

Jordi Costa (editor)

Una risa nueva

Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia

Historietas de Darío Adanti, Guillem Dols,
Juarma López, Jonathan Millán & Miguel Noguera,
Albert Monteys, Bárbara Perdiguera, Joaquín Reyes,
Jorge Riera y Scalerandi & Souto

Textos de Señor Ausente, Jordi Costa, Roberto Cueto,
Eduardo Galán, Carlos Losilla, Miqui Otero, Juan Agustín
Mancebo, Alvy Singer, John Tones y Venga Monjas



nausicaä · mmx



1.ª edición Nausicaä septiembre del 2010

www.nausicaa.es

Copyright © de los artículos, sus respectivos autores, 2010

Copyright © de la edición, Nausicaä Edición Electrónica, S.L. 2010

Copyright © de la imagen de cubierta, Guillem Dols, 2010

Copyright © de las ilustraciones, sus respectivos autores, 2010

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra

ISBN: 978-84-96633-83-4

DEPÓSITO LEGAL: MU-1564-2010

Impreso en España - Printed in Spain

Impreso por

AZARBE, S.L.

Apartado de Correos 2053

30500 Molina de Segura

info@printlaia.es

Contenido

INTRODUCCIÓN

La (im)posibilidad de una risa

Jordi Costa 9

PARTE 1: NUEVA COMEDIA AMERICANA

'Spoof movies'

Miqui Otero 31

Apártate tío, soy científico

Venga Monjas 59

This is (not) Spinal Tap

Eduardo Galán 81

Historia de una deriva

Carlos Losilla 103

El chiste sucio que salvó a la humanidad

Jordi Costa 113

PARTE 2: NUEVA COMEDIA GLOBAL

Bajo el influjo de los Python

Alvy Singer..... 139

En defensa de Roberto Benigni

Juan Agustín Mancebo Roca..... 159

Risas y llantos de la vieja Europa

Señor Ausente 173

Stephen Chow

John Tones..... 193

Sufrir es divertido

Roberto Cueto 205

Kitano y Matsumoto: fracturas de la comedia bajo el Sol Naciente

Jordi Costa 219

Introducción

La (im)posibilidad de una risa

Donde la comedia pierde su nombre

Jordi Costa

En *Los productores* (*The Producers*; 1968, Mel Brooks), una *opera prima* que funciona, a la vez, como texto fundacional de demasiadas sensibilidades –entre ellas, las que fundamentan ese fenómeno bautizado como Cultura Basura–, un productor pícaro –Max Bialystock (Zero Mostel), una de las más notables creaciones en la gran Historia de la Comedia– decide, con la complicidad de un contable llamado ¿casualmente? Leo Bloom (Gene Wilder), llevar a los escenarios de Broadway un espectáculo que ha sido escrupulosamente diseñado para fracasar: un musical escrito por un nazi irredento en el que no sólo se glorifica, sino que se romantiza, la figura de Adolf Hitler. El plan de la diabólica rentabilización de un fracaso se convierte, a su vez, en un fracaso: el espectáculo gusta, por los motivos equivocados. *Primavera para Hitler*, el musical dentro de la película, tiene algo de precisa ilustración de todo lo que había escrito cuatro años antes Susan Sontag en su fundamental ensayo *Notas sobre el Camp*. Para Sontag, el camp era, esencialmente, una “*seriedad que fracasa*”. En la historieta que ha realizado Darío Adanti para este libro que el lector tiene en sus manos, la idea del fracaso se identifica como la auténtica fuerza motriz del espíritu de la comedia. Adanti define el humor como “*la representación sintética de la dinámica del fracaso*” y descifra las diversas variantes de la comedia a partir de esa idea: el *slapstick* como el fracaso del hombre ante los ele-

mentos (que, en un sentido amplio, sería el fracaso del individuo ante el Caos rector del Universo), el absurdo como el fracaso de la razón (es decir, la asunción de los límites de una Comprensión del mundo), la comedia costumbrista como fracaso de las convenciones sociales y el post-humor como el fracaso de los propios mecanismos de la comedia. Es decir, la comedia no siempre es una comicidad que triunfa –por buscar una posible definición en la antítesis del camp–, sino, también, una comicidad que fracasa... aunque de forma sorprendente e inesperada. Uno de los posibles argumentos unitarios de este libro hecho de reflexiones diversas, a veces contradictorias e incluso irreconciliables, sería, precisamente, el intento de entender –un intento quizá condenado, por naturaleza, al fracaso– por qué la comedia ha sido el único género cinematográfico capaz de sobrevivir a la implosión de sus señas de identidad; el único género cinematográfico, en definitiva, capaz de sobreponerse a su auto-destrucción. En las últimas décadas, la comedia cinematográfica parece haberse planteado el problema de sus límites y el proceso ha tenido lugar no sólo en el hegemónico modelo americano, sino que se ha afirmado como desenlace de las tradiciones más diversas.

Este libro habla de Nueva Comedia, concepto amplio y problemático, porque, entre otras cosas, no parece admitir una definición unitaria. La Nueva Comedia puede manifestarse a través de muchas formas dentro de una misma cinematografía y las discordancias se acentúan cuando se contrasta la eclosión de nuevas sensibilidades cómicas en distintos contextos culturales. La Nueva Comedia es, así, una mentira útil que, a lo largo de las páginas de este libro, sirve para hablar de las crisis, no necesariamente simultáneas, que ha vivido el género para acabar afirmando una supervivencia que, a menudo, cobra la forma de una negación de las esencias. Conviene, asimismo, dejar claro en estas páginas previas que la Nueva Comedia no es tanto ruptura como continuidad o, para decirlo de un modo más preciso, el desarrollo de una lógica interna hasta sus últimas conclusiones, hasta su colapso.

