

Presentación

Miguel Fernández Labayen
Juan Pablo Ramos Fernández

—Ron Burgundy (Will Ferrell): «*Nuestra ciudad fue descubierta por los alemanes en 1904 y la llamaron San Diego, lo cual significa en alemán vagina de ballena*»

—Veronica Corningstone (Christina Applegate): «*No, eso no puede ser correcto*»

—Ron: «*Lo siento, sólo trataba de impresionarte. No sé lo que significa. Para ser honesto, no creo que nadie lo sepa. Hay estudios que dicen que la traducción se perdió hace cientos de años*»

—Veronica: «*No significa simplemente San Diego?*»

—Ron: «*No, no*».

—Veronica: «*Que sí, eso es lo que significa, de verdad*».

—Ron: «*Estoy de acuerdo*».”

Diálogo de la película *El reportero: la leyenda de Ron Burgundy (Anchorman: the Legend of Ron Burgundy)*, Adam McKay, 2004). Guión escrito por Will Ferrell y Adam McKay.

El número monográfico de *Secuencias* que planteamos quiere cubrir un hueco prácticamente virgen en la bibliografía cinematográfica española: el de la comedia gamberra contemporánea. Si bien este subgénero —cuyas muestras se facturan fundamentalmente en los Estados Unidos, pero que ha sido adaptado por las industrias de muchos otros países occidentales— tiene una presencia importante en las pantallas públicas y domésticas de nuestro país y del resto del mundo, esto no se ha traducido, en el caso español, en un estudio riguroso de sus orígenes, evolución, papel sociocultural o interés intrínsecamente cinematográfico¹. La cinefilia clásica, que aún rige en España la mayor parte de los estamentos encargados de difundir la opinión pertinente sobre el cine que se hace y se ha hecho en el pasado, no ha ofrecido más que visiones generalistas despectivas, metiendo a todas las producciones dentro del mismo saco de ineptitud profesional, mal gusto e interés descarado por los bolsillos de los adolescentes más descerebrados².

¹ Y sin embargo, al otro lado del Atlántico, el interés por esta clase de películas es ya innegable, como constatan el especial dedicado a la comedia contemporánea (con el actor Will Ferrell en su portada) en el *New York Times Magazine* del 12 de noviembre de 2006, o el éxito espectacular que ha colocado en ese mismo mes de noviembre en el primer puesto de la taquilla norteamericana a *Borat* (Larry Charles, 2006), incorrectísima sátira sobre la realidad actual del país en forma de falso documental.

² Junto a esta crítica de filiación sesentayochista ha aparecido en los últimos años una cinefilia de corte posmoderno, cuyos referentes, gustos y pautas de consumo son radicalmente diferentes de los de la generación anterior, aunque su visión sobre el cine sea, en ocasiones, igual de hermética y ortodoxa. Véase como ejemplo el debate existente en las páginas de Vicente Domínguez (coord.), *La edad deslumbrante: mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente* (Oviedo, Ediciones Nobel, 2004).

