

Atisbos del humor contemporáneo. Notas para un análisis de la comedia gamberra

Miguel Fernández Labayen y Juan Pablo Ramos Fernández *

1. Cuestiones de género

En los últimos años ha habido una eclosión de literatura especializada alrededor de cuestiones epistemológicas e historiográficas sobre el inabarcable mundo de los géneros cinematográficos. Si durante décadas los géneros se habían entendido como patrones narrativos y estéticos derivados de imperativos industriales, nuevas tendencias académicas han ampliado el campo de batalla y sitúan su formación y desarrollo en un escenario muchísimo más amplio, incorporando no sólo los ímpetus productivos, sino las expectativas del público, las campañas publicitarias, los inventos tecnológicos o las crónicas periodísticas. Trabajos como los de Steve Neale¹, Rick Altman² o Geoff King³ aportan una vuelta de tuerca a las teorías de los géneros acuñadas en el pasado, deudoras de la teoría literaria y que las situaban como categorías que implican un esquema apriorístico, una estructura formal, una etiqueta y un contrato con el público⁴.

Según estos autores, el género debería entenderse como un proceso cultural, con sus correspondientes fases de definición, interpretación y evaluación. Estas categorías sobrepasan los límites del texto y operan entre la industria, la audiencia y las prácticas sociales de cada momento histórico. La actividad y el contexto cultural trabajan y definen los textos por encima de su actuación independiente, trascendiendo la categoría textual. Como recuerda Jason Mittell, "las dualidades entre el texto y el contexto, entre lo interno y lo externo, son artificiales y arbitrarias. Necesitamos mirar más allá del texto como un *locus* para el género y en cambio localizar los géneros en la compleja encrucijada entre los textos, las industrias, las audiencias y los contextos históricos"⁵. Así pues, superando la definición de género

***MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN** es profesor ayudante en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha colaborado en diversos libros colectivos y en revistas como *Archivos de la Filmoteca*. Es autor de un estudio crítico sobre *Hannah y sus hermanas* (Paidós, 2005). Sus principales áreas de investigación son el cine experimental y la comedia contemporánea.

***JUAN PABLO RAMOS FERNÁNDEZ** es profesor de Comunicación, Imagen y Sonido en la Formación Profesional de la Comunidad de Madrid. Ha colaborado en diversos libros colectivos y revistas. Obtuvo el DEA en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y sus principales áreas de investigación son el cine de la modernidad, el documental y los cines populares occidentales de las dos últimas décadas.

¹ Steve Neale, *Genre and Hollywood* (Londres, Routledge, 2000).

² Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 1999).

³ Geoff King, *Film Comedy* (Londres, Wallflower, 2002).

⁴ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 35.

⁵ Jason Mittell, "A Cultural Approach to Television Genre Theory" (*Cinema Journal*, 40, n.º 3, Primavera 2001), p. 7. Aunque Mittell se centra en el citado artículo en desarrollar una teoría de los géneros televisivos, pensamos que, en lo fundamental, las líneas aquí citadas de su argumentación son aplicables a un estudio de los géneros cinematográficos. Estas diferencias entre cada uno de los medios son exploradas de manera más concienzuda y extensa en su posterior *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (Nueva York, Routledge, 2004).



*Sillas de montar ca-
lientes (Mel Brooks,
1974)*

como categoría textual absoluta podemos empezar a centrar nuestra atención en las operaciones discursivas. Para ello, “deberíamos compilar tantos enunciados discursivos sobre el género de tantas fuentes como nos fuera posible, incluyendo documentos de las corporaciones, críticas y comentarios, anuncios en el periódico, parodias, disposiciones legales, prácticas de la audiencia, manuales de producción, otras representaciones mediáticas, anuncios y los textos mismos. El encadenamiento de todos estos discursos empezaría a sugerir unas formaciones genéricas a mayor escala (...). En vez de preguntarnos: ¿qué significa un género?, deberíamos preguntar: ¿qué significa un determinado género para una determinada audiencia?”⁶

Nuestra operación consiste entonces en intentar entender la manera en que los géneros (y en concreto la comedia gamberra) funcionan como marcos conceptuales en instancias concretas, aun aceptando que siempre lleguemos a definiciones parciales y contingentes, pero no por ello menos valiosas a la hora de entender las interrelaciones entre los actores sociales y la forma en que los medios conforman nuestra mirada sobre el mundo. ¿Cómo cartografiar e intentar situar algo en apariencia tan caprichoso como la comedia gamberra? ¿Cuáles son sus principales características —industriales, estéticas, sociales— y cómo se vehiculan dando forma a un conglomerado complejo? ¿Qué implicaciones tiene para las diferentes audiencias?