En el intento de construcción de un concepto que, en principio, puede resultar tan sospechoso como el de Nueva Comedia es inevitable pulsar el botón de algunas decisiones arbitrarias. Así, conviene, antes de empezar a caminar por el territorio inestable de la teórica sustentada en una mentira útil, esclarecer los criterios que han llevado a establecer unos determinados puntos de partida. En resumen, la Nueva Comedia es, por un lado, la comedia norteamericana post-Woody Allen, la comedia británica post-Monty Python y la comedia europea post-Jacques Tati. También es la comedia oriental post-esos-años-de-sombra-en-que-el-cinéfilo-occidental-no-veía-todo-el-paisaje-sino-una-selección-del-mismo: es decir, esa era en que el cine oriental conocido, analizado y apreciado por la crítica occidental – e incorporado a sus cánones– se reducía, esencialmente, a los modelos de prestigio susceptibles de ingresar en el circuito de festivales. En otras palabras, los modelos clásicos. En los tres capítulos que este libro dedica a las cinematografías orientales –en este caso, Hong Kong, Corea del Sur y Japón– se intenta detectar, aislar y analizar emergencias de posibles modelos de Nueva Comedia a partir de una mirada condicionada por una memoria todavía en construcción de unas tradiciones de cine popular que los viejos modelos de distribución habían condonado dentro de los márgenes del consumo interno. ¿Por qué Woody Allen, Monty Python y Jacques Tati? La decisión de mantener estos tres nombres fuera del ámbito de estudio del presente libro no responde a ningún propósito de rebajar su importancia, sino al contrario. Este libro empieza en la Zona Cero que surge tras la catástrofe (benigna) que supone la irrupción de tres discursos creativos que dejan tras de sí la tabula rasa sobre la que esbozar un nuevo comienzo, que quizá no sea más que la coreografía para un espectacular Apocalipsis del género: tres discursos que suponen, en buena medida, la extenuación de la modernidad y la intuición de una post-modernidad. La Nueva Comedia es una realidad integrada por una sucesión de pruebas, errores y circunstanciales triunfos sobre la idea de esa post-modernidad posible que, como toda post-modernidad bien entendida, no es un intento de liberarse de (o superar) la tradición, sino

un pulso librado con todo lo que ha recorrido el género antes de llegar a este punto.

En la obra de Woody Allen, Monty Python y Jacques Tati se apuntan ya algunas de las direcciones que la Nueva Comedia explorará a fondo hasta alcanzar unos registros que harán que el género pierda su tradicional objetivo –espolear la risa– para colocar, en primer término, algo que había actuado como sustrato de la comedia cinematográfica desde los orígenes: su potencial para el discurso reflexivo, la indagación incómoda y el desciframiento de lo humano, en un momento en que la fase terminal de determinados procesos –de la inmadurez como patológico limbo existencial a la (con) fusión de realidad y virtualidad, pasando por la caducidad de viejos tabúes y la consolidación de otros nuevos bajo la anti-utopía de la aséptica corrección política– parece desembocar, precisamente, en una crisis del humanismo (o, por lo menos, de una concepción clásica del mismo). En la filmografía de Woody Allen confluyen el cruce de registros cómicos y dramáticos –que alcanza su punto culminante en la insuperada *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*; 1989, Woody Allen)–, la confusión entre lo público y lo privado –una forma de auto-ficción, en definitiva, estrechamente vinculada a la tradición del monologista de club americano, afín a las líneas del muy judío *self-deprecating humor*– y una primera apropiación de los registros hiperrealistas del documental. Con Monty Python, el humor se transforma en red de notas a pie de página sobre el inventario del humor mismo: una red que se expande en forma viral, canibalizando todos los registros del pasado en una premonición visionaria del futuro como territorio de una ya imposible inocencia del gesto cómico. Jacques Tati, el cineasta que se auto-asume de manera más explícita como estilizado continuador del canon del *slapstick* y de la comedia silente, convirtió su breve, pero influyente, insoslayable trayectoria, en una suerte de laboratorio de pruebas consagrado a la aplicación de las estéticas del vaciado sobre el discurso de la comedia: en sus manos, el *slapstick* abraza la abstracción sin vuelta atrás y aborda la formulación visual

de una comedia anti-climática, a través de una concepción fragmentaria y descentralizada del gag sobre un diseño casi arquitectónico del plano. En otras palabras, en estos tres referentes estaban ya, en potencia, el post-humor de Ricky Gervais, la micro-sátira hiperrealista de Christopher Guest, la auto-caricatura de Larry David, la meta-ficción impostadamente idiota de las *spoof movies*, las comedias deconstructivas de Takeshi Kitano, el *slapstick* metafísico de Hitoshi Matsumoto y el desecado existencialismo bufo de Roy Andersson, entre otras cosas... En suma, lo que este libro deja fuera de plano es, de hecho, lo que hizo posible (o aquello que dio el último impulso) para que algo llamado Nueva Comedia sea la mentira útil que sostiene y justifica las siguientes páginas.