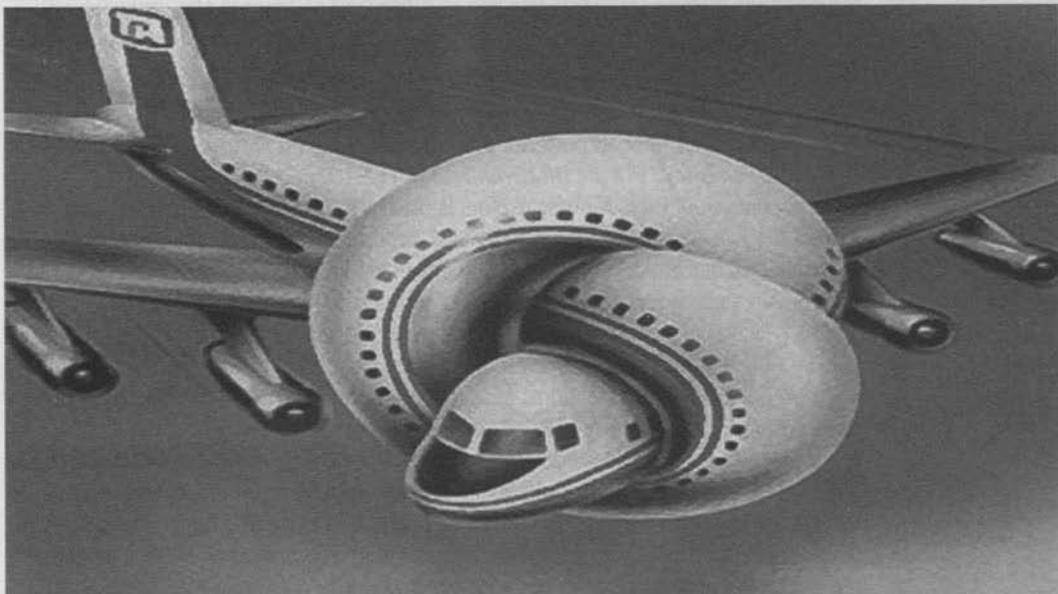
Sin embargo, aunque no se puede negar que un gran número de las películas englobadas en el segmento de producción que pretendemos estudiar podrían despacharse sin demasiados problemas de esta manera, no todas ellas responden al mismo modelo simplista. Sin duda, tratamos aquí con un subgénero "comercial", y por tanto alejado de los patrones más apetitosos (digamos que aquellos que cuentan con "coartada intelectual") para el análisis académico. Y aún así, nada nos parece más pertinente que trazar un primer mapa aproximativo de esta corriente que cuenta más de veinte años de buena salud con dos fases bien diferenciadas.

La primera la componen las comedias "universitarias" de los años ochenta y las parodias genéricas referenciales (variantes que tienen sus primeros hitos en filmes como *Desmadre a la americana* [*National Lampoon's Animal House*, John Landis, 1978], y *Aterrizaje como puedas* [*Airplane!*, Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker, 1980]), que fueron configurando el subgénero de manera casi involuntaria al tomar materiales prestados de los aspectos más superficiales de la revolución cultural de los sesenta y de la posmodernidad, del humor televisivo o de la estética de los dibujos animados.

La segunda surgió en la primera mitad de los noventa, cuando el subgénero parecía haber entrado en una vía muerta, como una mutación —también se podría hablar de revitalización— del modelo previo. Los protagonistas de este nuevo impulso fueron, a lo largo de toda la década, los hermanos Farrelly, Ben Stiller y Owen Wilson, Mike Myers, los hermanos Wayans y algunos más. Sus trabajos propiciaron —en mayor o menor medida y según los casos de maneras muy distintas— una vuelta de tuerca a la comedia contemporánea consistente en un aumento considerable de la reflexividad (con citas continuas a cualquier aspecto de la cultura popular actual), una inclinación cada vez menos contenida hacia la escatología, una predilección evidente por lo políticamente incorrecto y, en los mejores casos, una ausencia total de voluntad moralizante.

Además, durante la década pasada se perfeccionó el método patentado por Abrahams y los hermanos Zucker según el cual el esqueleto de la película podía sostenerse únicamente sobre un número elevadísimo de *gags*. En esta nueva concepción de la comedia ya no es necesaria una trama mejor o peor urdida, que respete la estructura clásica en actos; todo el interés se deposita en una sucesión imparable de momentos fuertes que deben producir la hilaridad en el espectador, objetivo para cuya consecución la lógica narrativa tradicional queda por completo desterrada. No en vano, en los tramos más logrados de estas películas, el espectador se encuentra en un terreno mucho más cercano al surrealismo de los hermanos Marx (un precedente obvio, junto con el trabajo de Woody Allen, Mel Brooks y los Monty Python en los setenta, como desarrollaremos en el siguiente artículo), que a la comedia clásica (que aun así es el referente fundamental del segmento más domesticado de esta clase de filmes).