En primer lugar, nos hallamos ante el problema de definir un género, la comedia, tremendamente heterodoxo y con múltiples manifestaciones. Debemos por tanto insistir en que a nosotros nos interesa una de éstas, la que hemos denominado como ‘gamberra’, manifestación subcultural que tiene su razón de ser en un gusto por lo grotesco, en una acentuación de los gestos disolutos y las actitudes que contravienen las normas del ‘buen gusto’⁷. Entendemos que existe un puñado de filmes que son producidos y reconocidos como tales (gamberros) y que podemos situar su estudio como categorías discursivas que interactúan con ese conglomerado económico, cultural y social en que se ha convertido el mundo audiovisual del siglo XXI.

Por lo tanto, es evidente que dicha expresión supera con mucho el estricto campo cinematográfico. Sin pretensiones de exhaustividad, debemos aceptar sin complejos que el

⁶ Jason Mittell, “A Cultural Approach to Television Genre Theory”, (*Cinema Journal*, 40, n.º 3, Primavera 2001), p. 9.

⁷ Al respecto, se ha convertido en indispensable consulta el estudio de Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (Madrid, Taurus, 1988).

universo gamberro es mucho más amplio, y por tanto ofrece elementos de discontinuidad a la vez que produce objetos problemáticos para una concepción inmovilista y tradicional del medio filmico. Dicho en otras palabras, el fenómeno gamberro se extiende mucho más allá de la pequeña o la gran pantalla, de los multicines o el *bome cinema* y rastrearlo hoy en día, como sucede con la práctica totalidad de los fenómenos audiovisuales, supone tener en cuenta un inabarcable conjunto de imágenes y sonidos que van de Internet al satélite, de las tiendas de juguetes de broma a los teléfonos móviles, el universo del cómic, las *bome movies* o las nuevas formas de ocio domésticas (videojuegos, karaokes integrados en los "dvd's", huevos de pascua, etc.). No podemos olvidar que, tal y como cartografiaremos a continuación, lo gamberro surge precisamente en un momento en que el cine pasa a consumirse preferentemente en otros espacios diferentes a la sala cinematográfica. En definitiva, sospechamos que lo gamberro en el cine no deja de ser una manifestación cultural de lo lúdico entendido como objeto de consumo.

Por otro lado, la comedia cinematográfica tiene una tradición como tal que se extiende a los inicios del invento filmico y que articula multitud de conexiones con otras disciplinas e incluso un pasado más amplio si escurramos en los anales del teatro y las atracciones populares. No es nuestra intención tirar del hilo de estos trazos inmemoriales para hacer un trabajo de arqueología cultural sino, como decíamos en la introducción, atender a un fenómeno cinematográfico que tiene su origen en Estados Unidos a partir de la década de los setenta y que conforma un artefacto cultural de gran calado en la sociedad occidental de consumo de los últimos treinta años, con ramificaciones sustantivas casi en cada uno de los países de este marco sociopolítico que cuentan con una industria cinematográfica significativa⁸.

2. Comedia y subgéneros

Pues bien, la primera cuestión que se plantea es a partir de qué momento podríamos situar la eclosión del gamberrismo. Sin lugar a dudas, y como apuntábamos anteriormente, nos encontramos ante la tentación de trazar una línea imaginaria que, teleológicamente, una a los 'clásicos' del teatro greco-latino para, paulatinamente, ir siguiendo sus sinuosas manifestaciones, atravesando ciertas formas de la picaresca, adaptando las teorías sobre el carnaval de Bakhtin y rastreando a los autores ingleses de los siglos XVIII y XIX, hasta llegar a nuestros días aparentemente incólumes. En el otro lado de la balanza estaría la llamada de la actualidad posmoderna, con su negación de las grandes narrativas y su devoción por lo nuevo, lo fragmentario, lo rompedor. Quizá resulte más iluminador trabajar sobre las discontinuidades que un determinado fenómeno (lo cómico gamberro) sufre en unos contextos clave, que desbaratar cualquier posibilidad de estudio que atienda a lo singular de una manifestación cultural concreta ante la 'universalidad' y continuidad del conocimiento humano y sus debilidades.