Retomando la teoría cómica de Darío Adanti, podría decirse que esta libro sobre la Nueva Comedia es, también, la cristalización –confiamos que interesante– de un fracaso: el de poder narrar una Historia de la Nueva Comedia como discurso unitario, con su planteamiento, su nudo y su desenlace. La libertad que permite el espacio de un prólogo como territorio en el que certidumbres y conclusiones aún pueden ser puestas en cuarentena, invita, no obstante, a negar temporalmente las evidencias y actuar, hasta nueva orden, como si esa hipótesis de una Nueva Comedia monolítica fuera plausible. En ese caso, podría afirmarse que, de algún modo, la Nueva Comedia supone la última rebelión del género contra la posición secundaria al que ha sido tradicionalmente relegado por los discursos dominantes de la crítica cinematográfica, las historias generales del cine y los diversos cánones del medio. La Nueva Comedia podría ser, por tanto, la exacerbación de esos elementos presentes en el género desde sus orígenes, de forma explícita o larvada, que permitirían reivindicar esa posición central que le ha sido negada en toda suerte de valoraciones generales del legado del llamado séptimo arte. Conviene, pues, hacer el esfuerzo de aislar e identificar algunos de esos elementos integradores de la esencia del género que este último tramo de su evolución intensifica, a veces hasta la histeria.

No es caprichoso que este prólogo se haya abierto con una mención a *Los productores*, texto fundacional –como se ha dicho más arriba– de tantas sensibilidades que también podría ser el Antiguo Testamento de la Nueva Comedia. En la película de Mel Brooks, una representación dentro de la ficción que articula la película permite observar el funcionamiento de una forma muy específica de comedia: la comedia involuntaria. *Primavera para Hitler* es, pues, un paradigmático discurso basura: algo que alcanza un –en este caso– indeseado éxito en un proceso de seducción del público a través de los caminos erróneos (o no previstos por sus creadores). Brooks juega, también, con la provocación, el mal gusto y la transgresión del tabú –el humor sobre el Holocausto, formulado aquí como la última palabra en exorcismos sobre la memoria judía–, reinyectando una generosa dosis de poder destabilizador a lo que, en esos momentos, ya había perdido toda connotación de mal gusto al haber ingresado en el territorio de lo clásico: el osado gesto de *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*; 1942, Ernst Lubitsch). Por otra parte, Brooks consigue, a través de la creación del poderoso personaje de Max Bialystock, una depuración incuestionablemente moderna del espíritu de la comedia: el superviviente como motor de caos, como constructor de discurso, primo hermano de Ko-Ko, el verdugo de Titipu de la opereta *El Mikado* de Gilbert & Sullivan –interpretado en 1959 por Groucho Marx y en 1987 por Eric Idle–, y del esclavo Pseudolus del musical *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* –conocido entre nosotros como *Golfus de Roma*– de Stephen Sondheim –interpretado por Zero Mostel en el montaje original de Broadway de 1962 y en la posterior versión cinematográfica de Richard Lester de 1966–. Bialystock, Ko-Ko y Pseudolus forman, de este modo, un triunvirato clave que cumple una función seminal en el bautismo de fuego de una inédita sensibilidad cómica: en el fondo, son tres versiones de un arquetipo que se podría emparentar con los papeles asumidos por Charlot (el personaje) en buena parte de su corpus o por Groucho Marx en el grueso de su obra, pero que, al mismo tiempo, subrayan una auto-conciencia en sus funciones casi demiúrgicas sobre la trama que no resultaba tan evidente en esos modelos.

El contraste que provoca la coincidencia de Max Bialystock (o sea, un triunfo de la comedia, una sofisticación que parte de un conocimiento profundo de la tradición) con la representación de *Primavera para Hitler* (es decir, la comedia que emana de un fracaso, un ejercicio de estilo sobre el *kitsch* y su potencial cómico en forma de daño colateral) parece responder a un juego de espejos de filiación post-moderna que encuentra repetidos ecos en el desarrollo de algunos discursos esenciales de la Nueva Comedia. El impulso auto-reflexivo ya estaba presente en la tradición, pero lo que en el pasado había sido visionaria anomalía adquirirá ahora una posición privilegiada.

Aunque obligue a recurrir a cierta ortopedia terminológica, se podría hablar de una suerte de pre-postmodernidad en los juegos metalingüísticos de *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock jr.*; 1924, Buster Keaton) y *Loquilandia* (*Hellzapoppin'*; 1941, H. C. Potter) y en las estrategias de desconcierto –casi pre-post-humorísticas– de *Jerry Calamidad* (*The Patsy*; 1964, Jerry Lewis). Con todo, la hipotética era de la Nueva Comedia afirmará el ingreso en la madurez de esa tendencia meta-ficcional. En la cuarta temporada de la serie *Seinfeld* (1989-98) –en su conjunto, una de las obras monumentales de la Nueva Comedia televisiva–, Jerry Seinfeld –co-creador, personaje y protagonista: es decir, una sucesión de variantes de una misma identidad estratificados en capas– y George Costanza –personaje, interpretado por el actor Jason Alexander pero construido a partir de las experiencias y la identidad del co-creador Larry David– intentan vender a los ejecutivos de la NBC –la cadena que emitía la serie– la idea de una serie –*Jerry*– que funcionaba como reflejo de la propia *Seinfeld*. George Costanza definía la serie *Jerry* ante los ejecutivos de la cadena como “una serie sobre nada” que, de hecho, fue la más celebrada auto-definición de *Seinfeld*. La venta de *Jerry* a la NBC fracasaba, en una suerte de reflejo *bizarro* (en el sentido que da al término el imaginario de la D.C. Comics) de la realidad tangible en que *Seinfeld* fue una obra excepcional sobre la patológica inmadurez, la afasia moral, el egoísmo inquebrantable y la cotidianidad anti-épica de un grupo de neoyorquinos