En cualquier caso, un primer problema a la hora de afrontar el asunto es definir exactamente qué es la comedia gamberra, o al menos, qué entendemos que hay detrás de esta denominación los responsables de este trabajo. Así, dedicaremos el primero de los apartados de este monográfico de la revista *Secuencias* a la ubicación espacio-temporal, argumental, formal y social del subgénero. En este sentido, nos parece importante señalar que el mismo responde a una concepción del humor que separa a las generaciones (e incluso a los grupos sociales según su formación) de manera irreconciliable, por lo que resulta fundamental establecer lo que tiene de producto de su tiempo y de su circunstancia; esto es: no es este cine (o más exactamente, esta concepción irreverente e irrespetuosa del humor, que atraviesa los distintos medios de transmisión de información, arte o entretenimiento contemporáneos) el que ha informado a las últimas generaciones, sino más bien lo contrario. Por ello, no resulta casual que el nacimiento del subgénero pueda situarse, como hemos



señalado más arriba, en el inicio de la década de los ochenta, con la irrupción de la posmodernidad en el corazón de la cultura popular. Fue en estos años cuando una parte del público joven acogió con los brazos abiertos el trabajo de David Lynch o Jim Jarmusch, por citar dos ejemplos paradigmáticos y relativamente exquisitos de asimilación de la posmodernidad, pero también, aunque de manera más inconsciente, cuando un sector bastante más amplio de la platea comenzó a devorar con entusiasmo las parodias genéricas de Abrahams y los Zucker, así como sus derivados consecuentes.

Como se ve, son muchos los aspectos a tratar en este trabajo y así, una vez establecidas las coordenadas espacio-temporales del subgénero y aislado de manera pertinente el objeto de estudio, podremos pasar a evaluar de modo más detallado algunos de los aspectos puntuales que lo configuran. En primer lugar, Rafael Gómez Alonso se detiene en el papel fundamental que la televisión tuvo y sigue teniendo en la exploración y explotación de nuevos modelos cómicos. En efecto, como medio de comunicación masivo con una implantación mayúscula en los hogares occidentales a partir de los años cincuenta, la televisión se ha consolidado como el mayor creador de mitos en el imaginario colectivo del primer mundo. Su formulación de arquetipos y expresiones, y su reevaluación y revisión constante (donde el *feedback* con la audiencia tiene una importancia mayúscula) derivan en una acumulación de gestos, *tics* y guiños que se reciclan con finalidad humorística en un sinfín de programas de entretenimiento. Aún así, no fue hasta finales de los setenta, con más de veinte años de existencia, que la televisión americana entró a revisar sus planteamientos iniciales y comenzó a desmontar las figuras fundacionales de la historia audiovisual con programas como *Saturday Night Live*. De esta manera, aunque el texto de Gómez Alonso se detiene fundamentalmente en la pequeña pantalla como campo de pruebas para que actores, guionistas y realizadores se fueran curtiendo, presta asimismo atención a la experimentación intermediática y transnacional con nuevas formas de hacer humor muy vinculadas a la expresión violenta o humillante, expandidas en una época global y multicultural.

Además, y como una particularidad especialmente significativa de la influencia de la televisión en la configuración de la comedia gamberra, Vidal Romero Carmona rastrea el papel jugado por los dibujos animados, cuyas peculiaridades narrativas (aceleración de la acción,

Fragmento del cartel de *Aterrizo como puedes* (1980)

ab
de
del
del

simplicidad caracterológica, prioridad del elemento visual, voluntad hiperbólica, etc.) han tenido una importancia manifiesta en la configuración de su modelo. Por otra parte, no podemos obviar la contribución al subgénero de algunos hitos propios como *Los Simpsons*, serie fundacional de esta corriente dentro del campo de los dibujos animados y creada por Matt Groening en 1989, su posterior y mucho más compleja *Futurama* (1999-2003), o la demencial *Duckman: Private Dick/Family Man* (1994-97).