Así, si nos remontamos hasta principios de los años setenta, podemos encontrar una serie de cambios en el *modus operandi* del cine americano. En otras palabras, tras el colapso del sistema de estudios en la etapa de posguerra y su replanteamiento en los convulsos años sesenta, los setenta se ofrecen como unos años de reorientación sociocultural marcados por la aceptación y difusión de nuevas formas de entretenimiento. El bagaje mediático acumulado tras décadas de cine, cómic, radio y televisión empieza a estudiarse y a difundirse en las universidades anglosajonas y entre algunos avanzados europeos como Guy Debord o Umberto Eco. Todo esto empieza a dialogar de manera intensa con las personas

⁸ Por cuestiones obvias de espacio, quedan fuera de nuestro estudio aproximaciones específicas a países distintos del norteamericano. En cualquier caso, investigaciones sobre la recepción de este fenómeno en otras latitudes y sus pertinentes ramificaciones e hibridaciones con algo tan idiosincrásico como es el humor bien merecen la atención de estudiosos y especialistas.

que hacen películas y se da forma a un nuevo imaginario, marcado por "capas de nostalgia, cultura pop y autoconciencia"⁹. Este proceso afecta de manera radical a los géneros, cuyas fronteras empiezan a ser transgredidas de manera constante y consciente, haciendo gala de una clara voluntad revisionista.

Lo más significativo de esta trasgresión está representado en la cronología cinematográfica oficial por filmes como *Grupo salvaje* (*Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), en el terreno del *western*, o *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), en cuanto al cine de *gangsters*, entre muchos otros. También en la comedia y, si desde finales de los cincuenta el género estaba sufriendo reorientaciones constantes y notables transformaciones, será ahora cuando vire hacia posiciones más eclécticas, fundamentales para el desarrollo de un humor autorreferencial, paródico y tremendamente explícito. Si trabajos excéntricos como los de Jerry Lewis o Frank Tashlin (juntos o por separado) o desarrollos corales basados en la química del conjunto como *El mundo está loco, loco, loco* (*It's a Mad Mad Mad Mad World*, Stanley Kramer, 1963) o *Aquellos chalados en sus locos cacharros* (*Those Magnificent Men in Their Flying Machines*, Ken Annakin, 1965) ensayaban un protagonismo grupal que pretendía basar el éxito en la acumulación de talentos cómicos, en los setenta se va a empezar, no tanto a innovar desde cero, sino a revisar conscientemente el cine de Hollywood y los parámetros comerciales impuestos por la televisión. Del mismo modo, el descubrimiento de un público juvenil con ganas de entretenimiento como la principal fuente de ingresos de taquilla significó una necesaria reinención de la industria, que se puso al día aceleradamente en un contexto sociocultural radicalmente distinto al del llamado cine clásico¹⁰.

En consonancia con este enunciado, la primera mitad de la década de los setenta vio aparecer numerosas revisiones cómicas de los géneros clásicos, dando lugar a mutaciones que se aprecian en las parodias que distintos filmes proponen del *western* (*Sillas de montar calientes* [*Blazing Saddles*], Mel Brooks, 1974), la ciencia ficción (*El dormilón* [*The Sleeper*], Woody Allen, 1973), el terror (*El jovencito Frankenstein* [*Young Frankenstein*], Mel Brooks, 1974), el musical (*The Rocky Horror Picture Show*, Jim Sharman, 1975), el cine negro (*Sueños de seductor* [*Play It Again Sam*], Herbert Ross, 1972), o el drama histórico (*La última noche de Boris Grushenko* [*Boris Grushenko*], Woody Allen, 1975). Al mismo tiempo, la liberación sexual de los sesenta veía su reflejo comercial en el establecimiento de los circuitos de culto y de las películas de medianoche, dando salida comercial masiva al porno (*Garganta profunda* [*Deep Throat*], Gerard Damiano, 1972) y al *trash* (*Pink Flamingos*, John Waters, 1972).



The Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)

⁹ Maitlan McDonagh, "The Exploitation Generation. Or: How Marginal Movies Came In From the Cold", en Thomas Elsaesser; Alexander Horwath y Noel King (eds.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004), pp. 107-130.

¹⁰ Recordemos que el público juvenil era un objetivo comercial estratégico de los estudios desde los años cincuenta, pero que estaba casi excluido de la producción A, destinándose a su consumo la floreciente producción B (con el caso paradigmático de la ciencia ficción en primer término), así como diversas formas de cine *exploit*. Véase Jordi Costa, "Una revolución en las alcantarillas", en Roberto Cueto y Antonio Weinrichter (eds.), *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*, pp. 87-130. Véase también Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: the Juvenilization of American Movies in the 1950s* (Boston, Unwin Hyman, 1988).

