantó y se marchó de la mesa. Él ya había dado la vuelta a la mesa y empezó a tomarla con Capote. Capote ya estaba llorando por los demás, así que no hablemos de cuando le llegó el turno.

Por último la tomó conmigo. «Muy bien, aquí tenemos al hereje. Aquí tenemos al gran inconformista. Este hombre nunca se ha puesto un traje, ¿me refiero a un traje completo! ¿No es verdad? Bueno, tiene un coche extranjero, un MG, ¿no es verdad, Richard? He oído que muy pronto vas a tener una piscina. Una piscina, ¿verdad?» Dije: «Bueno, eso dicen.» Él dijo: «Todos esos columnistas de Hollywood que te parecen unos farsantes. Ahora ellos te citan, ¿no?...»

Así fue aquella velada. Una velada espantosa, desastrosa, empapada en lágrimas.

Allí estaba yo, escuchando esta historia mientras CAPOTE la revivía, y dije: «Sí, me acuerdo de aquella noche. ¿Qué tiene eso que ver con que quisieras que yo hiciera la película?» Él dijo: «Tú fuiste el único de toda la habitación que no lloró.» Dije: «¿Es por eso?» Dijo: «Exacto. No te enfadaste, no le pegaste, no lloraste. Ese es el hombre que quería que hiciera mi película.»

—Es una buena historia.

—Por alguna razón se le quedó grabado. De alguna manera era importante para él.» (BROOKS, en MC GILLIGAN, 2000: 55-56.)

7. EJEMPLO DE DOS SITUACIONES HUMORÍSTICAS CONTRAPUESTAS

Richard BROOKS cuenta sus comienzos como guionista y podemos encuadrar sus vivencias dentro de la situación 7, *Desastres*, una versión humorística

del Mito de Sísifo, aunque los productores están viviendo la 33, *Juicio erróneo*. También contribuyen al efecto humorístico la acumulación de detalles concretos, que dan color a la narración.

El relato tiene una estructura repetitiva, como muchos chistes, hasta alcanzar un clímax. El desenlace, que puede parecer sorprendente, está enteramente de acuerdo con la ignorancia y el juicio erróneo de esos productores.

Por tanto, un relato puede estar regido por dos contextos asociativos diferentes y muy contrapuestos, cada uno regido por una situación diferente. Cuanto más contrapuestos y distantes se encuentren, mayor será el efecto humorístico. Incluso, puede haber, como en las obras literarias y cinematográficas más extensas, un cambio constante de las situaciones, de manera que una puede subordinarse a otra. Es decir, este relato podría convertirse en otro desde el punto de vista de los productores. Sólo tenemos que recordar el comienzo de *Los viajes de Sullivan*, de Preston STURGES, y los comentarios que un productor tiene con el otro después de haber salido Sullivan. Pero dejemos hablar a BROOKS.

«—¿Cómo iba mientras tanto su carrera de guionista?

Acabó muy rápidamente. Un día me llamaron de la Universal. Para entonces ya había trabajado en otro guión de otra persona, titulado *La reina del Cobra*, con María Montez, Jon Hall y Sabu; y ahora querían una historia original para esos mismos tres actores. El productor me dijo: «Esta vez la historia tiene que ser sobre un desierto, así que dígame el nombre de un desierto.» Dije: «¿Qué quiere decir, que le diga el nombre de un desierto? ¿Cómo es la historia?». Él dijo: «Todavía no sé la historia. Va a ocurrir en el desierto. No podemos utilizar el desierto americano porque eso significa indios y vaqueros. Los mismos buenos y los mismos malos de siempre. Así que dígame el nombre de un desierto [nuevo].» Dije: «¿Qué le parece el desierto africano?» Dijo: «Eso ya se ha hecho mil veces. Los ingleses hacen toda esa mierda.» Dije: «¿Y el desierto de Australia?» Él dijo: «¿Es un desierto grande?» Yo dije: «Tan grande como los Estados Unidos.» Él dijo: «¿De verdad? ¿Quiénes son los malos?». Yo dije: «¡Eh, ni siquiera sé cuál es la historia!» El dijo: «Muy bien entonces, los nativos, ¿quiénes son?» Dije: «Los nativos originales son gente que llaman montoneros y son negros.» Él dijo: «¡Negros! No quiero meterme con toda esa historia de los negros.» Yo dije: «¿El desierto de China?» Él dijo: «No, eso ya lo hicieron en *La buena tierra* [1937].» Yo dije: «¿El indio?» Él dijo: «Británico. Todos esos cascos y esas tonterías. Tienen licencia sobre él.» Yo dije: «¿El desierto turco!» Él dijo: «¿Tienen desierto allí?» Yo dije: «Sí.» Él dijo: «Consúltelo, escríbame una historia sobre eso.»