condenados a vivir toda experiencia como simulacro, en una suerte de realidad casi uterina que parecía avanzar según los ritmos de una tira cómica –el *haiku pop* norteamericano por excelencia–. *Seinfeld* fue, en efecto, una serie sobre la Nada: o sobre la posibilidad de decirlo todo –de, en definitiva, construir una riquísima enciclopedia sobre lo humano– partiendo de la Nada. Algunos de sus capítulos levantaban su narrativa sobre el tiempo muerto: la dilatada espera para conseguir mesa en un restaurante chino o las derivas del grupo en un aparcamiento en busca de su vehículo se convertían en todo el argumento, mientras los diálogos se ramificaban en lúcidas reflexiones sobre esas minucias que el espectador podía convertir en categoría. *Seinfeld* abrazaba la post-modernidad con actitud deliberadamente anti-intelectual: *The Betrayal*, el célebre episodio de la novena temporada que jugaba con la cronología inversa en homenaje a la obra *Betrayal* de Harold Pinter, funcionaba como virtuosa celebración de la auto-referencialidad de la propia serie –con sofisticados guiños a su episodio piloto– y, en una elocuente pirueta, desarticulaba su estrategia culterana al reafirmar el propio universo de *Seinfeld* como discurso auto-suficiente, casi un reflejo de la naturaleza ensimismada de su grupo estable de personajes para quienes el mundo exterior –y, por extensión, la Cultura– es tan sólo ruido de fondo del que nunca se extrae progreso, ni aprendizaje.

Dos años después de la cancelación de *Seinfeld*, su co-creador Larry David estrenaba en la cadena HBO la nueva serie *Curb Your Enthusiasm*, en la que se interpretaba a sí mismo y, por tanto, se liberaba de la mediación que, en su momento, había supuesto la creación del personaje/pantalla de George Costanza. En *Curb...*, David se revelaba una versión más áspera, antipática y cruda de Costanza (o de sí mismo), barnizaba el planteamiento estético y dramático con el desaliño de lo imperfecto y la libertad de la improvisación y construía un agresivo discurso sobre la resaca de la fama –o la transformación de la bendición de la fama en condena al caer sobre los hombros de un misántropo–, desvelando hasta qué punto el modelo de comedia

que había adoptado una estilización extrema en *Seinfeld* se nutría de las derivas de una vida caótica. El empecinado anti-intelectualismo de Larry David no podía ocultar una transparente voluntad de establecer diálogos con la tradición: en la cuarta temporada, el arco dramático que unía los diferentes episodios se basaba en la (temeraria, imprudente) elección de Larry David para encarnar a Max Bialystock en uno de los montajes de la versión musical de *Los productores* que Mel Brooks había creado en 2001. Así, David hacía crecer una nueva rama en un árbol genealógico que ya tenía claros sus orígenes: en *Los productores*, la película, uno de los aspirantes al papel de Adolf Hitler entonaba en su audición el tema *A Wand'ring Minstrel I* de *El Mikado*. En el desenlace de la temporada, David/Bialystock se convertía en aparente víctima de una trampa ideada por el propio Brooks, que confiaba en que su (no tan arriesgada como ladina) decisión de casting garantizara el fracaso del montaje. Finalmente, David/Bialystock olvidaba el texto sobre el escenario el día del estreno y, a través de la improvisación y de la interpelación al público, salvaba la función: es decir, restableciendo el poder de la provocación a un tótem de la comedia provocadora neutralizado como espectáculo de Broadway para-todos-los-públicos –lo mismo que, en su día, había hecho *Los productores* con respecto a *Ser o no ser*–. *Los productores*, el musical, se salvaba sobre la marcha en un reflejo de la suerte de *Primavera para Hitler*. Pero el juego especular alcanzaba su forma más radical en la séptima temporada de la serie, cuyo arco dramático se fundamentaba en el empeño de Larry David por materializar una reunión del cast original de *Seinfeld* en una nostálgica celebración de la serie: la experiencia del doble generada al enfrentar a Larry David/Costanza con Jason Alexander/Costanza daba pie a un elaborado ovillo auto-referencial que exigía al espectador rescatar su memoria de la serie clásica y, en algunas situaciones, pulverizaba la distancia entre el autor y su personaje/pantalla.

En una estrategia similar, *Extras* (2005-07), serie de Ricky Gervais y Stephen Merchant para la cadena HBO, incorporaba en su segun-

da temporada una serie dentro de la serie –la telecomedia *When the Whistle Blows*–, entendida como infierno mediático y espectacular donde el protagonista, Andy Millman (Ricky Gervais), vivía su ascenso a la fama como brutal humillación. La serie había establecido su gran tema en la primera temporada: el lado oscurísimo, avernal de la cultura de la fama, ilustrado con una serie de cameos de celebridades que aceptaban interpretar al Mr. Hyde de sí mismos. Así pues, imaginar un triunfo mediático como autodegradación pública fue el lúcido golpe de efecto de la segunda entrega. *When the Whistle Blows* funcionaba, además, como implacable ejercicio de estilo sobre la idea de una vieja comedia, encerrada en la claustrofobia del humor de consigna, los arquetipos ridículos y los subrayados paulovianos para dirigir la respuesta del público. En suma, un enardecimiento paródico de los registros sobre cuya negación incondicional se levanta el tono hiperreal, casi post-humorístico de las sucesivas *The Office* (2001-03) y *Extras* –dos telecomedias en las que el espectador no sólo no sabe dónde reírse, sino que no sabe si realmente *debería de reírse*–. La discontinua secuencia formada por *Los productores*, *Seinfeld*, *Curb Your Enthusiasm* y *Extras* establece el desarrollo exhaustivo de las potencialidades metalingüísticas del género como una de las señas de identidad de la Nueva Comedia. La Nueva Comedia es una cámara de ecos, un laberinto de espejos, una constante reflexión sobre su singularidad o su continuidad con respecto a la tradición –o con respecto a una tradición concreta en el frondoso árbol del género–.