El dormilón (Woody Allen, 1973)



Tanto las películas paródicas (*spoof movies*) como el *trash*¹¹ pretendían socavar las expectativas genéricas y de buen gusto de los espectadores, aunque con el tiempo estas dos líneas maestras se han convertido en subgéneros con canales de explotación muy concretos y no estrictamente cinematográficos. Así, mientras que el porno ha llegado a ser toda una industria que nada le debe a las dinámicas del cine comercial, las parodias han mantenido una envidiable salud manteniéndose en el seno de su industria y aprovechando mecanismos popularizados por la televisión, su gran impulsora (no es casual que Brooks y Allen, creadores de casi todos los filmes citados más arriba, provinieran del medio catódico), atreviéndose con objetivos cada vez más amplios para dar cabida a mayor número de bromas y generando sus propios hitos en las últimas décadas, desde las cintas de Abrahams-Zucker-Abrahams, que adaptaron el modelo de Brooks en la década de los ochenta, hasta *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) y sus secuelas, o la saga del detective Austin Powers creada por el cómico Mike Myers, ambas desarrolladas durante la década de los noventa y el recién comenzado siglo. Las propiedades metalingüísticas de la parodia y su capacidad crítica a partir de la deformación de rasgos se han convertido en moneda de uso frecuente con mayor o menor fortuna y criterio¹².

¹¹ También un subgénero muy importante para la formulación de la comedia gamberra. Los usos 'cutres' de las producciones de Roger Corman (con películas como *La carrera de la muerte del año 2000* [*Death Race 2000*, Paul Bartel, 1975] que, si bien no es estrictamente una comedia, sí que es gamberra e irreverente, y mucho más peligrosa que los filmes que identificamos con este subgénero, ya que plantea un dibujo atroz de la sociedad norteamericana futura: totalitaria, violenta, idealista, arbitraria...) o de la Troma en los años ochenta, que muy a menudo rozan la parodia, si no caen de lleno en ella, fuerzan la mirada desde fuera del espectador a lo que está viendo, no con una voluntad principalmente reflexiva, sino más bien para buscar su complicidad, algo (ese 'extrañamiento' ante el objeto que se contempla) que define la relación del público con la comedia gamberra de manera bastante notable.

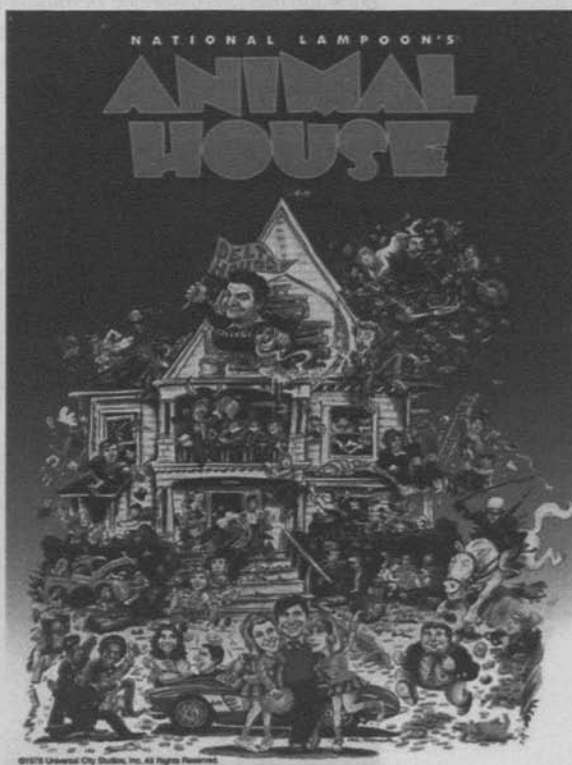
¹² Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* (Nueva York, Cambridge University Press, 1993).

Pero volviendo al origen, no se debe obviar que esta reinención de la comedia durante los primeros años setenta mantiene una ligazón innegable con el cine clásico y, si bien sus parámetros conllevan, sobre todo, una liberación respecto de la linealidad narrativa de cierta comedia tradicional, se trata de una aproximación que demuestra un innegable afecto (incluso se podría hablar en algunos casos de nostalgia) por las formas del pasado. Y lo mismo sucede con muchas de las aportaciones de los más significativos representantes del Nuevo Hollywood en esa misma época y en otros géneros más 'nobles' que la comedia (al fin y al cabo, se trata de cinéfilos formados básicamente en el cine y no por el conglomerado audiovisual que vendrá en décadas posteriores). En este sentido, dos grandes producciones emblemáticas de la mitad de la década de los setenta, *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) y *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), funcionan, aunque sea simbólicamente, como eje de un cierto cambio. Poco a poco se da paso a unos tiempos donde el consumo masivo de televisión, la asunción de la cultura pop por la vía de la referencialidad y la aparición de ese nuevo espectador juvenil que llena ahora las salas¹³ van a dar lugar a una nueva etapa en el cine comercial que se ha considerado como de una cierta 'infantilización'.

