

LA RISA EN *LA RICOTTA* DE PASOLINI

FROM STILL IMAGE TO MOVING IMAGE: ANALYSIS OF LAUGHTER IN *LA RICOTTA* FROM PASOLINI

José Manuel López-Agulló Pérez-Caballero

Universidad de Málaga

Resumen:

El presente ejercicio teórico toma como objeto de su estudio la risa dentro de la narración cinematográfica a partir de un fragmento escogido del filme de Pasolini, *La ricotta* (1963).

Para ello articularemos nuestro análisis en dos episodios: el primero dirigido al repaso teórico e histórico de la risa; el segundo, a la aplicación de las directrices metodológicas rescatadas del primero al análisis cinematográfico de nuestro caso de estudio.

Se trata de analizar el comportamiento de la risa a partir de los elementos que componen la historia cinematográfica: los narrativos y los estilísticos. La finalidad del texto será la de estudiar la disyunción entre imagen fija e imagen movimiento tomando la risa como el punto de inflexión entre ambas.

Palabras clave:

Risa; mecánico; viviente; imagen fija; imagen movimiento.

Keywords:

Laughter; mechanical; living; still image; moving image.

Abstract:

This essay is based on the study of laughter in cinematic storytelling from a chosen fragment of Pasolini's film, *La ricotta* (1963). This paper will be structured in two stages: the first one related to theoretical and historical overview of laughter, and the second one on film analysis taking in consideration the previous concepts underlined at the first stage.

That means to analyse the behaviour of laughter through the elements that are involved in the construction of a film story: narratives elements and stylistic elements. The aim of this essay is to study the relationship between still image and moving image, taking laughter as the turning point between those types of images.

1. Introducción

La pregunta sobre el carácter enigmático de la risa se ha venido desarrollando desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días desde las más diversas disciplinas. Desaparecido el segundo libro de las *Poéticas* de Aristóteles, recuérdese a este respecto la gran novela de Umberto Eco (1983) *El nombre de la rosa*¹, resulta difícil reconstruir con precisión las antiguas percepciones teóricas que giran en torno a esta temática. Si embargo, a pesar de lo resbaladizo del tema escogido, tenemos conciencia de algunos autores que en algún momento de sus vidas quisieron explicar la ambigüedad que subyace en su interior. De este modo, reabrimos el caso de la risa asumiéndolo como objeto de estudio de nuestra investigación en la película de Pasolini *La ricotta* (1963).

Descartando una posible investigación de lo cómico en el cine como género, nos centramos en la risa que, específica y puntualmente, brota en los personajes de la escena seleccionada, y elegimos el medio cinematográfico por su capacidad de registrar documentos revisitables y favorecedores de un estudio detallado de aquello que constituye el material risible. Para incorporar al presente artículo el fragmento elegido del filme de Pasolini, haremos uso de la técnica del *découpage* (Benet, 2004), consistente en una descripción numerada plano a plano, lo que nos ayudará en la visualización de dicho fragmento para el posterior análisis de la risa.

Comenzaremos el ejercicio con un repaso histórico de las diversas significaciones sociales de nuestro objeto de estudio para continuar con las teorías de autores como Bergson, Alfred Stern o Freud. Posteriormente, con la ayuda teórica de los estudios sobre la imagen de José Luis Brea, trasladaremos algunos de los conceptos vinculados a la risa al análisis del

¹ “Aristóteles ve la disposición de la risa como una fuerza buena, que puede tener incluso valor cognitivo, cuando, a través de los enigmas ingeniosos y metáforas sorprendentes, y aunque nos muestre las cosas distintas de lo que son, como si mintiese, de hecho nos obliga a mirarlas mejor, y nos hace decir: Pues mira, las cosas eran así y yo no me había dado cuenta. La verdad alcanzada a través de la representación de los hombres, y del mundo, peor de lo que son o de lo que creemos que son, en todo caso, peor de como nos lo muestran los poemas heroicos, las tragedias y las vidas de los santos. ¿Estoy en lo cierto?” (Eco, 1983, p. 571).

mediometraje de Pasolini a fin de estudiar las disyunciones entre los modelos de imagen fija y movimiento. El objetivo de este ejercicio es acudir al entramado genético de lo que constituye el material risible con el fin de analizar la relación entre la risa –insertada dentro del universo diegético de la película – y el formato cine, pues entendemos que entre ambos existe un estrecho parentesco en su *modus operandi* del que Pasolini supo rendir cuenta. Por esta razón, al ser el cine el formato elegido para nuestro trabajo, es necesario tener en cuenta, además de la risa como vehículo narrativo dentro de la historia contada, la risa como recurso estilístico producto del medio elegido. En el libro *El arte cinematográfico*, David Bordwell y Kristin Thompson (1995) rompen con la tradicional disociación entre forma y contenido para definir la *forma fílmica* como el conjunto global de elementos que intervienen en la creación de una historia. “Para comprender la forma en cualquier arte, necesitamos estar familiarizados con el medio que ese arte utiliza. En consecuencia, nuestra comprensión de un filme debe incluir también los rasgos del medio cinematográfico” (p.41).

Si, a priori, sabemos algo del asunto que nos ocupa, es que no existe un único modelo de risa, sino que nos enfrentamos a un fenómeno multiforme que aparece bajo las más diversas circunstancias. Como iremos demostrando a lo largo de este artículo, en la risa existe algo inquietante, indecible, una especie de movimiento interno dispuesto a sacudir las estructuras sociales donde ésta toma forma.