En *Proyecto para un glosario del siglo XX*, texto publicado en la revista *Zone* en 1992, J. G. Ballard dedicaba una entrada a Chaplin y escribía lo siguiente: “*El gran logro de Chaplin fue desacreditar el cuerpo y poner en ridículo todas las nociones sobre la dignidad del gesto. Hombres lentos y torpes se mueven a su alrededor como buceadores con botas de plomo, tratando de anclar el sistema nervioso central al lecho marino del tiempo y el espacio*”. La primera escena de *Luces de la ciudad* (*City Lights*; 1930, Charles Chaplin) funciona como perfecta puesta en imágenes de las palabras de Ballard: ante la ciudadanía reunida y el

podio donde las fuerzas vivas desgranaban su discurso oficial, se levanta la lona que cubre un monumento y Charlot –recostado en el regazo de la figura central del tríptico escultórico– pulveriza toda la pompa y circunstancia de la inauguración. Sorprendido, Charlot se levanta, pero sus movimientos ridiculizan de manera casual –pero respondiendo a una coreografía precisa, intencionada– la épica marmórea de la escultura: coloca su trasero sobre una de las figuras, sus manos simulan un gesto de burla frente al rostro de otra... Nunca se habrá escrito lo suficiente sobre el lenguaje del cuerpo de Charles Chaplin: una flexibilidad muscular al servicio de la desacreditación de la dignidad del cuerpo, una gestualidad fluida que cuestiona y transgrede fronteras de género –la feminización de los movimientos de Charlot– y de clase –el vagabundo se desplaza a través de las zonas marginales de la ciudad con la dignidad y el cómico atildamiento del príncipe destronado–. En este sentido, nada ha cambiado sustancialmente en el paisaje de la comedia desde los tiempos de Charlot: la comedia siempre acaba resolviéndose (haciéndose) en el cuerpo del cómico.

Es cierto que, en un determinado momento de la Nueva Comedia, se creó la ilusión de un posible post-cuerpo del cómico, a través del enaltecimiento digital de la sísmica gestualidad de una estrella del género como Jim Carrey en *La máscara* (*The Mask*; 1994, Chuck Russell). Un fenómeno con fecha de caducidad que tuvo su eco en algunos puntos aislados de la filmografía del hongkonés Stephen Chow, objeto de capítulo propio en este libro. Sin embargo, aunque el estilo de cómicos como el propio Carrey o Robin Williams parecía anunciar un posible futuro de la gestualidad del *clown* como pirotecnia multi-referencial de guiños extraídos del universo mediático y la cultura popular –el humorista como antena/canalizador/batidora postmoderna de metralla pop–, la Nueva Comedia ha acabado privilegiando una poética sustractiva del gesto que no remite tanto al modelo Charlot como a la estolidez facial de Buster Keaton o a la extenuante lentitud muscular (casi un estado de ingravidez) de Harry Langdon. Es todo un síntoma que sea la micro-gestualidad y la rigidez expresiva de Bill Murray

el aislado ejemplo de supervivencia del influyente tsunami original del Saturday Night Live, irrupción estética que incluyó la tentativa de una comedia punk, que murió tan prematuramente como quien estaba destinado a impulsarla: John Belushi. La distancia entre una idea de la comedia clásica y la hipótesis de una Nueva Comedia podría encontrar su perfecta metáfora visual en la distancia entre el dinamismo del cuerpo de Charlot y la flexibilidad desgarbada de Ricky Gervais. El tono documental y las sutilezas interpretativas de la serie *The Office* han hecho correr ríos de tinta, pero quizá no se haya analizado aún en profundidad el complejo dispositivo de desarticulación de la comicidad que encarna el personaje de David Brent. Gervais logra, a través de Brent, la más sofisticada caracterización cómica en la historia del género: es alguien que se cree terriblemente gracioso, pero no lo es y el efecto que producen sus singulares números es el bochorno, la vergüenza ajena, la incomodidad, el tenso silencio, el sudor frío: la post-comedia en suma. En las películas de Charlot, la comedia está en la fractura que se abre entre el personaje y el entorno: un agente del caos, un superviviente, un motor de irreverencia en un universo regido por un orden que es pura convención, máscara frágil colocada por un poder invisible. En *The Office*, la comedia surge de la fractura existente entre lo que es realmente David Brent y la opinión distorsionada que tiene de sí mismo. En la Nueva Comedia, el *slapstick* es un tropiezo humillante en las fracturas de una subjetividad.