*Desmadre a la
americana* (1978)

3. De la universidad a...

En este contexto aparece la película que marca la llegada al cine de la nueva sensibilidad para la comedia que propicia la aparición de su variante 'gamberra': *Desmadre a la americana* (*National Lampoon's Animal House*, John Landis, 1978). En este filme se encuentra el germen de mucho de lo que vendrá más adelante en diversos modos. Para empezar, está dirigida por John Landis, quien luego tendrá una carrera desigual aunque paradigmática de una clase de cineastas de procedencia *underground*, filiación pop y ambiciones comerciales nada ocultas, que se encargaron de dar forma a una parte importante del cine de consumo de Hollywood posterior a *La guerra de las galaxias*: pasará del musical soul (*Granujas a todo ritmo* [*The Blues Brothers*], 1980) a la revisión de los iconos del terror (*Un hombre lobo americano en Londres* [*An American Werewolf in London*], 1981), participará activamente en la definición de una de las formas audiovisuales más significativas de las últimas décadas como es el *videoclip* (se puede destacar el de *Thriller* [1983] para Michael Jackson), se conformará con comedias



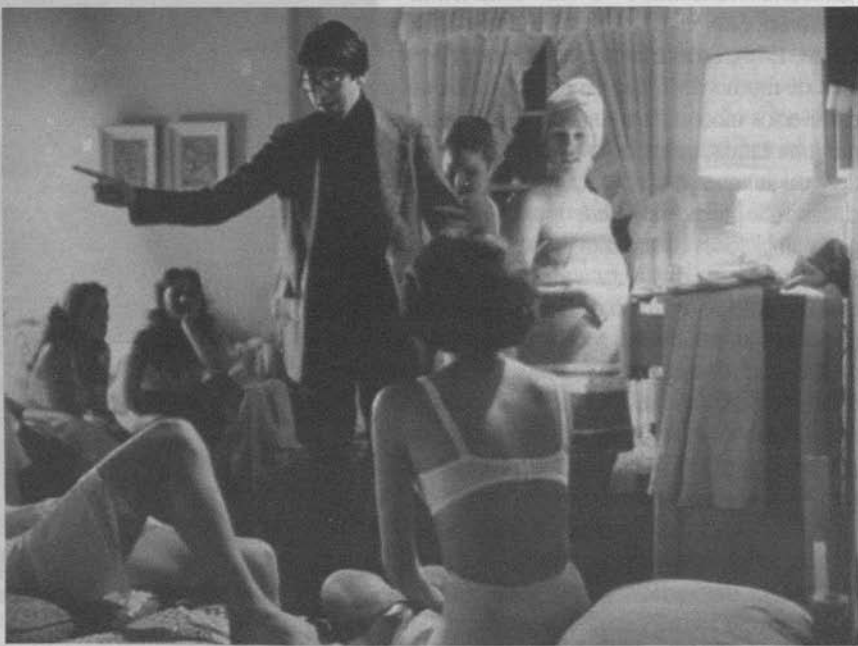
¹³ Y al que la nostalgia por ciertas formas del cine clásico le afecta bien poco, a diferencia de lo que sucedía con un buen número de los espectadores de las películas que el Nuevo Hollywood producía durante la primera mitad de los setenta. La diferencia estriba, quizás, en que la producción anterior a estas dos películas hacía de su referencialidad un objeto relativamente áspero y complejo, a menudo entrando de lleno en el terreno de la reflexividad, mientras que la posterior la toma más como un juego muy a menudo superficial y autocomplaciente, y sobre todo, perfectamente obvio por el espectador medio si no quiere o no puede entrar a discernirla.

alimenticias y secuelas en los momentos más bajos de su carrera, y se refugiará en la televisión cuando Hollywood le dé la espalda. El suyo es un caso muy similar al de su compañero de generación Joe Dante, responsable, entre otras, de *Aullidos* (*The Howling*, 1981) y *Gremlins* (1984), acertadas revisiones del cine de terror para adolescentes.