2. Marco conceptual y estudio metodológico de la risa

2.1 Significación histórica de la risa

En la introducción del libro *Lo cómico y la caricatura* escrito por Charles Baudelaire, Valeriano Bozal realiza un resumido repaso de las significaciones históricas asociadas tanto a lo cómico, como a la risa, tomando como referencia para su investigación un conjunto de propuestas formuladas a partir de las aportaciones de diversos filósofos, artistas e investigadores.

Según Bozal, una de las funciones primeras asociadas a lo cómico era la representación poética de un mundo desordenado cuya finalidad consistía en

advertir de los hábitos considerados como inadecuados. El historiador del arte utiliza como ejemplo para argumentar esta concepción de lo cómico las *Sátiras* de Horacio cuyo propósito moral último, entiende Bozal, era la representación de los modos de comportamiento que debían ser considerados como indecorosos. “Es por esto que la risa en Horacio surge al introducir determinados comportamientos inadecuados allí donde lo adecuado es la norma” (Baudelaire, 2001, p.15).

También, la figura del bufón² servía como ejemplo de personaje que, situado fuera de las convenciones sociales, interpretaba aquello que era considerado como incorrecto. Pero, ¿por qué se le permitía al bufón actuar de una forma que para otro sería inaceptable? Además de cumplir con la función de advertencia de la naturaleza ingobernable del ser humano, “el bufón era tolerado porque ponía de manifiesto la distancia con respecto a su amo” (Baudelaire, 2001, p.33). El bufón quedaba exculpado de su grosero comportamiento a través de la risa producida en el observador, quien se sentía superior al observar tales bufonías.

De este modo, si el tópico de “el mundo al revés”³ hacía reír al mismo tiempo que servía como advertencia de un posible mundo catastrófico y descoyuntado, las actuaciones de los bufones funcionaban como recordatorio de las diferencias existentes entre los distintos estratos sociales. “El noble pertenece a un estrato superior que goza con el espejo deforme que la pirueta traza cada vez que le importuna” (Baudelaire, 2001, p.34).

Pero lo cómico, según cuenta Mijail Bajtin (1989) en su investigación sobre la cultura popular a partir del contexto de François Rabelais, también cumplía

² En Grecia y en Roma el humor comedido se convirtió en patrimonio de la elite social, mientras que los bufones y los mimos iban perdiendo reconocimiento oficial. El término inglés “scurrilous” (grosero) aún mantiene la connotación de desprecio que acabó mereciendo el *scurra*, el bufón profesional de los primeros siglos de nuestra era, que en tiempos de Plauto y Cicerón era un dicharachero malicioso, pero aún hombre aceptado. En la Edad Media, el bufón de corte logra algún reconocimiento social, aunque asociado a la gente de baja procedencia social.

³ Uno de los ejemplos utilizados por Valeriano Bozal para explicar el tópico de “el mundo al revés” es a través de la obra de El Bosco, *El jardín de las delicias*. “Si el jardín de las delicias es, como se ha dicho, un jardín de las delicias terrenales, y por ello mismo equivocadas, pecaminosas, entonces lo *inadecuado*, lo *indecoroso*, domina y tiene justo correctivo en los horrores del infierno representados en la tabla derecha del tríptico con una imaginación tan aguda como brillante” (Baudelaire, 2001, p.21).

otra función: dentro del contexto del carnaval, servía para abolir las relaciones jerárquicas, los privilegios y los tabúes sociales creando un mundo dislocado y ambiguo. De un modo bien distinto, las fiestas oficiales del régimen feudal estaban destinadas a perpetuar el orden social vigente, pues se fundamentaban en las distinciones jerárquicas en las que cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones. Pero lo cómico carnavalesco “tenía por finalidad la consagración de la desigualdad” (p.15) a través del puro divertimento, funcionando como un paréntesis dentro del orden providencial.

A partir del siglo XVIII, se comienza a percibir un cambio en la manera de entender lo cómico. Si tradicionalmente había sido utilizado para reforzar un orden social estamentado o como pausa dentro de dicho orden, este nuevo periodo introducirá el carácter inadecuado de lo cómico dentro de la realidad cotidiana gracias a la importancia que empieza a adquirir lo pintoresco⁴. Esto significará que los comportamientos que habían sido tradicionalmente considerados como indecorosos podrán ser representados a través del arte sin necesidad de servir como imagen-ejemplo de los correctos modelos de conducta.

Dentro de esta asunción de lo cómico como parte del discurso de lo cotidiano, Bajtin destaca la anulación de su naturaleza controvertida y caótica. Es decir, la integración de las ambiguas significaciones de lo cómico –lo cómico carnavalesco estaba destinado a crear otro mundo diferente y desordenado que invertía los poderes establecidos– dentro del discurso de lo “correcto” invalida, no solo las interpretaciones moralizantes en las que la ilógica de “el mundo al revés” servía para advertir de aquello que venía a alterar el orden oficial de las cosas; sino otras posibles interpretaciones en las que lo “indecoroso” pudiera servir como representación de un orden popular alejado de los estamentos oficiales.

⁴El término pintoresco reconoce que ciertos objetos no uniformes o carentes de armonía pueden producir placer. “Pintoresco” tiene dos acepciones. En primer lugar, se trata de una cualidad formal, aquello que tiene que ver con el terreno de lo pictórico. En segundo lugar, pintoresco es también aquel objeto, visión o perspectiva de la naturaleza, que merece ser pintado debido a su carácter singular e irregular. Un elemento destacable de lo pintoresco es que no se complace en idealizar la visión de la naturaleza.