Así que conseguí algunos *National Geographic* y busqué Turquía durante el período inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial, cuando el país estaba experimentando una interesante transformación. Las mujeres estaban empezando a desechar algunos de sus velos, aprendiendo a leer y a escribir, y

esta historia iba a tratar de una joven interpretada por Maria Montez que se sentaba en un rincón [del mercado] y escribía cartas para la gente que no sabía escribir. Envié la historia, unas veintiún páginas —no todo el guión, sólo la historia. El productor me llama y me dice que vaya. Dijo: «Me has fallado, chico. ¿Dónde están los riffs [los bereberes]». Yo dije: «¿Los qué?» El dijo: «¿Los riffs!» Yo dije: «En Turquía no hay riffs. Eso es en el Norte de África.» Él dijo: «Bueno, mierda.»

Había visto películas con riffs [y eso era lo que quería]. Entonces me dijo: «Muy bien, pues haz la historia en el Norte de Africa.» Volví a sacar los *National Geographic*. Encontré una historia muy interesante. La historia en sí no estaba en el *National Geographic*, pero [se describía] un incidente con el que me parecía que podía hacerse una película. Para demostrar que había una ruta más corta desde la India hasta Londres que la que rodea el Cabo de Buena Esperanza, los británicos y los franceses habían organizado una carrera. Dos paquebotes salieron de la India; uno iba a rodear el cabo y el otro se dirigía al puerto de Suez, desde donde la carga se llevaba por tierra hasta Alejandría, donde era embarcada en otro paquebote. Y este barco llegó a Londres casi dos semanas antes que el primero. Mi historia iba a desarrollarse entre Suez y Alejandría. María Montez, Jon Hall y Sabu llevaban el correo a Alejandría. En ese sentido era como el Pony Express, que repartía el correo con los vaqueros corriendo por el desierto.

El productor dijo: «¡Diantres! ¡Eso tiene buena pinta! ¿Y por eso construyeron el canal?» Escribí la historia, unas veinticinco o treinta páginas, y se la envié. Me llamó Y me dijo: «Me has fallado, chico. ¿Dónde están los malditos riffs?» Yo dije: «¿Qué tienen que ver con esto los riffs? Hay tipos malos de sobra intentando detenerles...» Él dijo: «Ven conmigo. Olvídate del canal. Voy a enseñarte unos cuantos riffs...»

Me llevó a la sala de proyección y puso una película. Creo que era con Tyrone Power y Annabella; se llamaba *Suez* [1938]. Efectivamente, en la primera cinta seis tipos ataviados con sábanas blancas cabalgaban hasta el canal y lo volaban. Sin embargo, esperé a ver las otras cinco cintas para averiguar si eran riffs o qué. Resulta que *no* eran riffs. ¡Eran los británicos intentando impedir que los franceses construyeran el canal!

El productor dijo: «Bueno, muy bien, llamaré al jefe.» Tenía una especie de productor ejecutivo al que llamaba por teléfono. El otro tipo tenía una voz tan fuerte que no le hacía falta el teléfono. El productor dijo: «tenemos una historia...» La voz dijo: «¡Parece estupendo, Jack!» El productor dijo: «¡Es el Pony Express en Egipto!» La voz dijo: «Sí, claro que ella puede llevar un velo.» El productor dijo: « Y van cabalgando como locos... volando cosas... Sí, el chico muere heroicamente.» Hay una pausa. Y el productor se vuelve hacia mí: «¿Cuándo ocurre esta historia? Quiere saber cuándo ocurre la historia.» Yo dije: «Ya lo he oído. Bueno, es alrededor de 1830-1832, por ahí.» La voz grita en respuesta: «¡1830! ¿Cuándo demonios fue eso?»

Así que me levanté, salí del despacho, cogí un tranvía para el centro de la ciudad en Hollywood Boulevard y me enrolé en la infantería de Marina (BROOKS, en MCGILLIGAN, 2000:39-40).

8. SITUACIONES SUCESIVAS

Ofrecemos ahora unas muestras de cómo las situaciones varían en un relato. Arthur LAURENTS (1918-†), al que MC GILLIGAN presenta como una persona inconformista y polémica, que critica a muchas personas y películas, cuenta sus recuerdos sobre dos películas: *Caught* y *December Wild Calendar*, las dos de Max OPHÜLS.