Pero Landis no llegó a *Desmadre a la americana* por casualidad: su primera producción, *Schlock* (1973), completamente autofinanciada, narra la historia de un gorila prehistórico que secuestra a su amada y de paso, destruye la ciudad, mezclando sin pudor ciencia-ficción, absurdo, horror, comedia y, sobre todo, desparpajo pop, sin dudar en tomar un referente del imaginario del cine clásico (King Kong) para plantear un ejercicio iconoclasta totalmente desprejuiciado y referencial (las películas de marcianos de los cincuenta, las producciones de Roger Corman y la publicidad televisiva de la época, entre otros elementos, están en su base). El germen de lo que vendrá más tarde ya está aquí, con la diferencia de que se trata de una película independiente y baratísima, con una distribución irregular y, por tanto, de escaso impacto popular en salas. En cualquier caso, es una película significativa en tanto que demuestra claramente los orígenes en los márgenes más cochambrosos de la industria del subgénero que tratamos.

El siguiente filme de Landis, *The Kentucky Fried Movie* (1977), resulta en muchos sentidos aún más precursor que *Desmadre a la americana* y, sobre todo, profundamente irreverente y destructor. No en vano, se trata de una película compuesta a partir de *sketches* bajo la clara influencia de los Monty Python¹⁴. En ellos se hace mofa de todas y cada una de las convenciones y lugares comunes del buen gusto que imaginarse pueda a costa de la

John Landis dirigiendo *The Kentucky Fried Movie* (1977)



¹⁴ Este grupo de cómicos, de gran importancia en la manera de entender el humor contemporáneo, es también esencial para comprender la formulación del subgénero que estamos tratando. Los Python, como muchos de los protagonistas de la comedia gamberra, procedían de la televisión, y basaban por tanto su éxito en el *sketch* rápido, efectivo y brillante. Además, su apuesta por la irreverencia y el trazo grueso, aunque generalmente disminuida en cuanto a su virulencia política, es otra de las características que han definido a este subgénero en las dos últimas décadas.

sociedad norteamericana, sólo que sin esa pátina de intelectualidad universitaria que caracterizaba a los cómicos ingleses. De hecho, esto no es más que la adaptación del modelo de los Python (cuyo primer largo, *Los caballeros de la tabla cuadrada y sus locos seguidores* [*Monty Python and The Holy Grial*, Terry Jones y Terry Gilliam, 1975] había tenido cierta repercusión en los Estados Unidos) al contexto norteamericano popular, que otorga menos peso a la Historia y su influencia en los modelos sociales, para cedérselo a la inmediatez de la información que transmiten los *mass media* y la vaporosidad de las estructuras sociales de un pueblo más joven y menos sólidamente definido. En esta película confluyen, por tanto, la voluntad de amalgamar toda la cultura popular de manera irreverente de Landis, el gusto por la crítica y la sátira feroces y despiadadas de los Monty Python, y el espíritu paródico del trío formado por David Zucker, Jim Abrahams y Jerry Zucker, que firmaron con éste su primer guión y que se convertirían en la referencia fundamental del subgénero en la década de los ochenta. Estamos, por tanto, ante la ecuación que generará las mejores comedias gamberras de los próximos años. Aunque por supuesto, no será esto lo que empuje a los estudios a lanzarse a producir esta clase de películas, sino su enorme rentabilidad: con un presupuesto estimado de unos 600.000 dólares, la cinta había recaudado en todo el mundo, y sólo hasta 1978, 20 millones de dólares¹⁵. La otra pata de la fórmula que permitirá la explosión del género se asienta aquí: se trataba de un cine baratísimo capaz de generar unos beneficios enormes. A todo ello, por supuesto, hay que añadir la explotación del circuito de vídeo doméstico, que en los ochenta se popularizó de forma espectacular y cuyas características (control remoto de la imagen, posibilidad de bobinado y visualización repetida de momentos concretos de los filmes, visionado doméstico y frecuentemente grupal) favorecen la explotación placentera de los *gags* cómicos sobre los que basculan estas películas¹⁶.