2.2 Lo cómico absoluto y lo cómico significativo

En el XIX, Charles Baudelaire ya había escrito sobre la risa y la caricatura en varias ocasiones. Su texto teórico “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, capítulo primero del volumen *Lo cómico y la caricatura*, data del año 1855. Lo que hace valioso el estudio es la aportación de un nuevo punto de vista en relación con las formas de entender lo cómico. No se trata simplemente de ver en lo cómico el lugar desde donde ejercer una crítica moralizante –explicación unívoca de los tópicos de “el mundo al revés”–, ni como paréntesis dentro del orden provincial; sino de abrir el abanico de posibilidades interpretativas, entendiendo la representación de lo cómico en términos de necesidad humana; es decir, de representar lo que realmente existe.

Para el desarrollo de su estudio, Baudelaire (2001) comienza realizando una clara “distinción entre el hombre normal y el santo” (p.83). Este segundo, al estar animado por el espíritu del Señor, dice Baudelaire (2001), no se abandona a la risa sino temerosamente, ya que ésta implica, en mayor o menor medida, ignorancia y debilidad. Así, la risa aparecerá como signo de la debilidad humana. “La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria” (p.94).

Lo que Baudelaire pone de manifiesto en sus escritos es que lo satánico es también territorio de lo humano, por lo que se abre la posibilidad de que la huída de lo considerado como pecaminoso sea, sencillamente, un recorrido frustrado en el que el ser humano niegue parte de su naturaleza. Según Bozal, Baudelaire rompe con la concepción moral de lo cómico en sus estudios sobre la risa y la caricatura, pues lo que propone el teórico francés es la aceptación de que en la caricatura se representa lo que el mundo realmente es:

Al asumir radicalmente el “punto de vista del mundo” rompe con la tradición de lo cómico moral y, sin destruirlo, lo introduce en una perspectiva distinta, mundana, valga la redundancia. Lo cómico moral se había contemplado como el medio para un fin distinto, fin determinado por el punto de vista elegido: la corrección moral, la trascendencia. (Baudelaire, 2001, p.57)

En este estudio, realizado a partir de una selección de caricaturas de diferentes países europeos, Baudelaire muestra un cambio de paradigma en la concepción social de lo cómico; puesto que deja de lado la idea de corrección moral para satisfacerse en la reflexión jocosa sobre la naturaleza del mundo, donde la cotidianidad se muestra como naturalmente descoyuntada.

Partiendo de este nuevo parecer en la concepción de lo cómico, el ensayista francés dispondría de las herramientas pertinentes para esbozar su célebre distinción entre lo *cómico absoluto* y lo *cómico significativo*. Así, explica como lo *cómico absoluto* o *grotesco* es atrayente porque desnuda nuestra naturaleza: “la risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de axiomático y de primitivo que se asemeja mucho más a la vida inocente y a la alegría absoluta” (Baudelaire, 2001, p.101). Por otro lado, lo *cómico ordinario* o *significativo* “es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral”. Por lo que, si lo *grotesco* se presenta como algo vinculado a la naturaleza, a las limitaciones del hombre frente a su todopoderosa fuerza; lo *cómico ordinario* dependerá de las convenciones sociales establecidas como artificios diseñados por el hombre.

Lo esbozado en este capítulo es un repaso de las funciones que históricamente han sido asociadas a lo cómico y a la risa. Es posible advertir que el de ambos conceptos ha ido mutando a lo largo de la historia, bien como lugar desde donde ejercer una crítica moralizante, bien como acontecimiento efímero enfrentado al orden providencial o como parte integrante del discurso oficial. Por otro lado, la mirada renovada con la que Baudelaire aborda la problemática de lo cómico lo hace descender al mundo de lo humano, bifurcando su naturaleza en dos arquetipos: lo *grotesco* y lo

cómico ordinario o significativo. Esta nueva conceptualización de lo *cómico significativo* rescatará la importancia de un componente esencial para el surgimiento de la risa: la sociedad y sus costumbres.

Todavía cabe preguntarse si es posible descubrir, más allá de la función social de la risa, la fórmula que provoca su aparición.

3. Teorías de la risa

Antes de pasar al análisis del fragmento de *La ricotta*, cabe anotar la existencia de dos teorías que, utilizando las particularidades del contexto social, han logrado trazar un posible camino recorrido por la risa. La primera desde una perspectiva filosófica, localiza el enigma de la risa en los modelos conductuales que parecerían obrar de manera mecánica. En la segunda, a partir de una aproximación de carácter psicoanalítico, la risa aparece fruto de los mecanismos de construcción consciente como el chiste o el chascarrillo. En el trabajo aquí presente se utilizarán ambas teorías para mostrar la complejidad de la risa como fenómeno propiamente humano y sus vinculaciones con el medio cinematográfico.

3.1 Teoría mecanicista de la risa

A finales del XIX, Henri Bergson (2008), en su *Ensayo sobre la significación de lo cómico*, plantea una novedosa hipótesis en relación a los procedimientos que hacen surgir la risa: “Lo rígido, lo enteramente hecho, lo mecánico, oponiéndose a lo flexible, a lo que continuamente cambia, a lo viviente; la distracción oponiéndose a la atención; en suma, el automatismo oponiéndose a la actividad libre, es todo lo que la risa subraya y quiere corregir” (p.94).

En la búsqueda de lo esencial del material risible, Bergson localiza en la risa una vocación final correctora. La persona portadora de la risa ejecuta una función represora encaminada a reducir los comportamientos considerados como “anómalos” por el conjunto de la sociedad:

La risa es una especie de gesto social, por el terror que inspira, reprime las excentricidades, manteniendo constantemente despiertas y en contacto recíproco con algunas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y de adormecerse (...) la risa persigue un fin de perfeccionamiento social. (Bergson, 2008, p.23)

Bergson desarrolla su investigación mediante el estudio de tres procedimientos de gestación de lo cómico: *la repetición, la inversión y la interferencia de las series*.