«—¿Notó alguna diferencia en la manera de tratar a los escritores de los distintos estudios? ¿Había algún estudio que fuera más parecido a un refugio?»

—Bueno, casi no se le puede llamar estudio. Sí, había un lugar llamado Enterprise en el que hice una película con un director llamado Max Ophüls, que se suponía que era un gran genio europeo, según todos esos artículos del *Film Comment* y el *Sight and Sound*. Era un hombre muy divertido, maravilloso con la cámara. A mí no me parece tan genial. Creo que sus películas están enormemente sobrevaloradas. La película que hice con él se llamaba *Caught*.

—A mí me encanta; me parece maravillosa.

—Bueno, Pauline Kael, me parece, escribió algo que expresa muy bien lo que pienso de los críticos de cine. Habla de una secuencia en la que todo está oscuro a causa la oscuridad psicológica del personaje y todas esas cosas. Es una escena en la que está el personaje de Howard Hughes que va a un muelle donde le está esperando su chica. ¡La verdad del asunto es que no había dinero [en el presupuesto] ni siquiera para rodarla en lancha motora frente a la costa de Malibú!

Yo había visto en París una versión teatral de *Anna Karenina*. Era asombroso, porque se la veía en la estación de tren, y cuando llegaba el tren la veías tirarse delante, en escena. No sabía cómo demonios lo habían hecho y fui entre bastidores para averiguarlo. Bueno, tenían un montón de humo, hielo seco, y había un puente de madera y tramoyista con un foco enorme en el sombrero; doblaba la curva y la luz iluminaba directamente al público; con el ruido del tren y todo el humo, creías ver un tren y creías ver cómo ella saltaba delante del tren. Así que se lo conté a Ophüls. En *Caught*, si se observa [con atención] qué es en realidad la motora, es un sonido y el tramoyista con la luz en la cabeza se balancea de arriba abajo delante de un telón de terciopelo negro. Ésa la oscuridad psicológica de Pauline Kael. (*Risas.*)

La situación en la que se incluye LAURENTS es la 24: *Rivalidad de superior e inferior*. Aquí, el director de cine famoso y la crítica de cine temible hacen de superiores. LAURENTS, de inferior. Lo que ocurre es que la rivalidad es en un terreno tan vaporoso como el del prestigio. El guionista, al que muchos productores, directores y críticos no otorgaban un puesto eminente, hace ver a la posteridad que el prestigio de un director y de una crítica era exagerado. Hace explotar, por así decirlo, el globo de la fama.

El comentario quedaría incompleto si no resaltásemos que él vio cómo los encargados de una producción teatral en París vivían la situación 9 —*Empresas arriesgadas*— y así se lo contó a OPHÜLS. El mérito de quienes montaron *Ana Karenina* en París le sirve para reírse del director y de la crítica.

«Hay una anécdota maravillosa en Hollywood sobre esa película; ¿quiere que se la cuente?»

—Por supuesto.

—Ophüls había decidido hacer una película para Enterprise y quería que yo la escribiera, no sé por qué. Habían comprado un libro llamado *Wild* —no sé qué— *December Wild Calendar*, me parece. Escrito por una mujer llamada Libbie Block. La razón por que lo compraron es que querían contratar a Ginger Rogers. Ella quería ese libro. Después de comprar el libro, ella decidió que no quería trabajar para Enterprise, así que quedaron plantados con el libro. Luego encargaron a un gran guionista llamado Abe Polonsky que escribiera el guión. Escribió un guión. Yo nunca leí el libro, pero leí el guión, que trataba de algo sobre dos hermanos; uno se estaba muriendo y quería que el otro se casara con su viuda; lo que creo que hizo. Muy extraño. Casi un amor incestuoso entre los dos hermanos. Esa era la película que iba a hacer Ophüls.

Leí el guión por pura cortesía, porque mi agente, [Irving] «Swifty» Lazar me dijo: «Léelo, chico, no tienes nada que perder.» Cuando me encontré con Ophüls, me dijo: «No quiero hacer esa historia; quiero hacer la historia de Howard Hughes.» Le pregunté por qué. Me dijo: «Porque odio a Hughes.» Ophüls había trabajado en la RKO [a las órdenes de Hughes, que había adquirido la mayor parte de las acciones del estudio en 1948]. Dése cuenta de que para entonces ya se habían gastado millones en la película, o lo que quiera que fuera en aquel momento: gastos por cosas que nunca se utilizaron en absoluto.