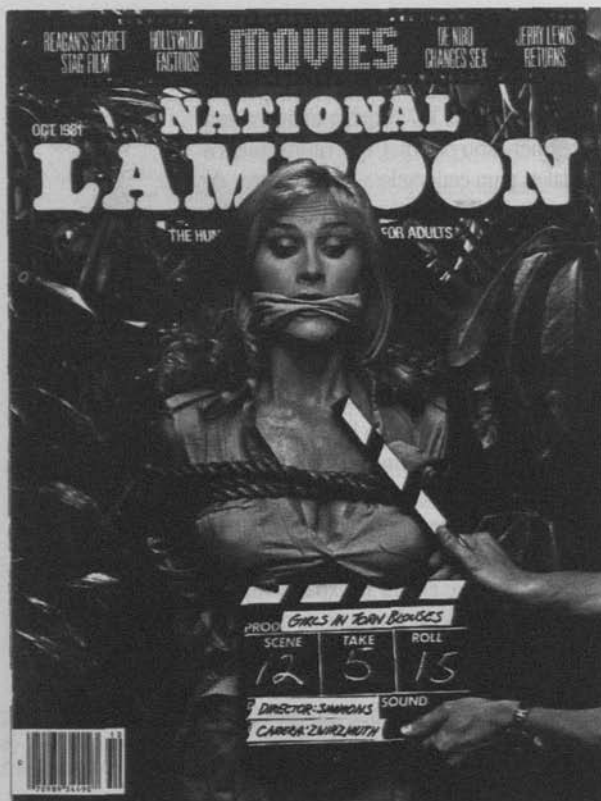
En cualquier caso, si *The Kentucky Fried Movie* supuso el pilar necesario para que la industria respaldara el subgénero, su explosión popular no se produjo hasta el estreno un año más tarde de *Desmadre a la americana*. Este filme, que hemos situado como el más definitorio de la comedia gamberra, contó con un presupuesto holgado de 3 millones de dólares debido al éxito de la película anterior de Landis, y había recaudado, hasta 1979 y sólo en los Estados Unidos, 149 millones de dólares¹⁷. Esto sin hacer mención del amplio recorrido que la película tuvo también en Europa, así como de su enorme difusión posterior a través de la televisión y el vídeo doméstico, en una época en la que el consumo cinematográfico va a empezar a tener lugar predominantemente en otros espacios diferentes de las salas¹⁸.

¹⁵ Datos extraídos de la web International Movie Data Base: <http://www.imdb.com/title/tt0076257/business>.

¹⁶ Ann Gray, *Video Playtime: The Gendering of a Leisure Technology* (Londres, Routledge, 1992); Julian Wood, "Repeatable Pleasures: Notes on Young People's Use of Video", en David Buckingham (ed.), *Reading Audiences: Young People and the Media* (Manchester, Manchester University Press, 1993), pp. 184-201.

¹⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0077975/business>.

¹⁸ La importancia del desarrollo del mercado doméstico de vídeo en el éxito y asentamiento del modelo de la comedia gamberra merecería un capítulo aparte. No en vano, se trata de un subgénero que se presta fácilmente al visionado comunitario (a menudo, como explica María del Mar Azcona en su artículo "La comedia gamberra coral. Descripciones de una comunidad adolescente hormonalmente alterada" incluido en este monográfico, su público receptor se parece mucho a los personajes que protagonizan las películas), dado que no requiere una gran concentración y permite la interacción -casi podríamos decir que la fomenta- entre sus espectadores, generando una forma de consumo audiovisual de gran atractivo, claramente diferenciada de la manera tradicional cinéfila -individual y solipsista- de ver cine. Esta característica acerca su recepción a la de los programas de televisión, detalle en absoluto casual, dados los lazos de la comedia gamberra con este medio. Además, hay que volver a referirse a la posibilidad que ofrece el vídeo de repetir una y otra vez los momentos más hilarantes.



Portada de la revista
National Lampoon

desarrolla en un *campus* universitario, lo que permite incluir suculentas dosis de sexo y fiesta, iniciando una tradición de la representación de la institución universitaria como un oasis de locura y diversión dentro del puritano imaginario social estadounidense.

Pero no es menos importante el protagonismo de John Belushi, cómico excesivo que provenía de *Saturday Night Live* —emisión semanal humorística de la cadena NBC que aún hoy es una cantera sin fin para la comedia de los Estados Unidos²⁰—, y que también en 1978 hacía de alguna manera evidente la deuda de su generación de cómicos con los Monty Python al realizar una breve aparición en el *mockumentary* ideado por Eric Idle, uno de los miembros del grupo, *The Rutles: All You Need Is Cash*²¹ (Eric Idle y Gary Weiss, 1978), divertidísima reducción al absurdo de la carrera de los Beatles. La irrupción en el cine de este

¹⁹ Por otra parte, en *Desmadre a la americana*, la referencialidad es ya indirecta: *American Graffiti* (George Lucas, 1973), éxito reciente que jugaba con la nostalgia por los primeros años sesenta, la visión que de dicha época ofrecía el cine que se hacía en aquellos años y la etapa de la primera juventud, le sirve en cierto modo como inspiración y punto de partida. La acción de la película de Landis se sitúa en un hipotético 1962, aunque sólo algunas alusiones a la guerra de Vietnam actúan como marca temporal concreta.