La primera fórmula, la *repetición*, consiste, en palabras del filósofo, “en una combinación de circunstancias que se repite varias veces, contrastando así con el curso cambiante de la vida” (Bergson, 2008, p.67). Para ser fieles a la descripción realizada por Bergson, utilizaremos un ejemplo ilustrativo elaborado por él mismo. “Un día me encuentro en la calle con un amigo al que no he visto desde hace mucho tiempo; esta situación no tiene nada de cómica. Pero si el mismo día vuelvo a encontrármelo, y me lo encuentro aún por tercera y por cuarta vez, acabaremos por reírnos de la coincidencia” (Bergson, 2008, p.68). Este primer método insertaría, dentro del curso espontáneo de la vida, ciertos acontecimientos regidos por un orden mecánico.

El segundo de los procedimientos, estrechamente vinculado con el primero, consiste en invertir los roles fijados por los códigos de conducta. Según Bergson, resultaría cómico un niño dando lecciones de comportamiento a su padre.

El tercer procedimiento, la *interferencia de las series*, queda definido por el filósofo de la siguiente manera: “Una situación es siempre cómica cuando a un mismo tiempo pertenece a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos muy diferentes” (Bergson, 2008, p.72). La producción de lo cómico fruto de la *interferencia de las series* se sostiene en base a la vulnerabilidad de los juicios emitidos sobre lo verdadero y lo falso, aquellos que oscilan entre el sentido posible y el sentido real.

Por el momento, es preciso concluir con la afirmación bergsoniana de que los tres procedimientos examinados redundan en una misma intención: conseguir la denominada “mecanización de la vida”.

3.2 Crítica a Bergson: Alfred Stern

De manera condensada, la fórmula bergsoniana de la risa sería: “lo mecánico superpuesto a lo viviente generará la risa”. Por ejemplo, un conferenciante cuyo discurso se vea asaltado por un conjunto de muecas y muletillas repetidas de manera regular es blanco fácil para la aparición de la risa.

Según Alfred Stern esta fórmula no explica el porqué de la risa, sino que, sencillamente, describe su funcionamiento. Puesto que ni lo mecánico ni lo viviente son cómicos en sí, y ninguno de los dos hace reír por separado: ¿por qué provocan la risa cuando se hallan insertados el uno en el otro?, ¿por qué resulta gracioso que la voz humana se vea apoderada por un conjunto de repeticiones sistemáticas y rígidas? Stern resalta la importancia del estudio de Bergson por el descubrimiento de la polaridad existente entre lo mecánico y lo viviente, pero hace especial hincapié en que, para reducir las ambigüedades de dicha teoría, es necesario investigar el sistema de valores que rige un orden social determinado:

Observemos principalmente que la sociedad castiga con su risa todo aquello que no se conforma a su sistema de valores; y que, por otro lado, el individuo se venga de la sociedad, buscando degradar con su risa los valores o el sistema de valores que la sociedad le impone por medios coercitivos, y que lo oprimen. (Stern, 1975, p.159)

De este modo, en la reformulación de la teoría, Stern localiza en la esfera de lo mecánico un lugar desprovisto de *valores intrínsecos* y añade que solo en lo viviente –en el ser humano– éstos pueden ser descubiertos:

La persona es portadora y creadora de todos los valores morales, intelectuales, y muchos otros, mientras que la cosa forma parte de un mundo mecánico, exento de valores. Si se trata de una cosa útil, no estará exenta de todo valor, pero será sostén de un valor instrumental, mientras que el

hombre es sostén de valores intrínsecos. En comparación con la persona, sostén y creadora de los más altos valores intrínsecos y de todos los valores espirituales, la cosa representa una entidad sin valor, o bien una entidad dotada de un valor instrumental, vale decir un valor muy por debajo del valor de la persona –quien es un valor en sí, un valor intrínseco. (Stern, 1975, p.42)

Una vez delimitado el lugar que ocupan los valores, Stern redacta una definición de lo mecánico para esclarecer la indeterminación terminológica de la teoría bergsoniana: “Lo que caracteriza a estas leyes mecánicas es la repetición uniforme de los mismos fenómenos en la misma serie. Por el contrario, nuestro psiquismo se caracteriza por la espontaneidad y la renovación de los fenómenos”. Según Stern (1975), la inserción de lo mecánico en lo viviente –que Bergson considera la esencia de lo cómico– “provoca una vacuidad de valores, un vacío axiológico en el interior del mundo de los valores. La consecuencia es un deslizamiento, una degradación de los valores. Y esta es la verdadera causa de la risa” (p.41). En el ejemplo del conferenciante, su cadencia rítmica gestual sería el componente taxativo en la aparición de la risa, puesto que la espontaneidad del psiquismo es reducida por las formalidades del discurso mecánico.

La razón por la que Stern (1975) cuestiona la validez de la teoría de Bergson es porque este último atribuye a la sociedad una potestad última correctora. “Si la teoría de Bergson fuera válida de manera general, habría que ver en la risa una reprimenda de la sociedad contra las corrientes separatistas de los grupos étnicos y religiosos; una tentativa para corregir su rigidez” (p.35). Para aminorar un posible equívoco, Stern sitúa en la persona la única portadora de “los más altos valores intrínsecos”.

Puesto que la controversia en la teoría de Bergson nace de la indefinición de los conceptos mecánico y viviente, todavía cabría preguntarse que ocurriría si se le diera la vuelta a la definición bergsoniana. Si invirtiéramos la fórmula de *lo mecánico inmerso en lo viviente*, obtendríamos: *lo viviente sumergido en lo mecánico*. Para que ocurriese esto, solo sería necesario que el conjunto social se viese administrado por un orden rígido e insensibilizado. Al invertirse los roles de lo mecánico y de lo viviente, se produciría un cambio

de paradigma y por consiguiente una nueva manera de entender la significación social de la risa. Esta nueva risa no vendría a resaltar las “excentricidades del individuo”, sino a llamar la atención sobre el funcionamiento de un orden social exento de valores; se dejaría de desconfiar de la minoría, para empezar a sospechar del funcionamiento mecánico del sistema social.