Empezamos de cero. Luego empezamos a perseguir a las personas que queríamos para la película, Robert Ryan y Barbara Bel Geddes, que estaban contratados por Howard Hughes. Así que tuvimos que enseñarle a Hughes el guión sobre sí mismo (*Risas.*) Por fin cogieron a James Mason para el papel protagonista; ¡era su primera película y tenía acento inglés interpretando a un americano!. Era una locura.» (Pp. 119-120.)

La situación que vive OPHÜLS es la tres, *Venganza*, pero que HUGHES lleve a leer un guión sobre sí mismo es muestra de la situación 17 —*Imprudencia fatal*— tratada en clave cómica.

Walter REISCH, al que ya conocemos de un apartado anterior, cuenta su viaje de Europa a América, acompañando al magnate Louis B. Mayer. Lo que cuenta REISCH sobre el cambio de nombre de la actriz, parece un calco de una escena de Adolphe MENJOU en *Ha nacido una estrella*.

«En el séquito de Mayer estaba también su primer lugarteniente, Benny Thau, y su gran representante ante la prensa, Howard Strickling. Durante la tra-

vesía, que fue terrible, me llamaron al camarote de Mayer en lo peor de una tempestad tremenda que hacía balancearse al *Normandie* de izquierda a derecha como un cascarón de nuez, y me dijo: «Cuénteme algunas historias que le parezca que pueden dar buen resultado en Hollywood.» Bueno, en ese momento yo sólo quería una cosa, morirme o volver andando a casa de algún modo. Pero conseguí tranquilizarme y le di una o dos ideas a la desesperada. Él, totalmente indiferente a las condiciones climatológicas, escuchó, tomó notas, dijo: «¡Me gusta!» y me dio los nombres de dos o tres productores a los que sería asignado en Hollywood. Como me dijo más tarde, creyó que mi nerviosismo y mi agitación se debían al hecho de tener que contarle esas historias; ¡no se imaginaba que estaba mareado! Fue mi primera gran travesía del océano.

En el barco viajaba también —y esto va a interesarle— una joven vienesa. No exagerar si digo que era la chica más hermosa que Dios haya enviado jamás a la tierra. Acababa de escaparse de su marido, que era el magnate de las fábricas de municiones poderoso de Europa; se llamaba Fritz Mandl. La había intimidado y aterrorizado con celos. Esa joven había tenido un éxito increíble en una película llamada *Extasis 331*, en la que creo que fue la primera actriz en aparecer como Dios la trajo al mundo.

Imagínese lo que debió ser aquello en la época de la que estoy hablando, septiembre de 1937. La película, que fue prohibida en todos los países, se abrió paso a pesar todo hasta las salas de cine y tuvo un gran éxito. Esta chica se llamaba Hedy Mandl, nacida Hedy Kiesler [Hedwig Eva Maria Kiesler]. Yo nací en la misma calle de la misma ciudad que ella.

L. B. Mayer habló con ella, se dio cuenta inmediatamente de que aquí tenía a una estrella de cine en potencia y la ofreció un contrato magnífico. En las cubiertas inferiores del *Normandie* había una especie de centro comercial con las tiendas más caras del mundo: Dior y Poiret y Chanel. Tenían allí sus tiendecitas, con ropa, con joyas, lencería, zapatos, sombreros, de todo. Hedy Mand se había escapado en el *Normandie* sólo con traje sastre, un par de guantes, sin maleta, con un bolso ¡y sin un solo dólar! Cuando bajó del barco en Nueva York, tenía un contrato por unos cuantos miles de dólares a semana, garantizado por cinco años, y una colección increíble de maletas llenas de vestidos.

En esos tres o cuatro días, Mayer la promocionó como si se tratara de una producción cinematográfica; pero no le gustaba su nombre. No le gustaba Kiesler, porque le sonaba demasiado alemán, y en aquella época Alemania había caído en un gran descrédito en todo el mundo; y no podía utilizar Mandl porque el marido crearía dificultades. Así que intentaron resolver la cuestión de su nombre: todas las tardes se reunían a deliberar alrededor de la mesa de ping-pong de la cubierta «A» del *Normandie* con Strickling, Thau y todos los demás, intentando decidir cómo hacer la presentación de la joven belleza a los miembros de la prensa de Nueva York, que sin duda alguna subirían al barco.