Al parecer, cuando Samuel Beckett y Buster Keaton se encontraron en el rodaje de *Film* (1963, Alan Schneider) –la película con guión del escritor que convertiría al cómico en quintaesencia del personaje beckettiano–, la empatía no fue la energía dominante. En su primer encuentro, Keaton siguió contemplando un partido de béisbol en la habitación del hotel mientras despachaba, sin poder demasiada atención en el proceso, con ese intelectual que, según su punto de vista, iba a descontextualizar su figura icónica, traicionando con ello el espíritu de la comedia. El Keaton de *Film* podría ser una prefiguración del Peter Sellers de *Bienvenido Mr. Chance* (Being There; 1979, Hal

Ashby), el Jim Carrey de *El show de Truman* (*The Truman Show*; 1998, Peter Weir), el Adam Sandler de *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*; 2002, Paul Thomas Anderson) o el Bill Murray de *Lost in Translation* (2003, Sofia Coppola) y *Flores rotas* (*Broken Flowers*; 2005, Jim Jarmusch): es decir, el cómico que parece haber sido desplazado de su hábitat natural para ser integrado en un discurso ajeno, el del autor que no se ha caracterizado por un compromiso sostenido con los códigos de la comedia; es decir, un turista del género.

Conviene replicar que el gesto de Beckett era consecuente: estaba tan cargado de sentido como la muy posterior participación de los cómicos Rik Mayall y Adrian Edmonson, en los papeles de Vladimir y Estragón, en el montaje de *Esperando a Godot* que dirigió Les Blair en el Queen's Theatre de Londres en 1991. Casi todos los personajes de Beckett podrían interpretarse como la elevación a metáfora existencial del arquetipo keatoniano. Y del mismo modo podría decirse que en la forja del tradicional personaje de cine cómico, en todas sus variantes, podría detectarse la desembocadura de un modelo de personaje de ya larguísima tradición literaria. En el cine silente se da un trasvase de un lenguaje a otro: una figura surgida en las ruinas de la épica literaria –el antihéroe picaresco: en suma, el superviviente– ingresa en el imaginario cinematográfico para quedarse y, acto seguido, transformarse. Hay una trayectoria que lleva del nacimiento de la modernidad literaria al esbozo de una post-modernidad a través de un encadenado de figuras, que asumen los sucesivos roles del pícaro, el *fool* shakespeariano, el alucinado, el orate, el idiota, el desclasado, el hombre sin atributos, el inmaduro *ferdydurkiano* y el enigma existencial, entre otras: de Lázaro de Tormes a Mr. Chance, pasando por Don Quijote, Tristram Shandy, Simplicius Simplicissimus, Jacques el fatalista, el soldado Schwejk, Bouvard y Pecuchet, Bartleby el escribiente y Leopold Bloom. Figuras, en definitiva, que en potenciales y siempre insuficientes adaptaciones cinematográficas serían confiadas a la interpretación de un cómico. Como Tristram Shandy fue papel para el cómico Steve Coogan en la interesante crónica del fracaso de

una adaptación que acabó siendo *Tristram Shandy* (*Tristram Shandy: A Cock and a Bull Story*; 2005, Michael Winterbottom). Quizá la Nueva Comedia sea tan poco auto-consciente de las resonancias de sus arquetipos como lo fue la comedia clásica: unos arquetipos que se definen en la exclusión, la posición marginal y la transversalidad del movimiento. Es posible que Buster Keaton o Harry Langdon no intuyeran las implicaciones simbólicas de sus respectivas caracterizaciones cómicas, que sí fueron interpretadas con exhaustividad por la mirada de Samuel Beckett o los surrealistas. Lo que se afirma como hecho diferencial de la Nueva Comedia –o, por lo menos, de algunas de sus direcciones– es un empeño en la búsqueda del *pathos* que, en el seno de una tragedia (su espacio natural), no espolearía las mismas convulsiones tonales. La obra televisiva de Ricky Gervais ofrece una ejemplar ilustración del conflicto, como también puede hacerlo el díptico formado por la película *The Foot Fist Way* (2008, Jody Hill) y la serie televisiva para HBO *Eastbound & Down* (2009): en los dos trabajos, un cómico portentoso, Danny McBride, encarna a sendos personajes acorazados frente a toda empatía, dos formas del gilipollas integral, una puesta al día de una concepción del cómico como arquetipo negativo que pudo ser fundada por Chaplin en su primera plasmación (agresiva, anti-romántica) de Charlot pero que cristalizó en un primer modelo canónico de la mano de W. C. Fields. *The Foot Fist Way* y *Eastbound & Down* emprenden el vuelo desde el territorio de una grima inabarcable para alcanzar, a una altura ignota, la dimensión trágica del gilipollas: la comedia grosera aplicada no ya al acto *artie* de ver crecer la hierba, sino al acto heroico de mostrar el crecimiento de un alma en lo que parecía tierra yerma para el cultivo espiritual.

La Nueva Comedia surge en suelo inestable: una realidad que ha contemplado cómo variaban las zonas sensibles para la provocación y, al tiempo que se legitimaba el concepto de globalización, se constataba que, en el humor, no hay esperanto posible. *Looking for Comedy in the Muslim World* (2006, Albert Brooks) es la película menos atrevida

en una emergente especialidad del género dispuesta a hurgar en las grietas del prejuicio cultural, pero su particular fracaso expresivo es la más sincera interiorización de la naturaleza esencialmente intraducible de toda comedia. En el extremo opuesto, *Borat (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan; 2006, Larry Charles)* supo poner las problemáticas armas de un humor agresivo y aparentemente racista al servicio de una disección del prejuicio occidental sobre el Otro. En todo caso, ambos trabajos parecen entender que en la Nueva Comedia –o en el nuevo orden mundial en el que la comedia tiene que revitalizar su eficacia para la provocación y su impulso transgresor– el Otro (lacaniano o no) vuelve a ser un gran tema. Este libro habilita un espacio para los Otros –aquí, hongkoneses, coreanos y japoneses– y, al mismo tiempo, refleja que eso que entendemos por humor occidental es, en realidad, una maraña de idiosincrasias que difícilmente se podrían armonizar en un todo coherente. La óptica que se aplica sobre el posible exotismo de la comedia asiática en este libro intenta evitar la mirada superficial y suspicaz del turista, pero no tiene otro remedio que asumir que, en el particular microcosmos de la comedia, existen algunas barreras idiomáticas y culturales infranqueables. Aunque eso no impida disfrutar, aunque sea parcialmente, de la pertinente excentricidad de sus propuestas.