Para ilustrar este cambio de roles en la construcción del material risible, utilizaremos como ejemplo la famosa película dirigida y protagonizada por Charles Chaplin *Tiempos Modernos* (1936). El cumplimiento de la teoría bergsoniana a través de este ejemplo resulta evidente, pues la comicidad de la película estriba en la dificultad del personaje en acatar el funcionamiento sistemático y cadente de la máquina. En este ejemplo, la risa fruto de la contraposición de lo mecánico y lo viviente resulta indiscutible: Chaplin, como cómico-viviente⁵, está atrapado dentro del sistema rígido e imparable de la máquina y esto será la causa de la risa. El elemento flamante en la comicidad de esta película gravita en el cambio de paradigma en relación con la fórmula bergsoniana: ahora será lo viviente atrapado en el orden mecánico lo que produzca la hilaridad y no a la inversa. De manera parecida, este cambio de roles es ejemplificado por Bergson (2008) en el siguiente caso, aunque todavía sin advertir de la importancia del mismo: “el automatismo perfecto será, por ejemplo, el del funcionario que funciona como una simple máquina, o también la inconsciencia de un reglamento administrativo que se aplica con la inexorable fatalidad, tomándose por una ley de la naturaleza” (p.40). En este ejemplo, la risa no cumpliría una función de corrección social, sino de advertencia de que el conjunto social está siendo administrado por lo orden mecánico.

⁵ Pasolini describe el *gag* como un proceso estilístico que quiere hacer automática la acción. “Generalmente los *gags* están diseminados en las películas, interrumpiendo un diverso tipo de técnica narrativa. Solo las películas cómicas mudas están construidas solamente de *gags*. Son pues un fenómeno técnico y estilístico en sí. El cine de Chaplin no se asemeja a ningún otro cine: es otro universo. (...) En las películas habladas de Chaplin, esta originalidad absoluta no existe más: en común con las otras películas, existen los diálogos: los cuales son la negación de los *gags*” (Pasolini, 2006, p. 107).

En este punto es donde surge la crítica de Alfred Stern. El filósofo austriaco cuestiona la legitimidad autorreguladora de la sociedad, pues advierte del peligro que supondría lo mecánico, exento de valor, dentro del funcionamiento del orden en la comunidad:

El caso de ciertas comunidades judías en la Europa oriental, especialmente en Polonia, antes de que el bestial *furor teutonicus* de los hitleristas las exterminaran. Antes de eso, la gente se contentaba con reírse de las patillas rizadas de aquellos judíos polacos, o de su manera de hablar, distinta del habla de la mayoría polaca. (Stern, 1975, p. 34)

Si bien el ejemplo de Chaplin muestra una risa derivada de lo viviente introducido en lo mecánico –el hombre dominado por la máquina–, la referencia histórica enunciada por Alfred Stern advierte de las consecuencias últimas de dicha risa. En ambos casos se visualiza la represión ejercida desde un orden mecánico superior a lo viviente, como una minoría que se resiste a ser aplacada por una fuerza social mayor carente de valores: la máquina en el caso de Chaplin, el furor teutónico hitlerista en el ejemplo de Stern.

La filosofía de la risa y el llanto se publica en el año 1949, medio siglo después del *Ensayo sobre la significación de lo cómico* de Bergson. El filósofo austriaco publica la primera edición del libro poco después de los genocidios ocurridos tras la Segunda Guerra Mundial, es en este contexto donde se localiza su crítica a la potestad autorreguladora de la sociedad; descreencia todavía no asentada en el contexto en el que Bergson escribe su ensayo.

3.3 Risa y represión

El segundo modelo teórico de la risa es el elaborado por Sigmund Freud (2010) en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente*, desarrollado partir de los “mecanismo de placer y la psicogénesis del chiste” (p.116). El padre del psicoanálisis resalta la importancia del chiste en la vida anímica, tanto del que lo enuncia como de su audiencia; una audiencia que debe compartir un estadio de coerción parecida: “el proceso estimulado por el

chiste en el oyente reproduce, en la mayoría de los casos, el que antes había tenido lugar en el autor” (Freud, 2010, p.134). La coerción sufrida previamente por el autor del chiste y por su audiencia sería producto de un obstáculo interno que querría ser removido por ambas partes. A través del chiste se lograría superar dicho obstáculo, funcionando como un mecanismo generador de placer.

Freud (2011) defiende que la finalidad del chiste es “reestablecer antiguas libertades y descargar al sujeto del peso de las coerciones impuestas por la educación intelectual” (p.127). El chiste serviría para dar auxilio a los sentimientos reprimidos, por lo que su esencia se localizaría en la lucha contra esta coerción previa. En la mayoría de los casos, los individuos que socialmente son considerados respetables e investidos de autoridad personifican dicha represión. La hostilidad, generada en el individuo, dirigida hacia los personajes respetables podría ser canalizada a través de prácticas como la caricatura y la parodia, poniendo de manifiesto el impulso del individuo por el derrocamiento del poder, por ser entendido éste como el lugar desde donde se lleva a cabo la represión.

Aunque Bergson entiende que la risa tiene una función social última paliativa de las discrepancias individuales, Stern añade que también el individuo disconforme se defiende de la sociedad a través de una risa con un marcado carácter crítico. Lejos de intentar destramar la pretensión final de la risa, lo que se deduce de ella es que apela directamente a las estructuras rígidas sociales; es decir, la risa se produce en lo social provocado el cuestionamiento de su *modus operandi*.