Antes de esto había muerto una de las estrellas más famosas del cine de Hollywood, que aún no tenía treinta años, una de las chicas más guapas de Hollywood, que aún no tenía treinta años. Se llamaba Barbara La Marr. En cierto modo ese nombre era propiedad de la MGM. Louis B. Mayer, que no era

nada supersticioso, eligió ese nombre y dijo: «Varnos a sustituir la muerte por la vida.» Y se inventó el nombre de Hedy Lamarr. Ella no tenía ni idea de que le habían dado el nombre de una estrella del cine muerta. Cuando llegamos a la Isla de Ellis, una joven más hermosa que ninguna que se hubiera visto jamás en América, llamada Hedy Lamarr, bajó por la pasarela. No era hija de nadie, ni hermana ni pariente de nadie... ha nacido una estrella.» (REISCH, en MC GILLIGAN, 2000: 185-186.)

Ya conocemos la situación que vive REISCH: «*Caer víctima de la crueldad o de la mala suerte*». En este caso, de la mala suerte de una tempestad en el barco. Humorísticamente, la situación de MAYER es *Juicio erróneo*. Estas dos situaciones contrapuestas dan mucho juego en las comedias.

La segunda situación, ahora de MAYER y de su equipo es *Empresas arriesgadas*. Se comportan como hadas madrinas y, al final, logran crear una estrella. Con un toque de humor negro, eso sí, pero lo logran.

CONCLUSIÓN

El humor verbal y el humor de situación forman un ajedrezado reversible. Los dos son imprescindibles para lograr una obra artística. Ahora bien, el humor de situación ocupa el primer lugar porque cuando un autor es consciente de su importancia, por lo menos logra un buen comienzo o un buen final. Pienso que el fallo de muchas obras de teatro y de películas radica en que sus autores no son conscientes de la importancia del humor de situación. Es como no dar importancia a la estructura o a la distribución de espacios en los edificios. Sus arquitectos sacrifican el interior al golpe de vista exterior.

Quien concibe combinatoriamente el dúo situación-diálogo puede crear y, además, darse cuenta de dónde están los fallos de las obras. Hay guiones que fallan porque sus autores «estiran» una situación, es decir, la conciben distributivamente, para que esté presente en casi todas las escenas. Hay otros autores que varían tanto las situaciones, introduciendo cambios inverosímiles y caprichosos, que al final la obra se disuelve, por concebirla exclusivamente de un modo atributivo.

Hay otros autores que no pierden de vista la situación original o la final y construyen las situaciones secundarias teniendo presente la principal, aunque de una manera elegantemente oculta. Quizá radique ahí mucho del éxito de las obras de SHAKESPEARE. Su diálogo prodigioso está engarzado con la estructura en cinco actos, teniendo siempre presente el comienzo y el desenlace. Quizá también jugaba con cierta ventaja, porque tomó prácticamente todos sus argumentos de otras obras. Aun así, él se dio cuenta, como nadie, de la importancia de ese ajedrezado reversible.

BIBLIOGRAFÍA

- ASIMOV, Isaac (1970): *Asimov's Treasure of Humor*. Nueva York, Houghton Mifflin.
- CHRISTIE, Richard y Florence GEIS (1970): *Studies in Machiavellianism*. Nueva York, Academic Press.
- KOESTLER, Arthur (1982): «Humor and Wit». *Encyclopaedia Britannica*. Macropædia, 9: 5-11.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1970): *Obras Completas*. Cuatro Tomos. Barcelona, AHR (6.ª edición).
- MC GILLIGAN (t. I, 1993; t. II, 2000): Pat: *Backstory*. Madrid, Editorial Plot.
- POLTI, Georges (1912): *L'art d'inventer les personages*. París, Montaigne.
- (1914): *Les 36 situations dramatiques*. París, Mercure de France. Traducción al inglés: *Twenty-six dramatic situations*. James Knapp Reeve, 1921.
- SCHICKEL, Richard (1995): *Richard Brooks, director*. Entrevista para televisión.
- SOURIAU, Etienne (1950 y 1970): *Les 200.000 situations dramatiques*. París, Bibliothèque d'Esthétique, Flammarion.
- VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo (1991): Voz *Información* en Benito, Ángel (Complador): *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*. Ediciones Paulinas, 754-764 (Para el sistema de Georges Polti).
- (2000): «Mujeres y Negociación en *Las Mil y una Noches*». En *Cuadernos de Información y Comunicación*, 99-140.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1964): *Literatura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 2 tomos.
- WOOD, Tom (1990): *¿Quién diantres eres, Billy Wilder?* Barcelona, Editorial Laertes.