Este prólogo está llegando a su fin –se acerca la hora, pues, de empezar a leer cosas serias–, pero antes es importante presentar someramente el contenido y a los distintos autores que lo han hecho posible. Para empezar, el *gimmick*: junto a los capítulos de texto que conforman el discurso plural del libro, *Una risa nueva* ha invitado a historietistas y sus cómplices a que propongan su particular Teoría de la Comedia. Los resultados hablan por sí solos, pero conviene presentar a sus responsables. Jorge Riera, alias Puto Krío, es guionista de televisión y cómics, periodista, director de cortometrajes y autor de un proyecto de serie –Putokrío– que podría haber transformado (o, directamente, creado de la Nada vía Big Bang de puro genio) la escena de la ani-

mación adulta española. Riera se ha aliado con los argentinos Polaco Scalerandi y Gastón Souto, responsables del fanzine Lule Le Lele, para aportar unos ejercicios de auto-ficción en los que se disparan claves fundamentales de ese espíritu de la Nueva Comedia que tuvo a su profeta en la figura del enigmático Andy Kaufman. La obra del granadino Juarma López, recopilada en álbumes tan recomendables como *Lo Pitbull*, *¡El orgullo de ser nazi!* y *¡Noches de MDMA y rosas!*, es un buen ejemplo de la supervivencia del *underground* en la escena alternativa de última hora y su aportación a este libro cobra la forma de un manifiesto contra lo serio que, entre chanzas y agresiones conceptuales, lanza no pocas cargas de profundidad. Albert Monteys, director de El Jueves, es, por recurrir al tópico, uno de esos autores que no necesitan presentación a los ojos del aficionado al humor gráfico español: su presencia aquí es todo un lujo y el *tour de force* que propone en su doble página es un perfecto ejemplo del virtuosismo de su trazo y de su generosidad creativa. Cómplice habitual del autor de este prólogo, el argentino Darío Adanti ha profundizado en su obra en solitario –*La ballena tatuada*, *Estar muerto es tonto*, *El terror dentro*– en unos registros alucinados y excéntricos que entroncan con una tradición literaria que sus dos páginas homenajean de forma explícita para trenzar una elocuente formulación teórica de la naturaleza del post-humor. Con *Soy anécdota*, un álbum sorprendente en el que se combinaba una relectura anti-épica del *Soy leyenda* de Richard Matheson con un cóctel de referencias pop y lúcidas reflexiones sobre las intersecciones de tragedia y comedia, Guillem Dols se afirmó como uno de los autores revelación de la más reciente historieta española: quien no conozca ese libro, podrá entender las razones de su éxito al leer las minuciosas y brillantes páginas con las que respondió a la propuesta de sumarse a este volumen. El monologuista de vanguardia Miguel Noguera y el dibujante Jonathan Millán abrieron una puerta inesperada para el futuro del humor gráfico español con el libro *Hervir un oso*, una de las mayores sorpresas de la presente temporada editorial: su colaboración cobra la forma de páginas perdidas de esa celebrada y visionaria obra maestra. Ilustradora, animadora y

creadora de oníricos dioramas, Bárbara Perdiguera tiene pendiente de publicación el deslumbrante libro ilustrado *Dos hombres sin destino*, según la hilarante obra teatral de Montero y Maidagán, y su personal reflexión sobre la comedia integrada en este libro plantea un radical ejercicio de experimentación narrativa sembrado de enigmas y abierto a interpretaciones. Por último, Joaquín Reyes, además de liderar el último gran relevo generacional en la comedia televisiva española a través de programas como *La hora chanante* y *Muchachada Nui*, es un artista capaz de prolongar su complejo discurso cómico en el terreno del humor gráfico y aquí demuestra que su empeño de huir de lo auto-reflexivo se resuelve, en ocasiones (y quizá a su pesar), en reveladoras perlas de meta-ficción.

Este libro divide su discurso en dos partes. El primer tramo está dedicado a la Nueva Comedia Americana y el responsable de abrir el fuego es el escritor y periodista Miqui Otero –corran a las librerías a por su debut, la novela *Hilo musical* (2010, Alpha Decay), si no lo han hecho ya–. Su texto aborda la evolución de un subgénero que abre una de las líneas más prolíficas de esta hipotética Nueva Comedia: el *spoof*; es decir, las parodias, o las comedias deconstructivas que logran ser, a la vez, espectáculo bufo y crítica de cine aplicada a las fanfarrias expresivas del medio. Un subgénero que tuvo su ascensión y su caída, pero esperen unas páginas más para que sea Otero quien se lo cuente al detalle. Venga Monjas son el tándem formado por Xavi Daura y Esteban Navarro que ha revolucionado el humor internáutico español desde la doméstica trinchera de su blog –www.vengamonjas.blogspot.com–. En principio, tenían que participar en este libro con un exhaustivo repaso histórico a lo que supuso la irrupción de los cómicos formados en el legendario programa Saturday Night Live en el paisaje *mainstream* de la comedia norteamericana, pero acabaron entregado otra cosa, más desconcertante, más elocuente, más valiosa: una crónica de lo que le pasaba por dentro y por fuera a Bill Murray esa noche de los Óscars en que pudo haber recibido el premio al mejor actor por *Lost in Translation*. Todo lo que podía llegar a contar