4. Estudio de caso en torno a la risa dentro del cine

4.1 *La ricotta*

La ricotta es el tercer episodio de *RoGoPaG*⁶ (1963), película formada por cuatro medimétrajes. El título responde a la unión de las iniciales de cada

⁶ Los tres episodios restantes que completan la obra *RoGoPaG* son: *Illibatezza* (Roberto Rossellini); *Il nuovo mondo* (Jean-Luc Godard); *Il pollo ruspante* (Ugo Gregoretti).

de uno de los directores participantes: Rossellini, Godard, Pasolini y Gregoretti. El episodio en cuestión muestra a un director que pretende poner en escena los relatos de La Pasión, reproduciendo con actores las pinturas de los manieristas Pontormo y Rosso Fiorentino y que fracasa en su intento.

Durante la preparación de *Mamma Roma*, Pasolini escribió *La ricotta*. Según cuenta Naldini (1992), en este trabajo Pasolini esboza un autorretrato de sí mismo irónico y exorcizador de alguna de sus obsesiones estéticas, como queda manifestado en la siguiente declaración del director italiano: “Probablemente sea la obra que menos he calculado, en la que se mezclan de una forma muy sencilla todos los elementos que soñaba reunir: el humorismo, el espíritu romanesco, la crueldad, el egoísmo, el código popular...” (p.336).

Pasolini preveía el escándalo que este medimetro iba a provocar en Italia. Por eso decidió incluir en la cinta un texto leído por él mismo donde aclaraba sus intenciones⁷. Nada más lejos de su deseo que vilipendiar la figura de Cristo, por la que sentía un fuerte respeto, toda su fuerza creativa estaba al servicio de intentar avanzar en la desacralización de ciertas formas de falso culto que la Iglesia oficial había impuesto como normas de la fe:

Nada muere nunca en una vida. Todo sobrevive. Nosotros, al mismo tiempo, vivimos y sobrevivimos. Del mismo modo, cada cultura está siempre entretejida de supervivencias. En el caso que ahora nos ocupa, lo que sobrevive son aquellos famosos dos mil años de *imitatio Christi*, aquel irracionalismo religioso. Ya no tiene sentido, pertenecen a otro mundo, negado, rechazado, superado, y, sin embargo, sobreviven. Son elementos históricamente muertos, pero humanamente vivos, de los que estamos compuestos. (Naldani, 1992, p.241)

⁷ “Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene, io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda “La ricotta”, la Storia Della Passione – che indirettamente “La ricotta” rievoca – è per me la più grande che sia mai accaduta, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti...”. “No resulta difícil prever para este relato juicios interesados, ambiguos o escandalizados. Pues bien, quiero declarar que en cualquier caso *La ricotta*, la Historia de la Pasión que indirectamente *La ricotta* recuerda, es para mí la más grande que jamás ha ocurrido, y los textos que la componen, los más sublimes que jamás se hayan escrito”. (Texto traducido por José Manuel López-Agulló P-C).

La complejidad de la estructura narrativa de la película *La ricotta* radica en la presentación de dos líneas de acción interrelacionadas. Por un lado, la historia de Stracci, cuya narración vendrá determinada por su búsqueda infatigable de algo que llevarse a la boca; por otro, el rodaje de una versión de la Pasión de Jesús, donde Stracci vendrá a representar el papel del “buen ladrón”. Dentro de esta segunda línea de acción, el papel del director en la ficción –interpretado por Orson Welles– verá truncado su deseo de representar cinematográficamente la estampa religiosa de la Pasión de Jesús a partir de la obra de *El descendimiento de Cristo* de Pontormo⁸. La risa será el detonante que imposibilite dicha representación, haciendo que la imagen se desmorone, localizándose aquí el núcleo de nuestro debate: qué papel juega la risa dentro de la imagen pictórica/estática y qué capacidad tiene el aparato cinematográfico para representar las derivas narrativas de nuestro objeto de estudio.

4.2 El movimiento de la risa en *La ricotta*

Para proceder con nuestro análisis, utilizaremos la ya citada técnica del *découpage* a fin de representar el fragmento en cuestión.

PP: primer plano

PM: plano medio.

PML: plano medio largo

PG: plano general

... 1 PG frontal de los actores colocados para representar *El descendimiento de Cristo*. En el plano conviven los actores y algunos miembros del equipo de

⁸*El descendimiento de la cruz* es el cuadro más conocido del artista italiano Pontormo pintado a principios del siglo XVI. Se trata de un óleo que se encuentra en la capilla Capponi de la Iglesia de Santa Felicita de Florencia, Italia. Es un obra clave del manierismo italiano y muchos lo consideran como su obra maestra. La pintura plasma un momento que, tradicionalmente, se ha considerado como el de la deposición de Jesús en la cruz, aunque también podría representar el entierro de Cristo. Estilísticamente, destaca el tono –modulado y suave– y el brillo de los colores, como también su contraste: el rosa y el amarillo, el naranja y el verde, los violetas muy claros sobre el fondo añil.