A continuación, Pablo Vinuesa explora la plasmación de varios de estos síntomas en la carrera del actor-director-guionista Ben Stiller, probablemente el representante más destacado del renacimiento de la comedia gamberra en los últimos años. Consolidado como uno de los rostros más populares del cine norteamericano de los años noventa y dos mil, Stiller alterna películas de corte romántico y marcado acento familiar con otras en las que se dispara su vena más histriónica e irreverente (*Cuestión de pelotas [Dodgeball: a true underdog story]*, 2004) es quizás la última muestra de esta vertiente). Hay en Stiller una búsqueda de aceptación social que le hace escoger con cautela sus papeles, lo que no es óbice para que a menudo sus filmes desmonten los tipos y comportamientos más consolidados de la sociedad de consumo. El hecho de que alrededor de su figura se construya un grupo de 'amiguetes' conocido como el 'Frat Pack', en el que militan los más destacados comediantes americanos actuales, no es sino otra muestra de la importancia de Stiller en el panorama cómico contemporáneo.

A partir de aquí, y teniendo en cuenta que la comedia a menudo explota las convenciones y desviaciones de la clase media, María del Mar Azcona Montoliú estudia el protagonismo de la masa en algunas de las películas más destacadas de su vertiente gamberra. No en vano, la corralidad es uno de los rasgos más llamativos de este tipo de narrativas: manteniendo un imposible equilibrio entre las obsesiones y neurosis del individuo y su voluntad por integrarse

en la colectividad, el gamberrismo explota indecentemente los miedos y dificultades que surgen de la búsqueda del equilibrio comunitario.

Y en un trabajo hecho en España, no puede faltar un repaso a la notable influencia que esta manera de hacer comedia viene teniendo en nuestro país en los últimos años. Si bien las particularidades de la cultura ibérica perfilan de manera evidente la forma de afrontar el género por estos lares (así, el esperpento, la tradición berlanguiana e incluso la concepción del humor del trío Pajares, Esteso y Ozores), Fernando Carmena traza con firmeza la importancia que el visionado de muchas de las películas que configuran la primera fase de la comedia gamberra en Hollywood (la de los años ochenta) ha tenido y tiene que ver con las propuestas de realizadores como Santiago Segura o Alex de la Iglesia, por citar sólo a dos de los directores jóvenes más conocidos que se adhieren de alguna manera a este subgénero. Investigando la eclosión de éste en España en los últimos años, Carmena elabora un riguroso acercamiento a la realidad social, cultural y económica del fenómeno en nuestro país.

Equipo inicial de
Saturday Night Live



En definitiva, este número de *Secuencias* se presenta como una primera aproximación a una manifestación audiovisual compleja y rica. La variedad de formas, modelos y propuestas se verán resumidas aquí para intentar esbozar algún tipo de mapa semántico, necesario para la navegación por un territorio tan fértil y contradictorio. La voluntad popular del subgénero así como su capacidad de transformación lo convierten en un apasionante puzzle de préstamos, adaptaciones y mutaciones fundamental para entender parte del desarrollo audiovisual contemporáneo. En todo caso, nuestra mirada pretende ser una primera piedra que permita esbozar nuevas investigaciones que dialoguen, contradigan o reafirmen algunos de los aspectos aquí trazados, a la vez que expandan otros motivos aquí olvidados o simplemente mal tratados.

Por último, se incluye también una bibliografía sumaria que puede servir de orientación para todo aquel que esté interesado en el subgénero o en los mecanismos humorísticos en general. Sólo nos queda agradecer la colaboración de todos los articulistas, así como de la dirección y la redacción de *Secuencias* por su confianza y paciencia a lo largo de todo el proceso de confección del número.

Noviembre de 2006