ese capítulo exhaustivo sobre la vida cinematográfica del universo SNL lo dice este texto, pero siguiendo caminos tan retorcidos como imprevisibles. Coordinador de los cursos anuales de la Universidad de Oviedo *Woody Allen: cine y psicología* y *Todavía voy por la primera temporada. Evolución y auge de la ficción televisiva*, Eduardo Galán ejerce la crítica de cine en las páginas de La Nueva España y es Coordinador General Académico en el Instituto de Comunicación TRACOR: su capítulo entra a fondo en la obra de Christopher Guest, orfebre de la hiperrealidad en el contexto del *mockumentary* o falso documental, un género donde la sátira adelgaza su trazo grueso para hacerse (casi) invisible, en un proceso de afinada sutileza cómica que mimetiza hasta tal punto lo real que, en ocasiones, incluso parece suplantarlo. Quien tampoco necesita presentación a los ojos del lector interesado en algunos de los discursos más complejos y provocadores de la crítica cinematográfica española es Carlos Losilla. Colaborador de Cahiers du Cinéma España y crítico de cine en el diario Avui, Losilla es autor de una extensa bibliografía –de la que forman parte títulos como *En busca de Ulrich Seidl* y *El sitio de Viena*– que rompe con las inercias expresivas de la profesión, se abisma en las fracturas de los discursos canónicos del medio y, de paso, propone la disección analítica como una de las formas posibles para una personalísima auto-biografía estética. Los giros narrativos y formales surgidos en el terreno de la comedia norteamericana, a partir de la emergencia del modelo Apatow, han provocado una interesante revisión de sus juicios sobre el género: en su texto, la crisis subjetiva irradia una serie de provocadoras reflexiones de largo alcance, que aportan esclarecedora luz sobre uno de los episodios más estimulantes en los últimos estadios de evolución de la comedia *mainstream*. Cerrando esta primera parte del libro, un texto sobre la comedia inasumible –provocación, blasfemia, obscenidad, escatología– escrito por un servidor, con el propósito de responder a las siguientes preguntas: ¿es posible reír tras el 11-s?, ¿es posible reír con el 11-s?, ¿es posible reírse del 11-s? y, sobre todo, ¿cómo puede un cómico provocar y afirmarse desde la Zona Cero de la comedia?

La segunda parte del libro, destinada a analizar algunas llamativas manifestaciones de la Nueva Comedia en la escena global, se abre con una mirada a la escena británica tras el influyente paso de ese tifón de registros que fue el grupo Monty Python. Alvy Singer, responsable de uno de los blogs culturales en español más lúcidos y sorprendivos –www.elrinconalvysinger.blogspot.com–, se encarga de la titánica tarea y, de manera inevitable, no puede dejar fuera de plano esa comedia televisiva que, en el Reino Unido, sigue funcionando como infatigable base experimental en búsqueda de la máxima sofisticación cómica. El siguiente capítulo aborda una figura problemática, condenada a ser percibida de manera muy parcial en nuestro país, en el que no ha resultado fácil el acceso a buena parte de su discurso: precisamente, la parte del discurso que más puede poner en cuestión la falsa imagen del italiano Roberto Benigni como cómico manipulador, blando y sensiblero. Juan Agustín Mancebo Roca, profesor de Historia del Cine y de Arte Contemporáneo en la Universidad de Castilla-La Mancha, aporta a este libro un capítulo de valor inestimable: una visión integral de ese gran superviviente de la tradición clásica de la comedia italiana, cuya trayectoria traza una línea coherente a través del humanismo de Dante, la poesía chapliniana y las nuevas formulaciones del cómico como proyectil desestabilizador frente a los consensuados discursos de poder. Otro bloguero ilustre, el Señor Ausente –www.absencito.blogspot.com–, asume la responsabilidad de indagar en los claroscuros y los llantos de una comedia europea que ha dejado de reír, un paisaje después de la batalla en los espacios desolados que ya no volverán nunca más a ser recorridos por la mirada lúcida, luminosa, pero progresivamente alarmada de Jacques Tati. Hong Kong, Corea del Sur y Japón son las tres últimas paradas de este viaje. En la primera, John Tones, alias del periodista, bloguero, guionista y líder del grupo musical Wicked Wanda Pedro Berruezo, se detiene en una figura insoslayable: Stephen Chow, heredero de las maneras de Jackie Chan y creador de un nuevo modelo de comedia mutante que parte de la hibridación de lenguajes genéricos para proyectar su influencia más allá de su ámbito cultural. Roberto

Cueto, historiador y crítico cinematográfico especializado en el paisaje dinámico de las cinematografías orientales, propone en su texto un paseo a lo largo y ancho del efervescente paisaje de una comedia coreana permeable a la intrusión natural de registros dramáticos. Cerrando el volumen, un servidor busca en las disfunciones cómicas de la carrera como director de Takeshi Kitano y en la, por el momento, escueta filmografía de Hitoshi Matsumoto las esquivas claves de una posible Nueva Comedia bajo el Sol Naciente. Espero que lo disfruten y que este conjunto de aproximaciones, acentuadamente personales, a los múltiples rostros de esa arbitrariedad que llamamos Nueva Comedia sirvan para acreditar la existencia de una sensibilidad inédita que violenta los límites de un género capaz de sobrevivirse a sí mismo.