grabación. Desde fuera de campo, pero dentro del universo diegético, una voz exclama: “A sus puestos, no hay tiempo que perder. Venga, date prisa. El disco. Poned el disco. ¡No, ese no, jugadores de dados! ¡Ese no!”. A continuación, **10** primeros planos –PP– consecutivos de cada uno de los actores que componen la escena. Desde el equipo de rodaje continúan dando indicaciones: “¡Inmóviles! El director quiere que os quedéis quietos”. **12** PG tomado a unos 45° del equipo de grabación. A diferencia de los planos anteriores, éste está en blanco y negro. *El director*: “¡Motor!”. *El regidor*: “-442, toma uno”. *El director*: “Acción”. **13** PG frontal (igual que el plano 1). *Actriz 1*: “¡María! ¡María!”. De nuevo, una voz fuera de campo irrumpe: “No, así no. Otra vez. Más embelesada, más piadosa.” *Actriz 1*: “¡María! ¡María!”. Voz fuera de campo: “No, he dicho que no os mováis. No muevan ni un músculo. Es una figura en un retablo, ¿comprende? Quieta”. *Actriz 1*: “¡María! ¡María!”. Mientras la actriz interpreta, el cuadro se desmorona, pues un actor pierde el equilibrio haciendo que Jesús caiga al suelo. Voz fuera de campo: “Corten. ¡Qué desastre! ¡Qué desastre! ¡Qué desastre! ¡Qué desastre! Os voy a dar en la cabeza. ¡Ahora van y se caen! No tenéis ningún respeto. ¡Blasfemos!”. De nuevo, **10** primeros planos –PP– de los actores que configuran la estampa religiosa. Si anteriormente este conjunto de planos consecutivos mostraban la quietud en la pose de los actores, ahora aparecen todos riéndose y moviéndose dentro del cuadro. Durante esta escena, se escuchan risas de fondo entremezcladas con las quejas enunciadas desde el equipo de grabación... etc.





Aunque todos los elementos que componen el cuadro mantienen un alto grado de semejanza con la pintura de Pontormo, existe un componente conflictivo que dificultará la representación: los actores que componen la escena no son figuras estáticas pictóricas, sino seres humanos que, con cierta dificultad, logran ajustarse a la rigidez exigida por el director de la película. En el plano trece del fragmento seleccionado, desde el equipo de dirección una voz exclama: “No, he dicho que no os mováis. No muevan ni un músculo. Es una figura en un retablo, ¿comprende? Quieta”. El súmmum del conflicto

surge cuando uno de los actores pierde el equilibrio haciendo que la estampa se desmorone y que el personaje que interpreta a Jesús caiga al suelo.

Como avanzábamos al comienzo de este escrito, resulta preciso reunir algunas concepciones teóricas acerca de la risa para trasladarlas al contexto de la imagen a analizar. Para ello retomaremos la tesis sobre la gestación de lo cómico planteada por Bergson: *Lo mecánico inmerso en lo viviente será la clave para la aparición de la risa* –más tarde rebatida por Alfred Stern–. De este modo, lo *viviente* quedaba definido como la cualidad humana expresada a través de la diferencia constante (como explicaba Alfred Stern el psiquismo humano se caracteriza por la espontaneidad y la renovación de los fenómenos), y lo *mecánico* como el funcionamiento rígido opuesto a lo flexible. Dentro de la escena elegida, el componente indiscutible vinculado a lo *viviente* estará representado por el conjunto de actores que conforman la estampa religiosa; por su parte, lo *mecánico* coincidirá con la representación estática de la estampa religiosa. Continuando con la hipótesis, la risa de la escena seleccionada surgiría de la adaptación del conjunto de los actores –lo *viviente*– al sistema estático del cuadro de Pontormo –lo *mecánico*–.

En *Las tres eras de la imagen*, José Luis Brea (2010) establece los parámetros de distinción entre la imagen fija y la imagen movimiento. Dentro de esta definición, encontramos un alto grado de similitud con los conceptos mecánico y viviente antes citados. En primer lugar, Brea define la *imagen-materia* o imagen fija, como la imagen inscrita a un soporte, soldada a él. De este modo, la imagen adquiere la cualidad de permanencia, de fijación y de inmutabilidad. “Es el producto por excelencia de la vida del espíritu, que, frente a la experiencia generalizada del cambio, no se ve afectado –no debería verse: ahí el trabajo del restaurador– por el pasaje del tiempo” (p.11). Continúa la diferenciación afirmando que en ellas no existe narración, puesto que no hay secuencialidad, ya que presentan un único tiempo estático que no es capaz de registrar la energía desbordante del mundo. Otra de las características que tiene la *imagen-materia*, explica Brea, es que reduce las posibilidades de lo visible. “Ella educa –forma– nuestro modo de organizar la visión; en aras de unas pretensiones añadidas

de veracidad que el relato que la ampara –pues en ella no existe tal relato, de ahí su carácter polisémico– sentencia como válidas” (p.23). En el lado opuesto, la *imagen filmica* o imagen movimiento, explica Brea (2010), lejos de ofrecer un momento inmutable del pasado, nos entrega su “constante haber *devenido-diferente*, el de estar en permanente cambio” (p.41). Esta imagen en movimiento no funciona como memoria de un pasado estático que viene a usurpar el presente, “sino que nos ofrece el recordatorio de que el presente resulta precisamente de ese *flujo de cambio* de lo que estuvo, y que el único modo que tiene el pasado de *hacerse presente* en el nuevo ahora es justamente el de reproducir la constante transformación que en el acontecimiento se verifica, siempre como un *devenir-diferencia* en el curso del tiempo” (p.45).

Una vez explicados ambos modelos de imagen, toca trasladar los conceptos extraídos a la ecuación bergsoniana. La *imagen-materia* o imagen fija por su cualidad estática será ubicada en el puesto de lo *mecánico*; así, la imagen movimiento por su capacidad de ofrecer un *devenir-diferencia* ocupará el lugar de lo *viviente*. Lo que ofrecerá una nueva fórmula: *la imagen movimiento insertada dentro de la imagen fija provocará la aparición de la risa*. ¿Qué ocurre cuando el actor pierde el equilibrio provocando el desmorone del retablo religioso? Todos los actores que componen la escena comienzan a reírse retomando el carácter indomable de lo *viviente* que previamente les había sido censurado. Es decir, la imagen movimiento de los actores cayendo al suelo dentro de la imagen fija –el cuadro de Pontormo– será lo que provoque la hilaridad en el grupo.

El cambio en la ecuación de Bergson utilizando los modelos de imagen definidos por Brea propone un diálogo entre los elementos narrativos y los estilísticos cinematográficos: por una lado la risa pone en jaque el esquema narrativo marcado por el director en la ficción; por otro, hace dialogar al formato estático/pictórico con el cinematográfico, pues, como veníamos diciendo, la *forma filmica* viene determinada tanto por la historia narrada: el texto, como por el formato utilizado para contar dicha historia: el contexto. De este modo afirmamos que la risa surge en un sujeto liberado de la

representación inmóvil que le es propia a la imagen fija; es decir, un sujeto al que se le ha devuelto su cualidad de ser viviente. El cine, como *imagen filmica*, estará dotado de las cualidades necesarias para registrar el *devenir-diferencia* de dicho sujeto viviente.

Brevemente, es posible referir que no es sencillamente el desmoronamiento del cuadro estático lo que provocará la risa, sino que dicho desmoronamiento provoca la caída de Jesús al suelo, simbolizando el descenso de lo divino-respetable al mundo de lo terrenal-pecaminoso. Esto supondría, en última instancia, la liberación del grupo de actores de la solemnidad impuesta por el discurso religioso, o como diría Alfred Stern (1975), la degradación de los valores colectivos-religiosos consagrados por la fe cristiana. De este modo, en *La ricotta*, la risa presenta a un sujeto coaccionado bajo las reglas de dos niveles interrelacionados: el formato rígido de la imagen fija y el valor de la imagen fija-religiosa como criterio de verdad⁹ (Brea, 2010, p. 32).

En el capítulo “Léxico pasoliniano” escrito por Mariano Maresca y Juan Ignacio Mendiguchía (Ryker, 2005), se explica cómo Pasolini se contaba entre aquellos que creían a ciegas en la cámara cinematográfica como instrumento privilegiado para acceder sin mediaciones al lenguaje puro de las cosas. El cine, explican ambos autores, tenía para él una cierta ventaja sobre la escritura e incluso la pintura, al captar de forma inevitable la realidad material, corpórea (p.338).

5. Conclusiones

Si como se ha venido explicando a través de la teoría del chiste desarrollada por Freud la risa es producto de un sujeto reprimido dentro de un rígido

⁹ En el apéndice “Visión y creencia: el efecto de verdad en las imágenes”, Brea desarrolla los rasgos técnicos de la *imagen materia* en relación con el dogma teológico del cristianismo como *recurso de valor más alto*. “...existe un lazo muy estrecho, una alianza muy fuerte, entre el asentamiento de la religión cristiana como *relato de verdad* dominante (...) y el de la pintura como una práctica dominante de organización y regulación de los imaginarios públicos (...). Es más: es posible que esa apropiación de los recursos escópicos y figurales resida no solo toda la modernidad de la cristianismo sino incluso toda su fuerza política, el potencial que le permite llegar a constituirse como discurso hegemónico en la *historia de la humanidad* con tanta fuerza, persistente a lo largo de tantos siglos” (Brea, 2010, pp. 32-34).

esquema social, lo que hemos querido resaltar es que es que dicha coacción también depende del medio elegido para la representación de una determinada historia; pues el formato pictórico como imagen fija, en tanto que medio-esquema-sistema, obliga al objeto de su representación a doblarse en favor de su ley primera: eliminar cualquier síntoma de movimiento. Philippe Dubois (1986) lo ejemplifica muy bien a partir de las normas del siguiente juego infantil. “En el momento en el que se da la vuelta –el que se la queda–, deben estar en una posición rigurosamente inmóvil –los jugadores–. Los que son sorprendidos en fragante delito de movimiento son eliminados. Están muertos respecto al juego” (p. 144). De este modo, la máxima conductual de la imagen fija sería la de reprimir el movimiento del sujeto viviente, asumiendo que dicho movimiento-diferencia ocurre de espaldas a ella. La función de la risa consistirá en aliviar al sujeto del sometimiento fruto de dicho esquema conductual represivo, pues entendemos la risa como la apuesta por la diferencia, por lo diverso, por lo que se mueve dentro de un sistema rígido y estanco, y que al mismo tiempo está dispuesta a rebatirlo, a superarlo, a salirse de él.

Retomando la cuestión aquí planteada, podríamos concluir afirmando que el registro cinematográfico será capaz de retratar ese testimonio del fluir constante del cuerpo que ríe antes censurado, estableciéndose, como explica Brea (2010), una “asociación entre imagen movimiento y diversión –en el sentido más riguroso de un discurrir de lo diverso” (p.54). En la obra *La ricotta*, entendemos, Pasolini explica la naturaleza indomable del ser humano como una constante mutación dispuesta a cuestionar los valores rígidos-estáticos de un determinado orden cultural, dando un paso hacia delante en la manera de entender el movimiento, liberando a la representación de su proceder maniqueo, para otorgarle al cuerpo plena libertad de actuación, lo que simbolizaría un avance en la manera de entender la imagen cinematográfica.

Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baudelaire, C. (2001). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Benet, V. J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, H. (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal. Estudios Visuales.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1983). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Freud, S. (2010). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (2011). *El malestar de la cultura*. Madrid: Alianza editorial.
- Naldini, N. (1992). *Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Circe.
- Pasolini, P. P. (2006). *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México DF: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Ryker, A. (Comisario) (2005). *Pier Paolo Pasolini. Palabras de corsario*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Stern, A. (1975). *Filosofía de la risa y el llanto*. Barcelona: Editorial Universitaria.