²⁰ En este programa, que comenzó a emitirse en 1975 y que se inspiraba, entre otras cosas, en el *Monthly Python's Flying Circus* con el que los ingleses revolucionaron la televisión de su país desde la BBC entre 1969 y 1974, han surgido o se han hecho famosos cómicos como el propio Belushi, Dan Aykroyd, Richard Pryor, John Goodman, Chevy Chase, Eddie Murphy, Steve Martin, Mike Myers, Jim Carrey, Will Ferrell, Steve Carell o Bill Murray.

²¹ Precursor del más célebre *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), que en lugar de basar su parodia en un grupo existente, inventó una formación (Spinal Tap) para sus propósitos, la cual, inopinadamente, devendría un grupo real tras el éxito de la película, rizando el rizo del juego entre realidad y ficción.

Este éxito fue debido a una multiplicidad de factores. Todo lo dicho respecto de *The Kentucky Fried Movie* vale para *Desmadre a la americana*, pero con algunas matizaciones. La estructura en *sketches* independientes se sustituye aquí por una narración lineal que cede todo el protagonismo a los diversos episodios cómicos que dan su verdadero sentido a la narración (de modo similar a como habían ensayado los Monty Python para su paso al largometraje en *Los caballeros de la tabla cuadrada y sus locos seguidores*), lo que aún así le asegura una apariencia más cercana a la manera tradicional de contar una película y la hace más fácilmente asimilable para el gran público. Por otra parte, la crítica irreverente es despojada de toda su carga 'política', dando paso a la pura gamberrada¹⁹. *Desmadre a la americana* es un filme que sanciona cualquier comportamiento 'respectable' o convencional como algo muy poco interesante, pero la alternativa que propone no va más allá de la más absoluta irresponsabilidad, lo que resulta más que atractivo para el público juvenil y adolescente (y no provoca ninguna voluntad de actuación; únicamente genera complicidad). Además, la acción se

cómico de gesticulación exagerada y físico particular dio carta de legitimidad a la nueva manera de entender el humor que el *Saturday Night Live* estaba difundiendo desde 1975²² y, por tanto, a la colonización de la ficción cinematográfica por los modos del audiovisual televisivo, donde la comunicación del cómico con su audiencia es mucho más directa que en el cine, así como a la salida del gueto de una manera de entender el humor que sustituía la sofisticación o la sutileza por la mordacidad, la escatología y la búsqueda de la complicidad a través de la referencia continua a cualquier fenómeno de actualidad mediática contemporánea.

4. Los picores adolescentes y la parodia hiperreferencial toman el poder

El éxito de estas películas de John Landis de las que venimos hablando supuso una revolución. Lo que venía intuyéndose desde mediados de los setenta, se hace en los ochenta más que patente: Hollywood tiene que dirigirse ahora a una nueva clase de espectador. Un espectador más joven que —consciente de un modo u otro de su posición en la sociedad de consumo y producto por tanto de ella (aunque la critique o pretenda que no le gusta)— recibe millones de impactos informativos de todas las clases a través de los *mass media*²³, y que ha superado gran parte de los prejuicios que definían a la generación de sus padres y a las anteriores tras la explosión y asimilación de los aspectos menos subversivos de la contracultura en los años inmediatamente anteriores. Este caldo de cultivo favorecerá, entre muchas otras cosas, el establecimiento de la corriente de una comedia adolescente grosera (las *gross-out movies*) basada en el seguimiento de las peripecias de un grupo de chicos cuya máxima preocupación es conseguir la mayor cantidad de sexo al mínimo precio posible. Iniciada por *Desmadre a la americana*²⁴, seguirán las series comenzadas por *Porkey's*

²² Y que, además de la influencia de los Monty Python, suponía la traslación al audiovisual del humor satírico y *underground* de la revista *National Lampoon*, varios de cuyos redactores fueron miembros destacados en el diseño de la primera época de *Saturday Night Live* (entre ellos, John Belushi, Chevy Chase y Bill Murray). No es casual tampoco que, como explicita el título original de *Desmadre a la americana*, el filme se basara en historias escritas para la revista (por Christopher Miller).

La salida del gueto del humor *underground* tuvo también un referente menos conocido del que conviene hablar: las películas de Cheech y Chong. Esta pareja cómica formada por un guitarrista chicano y una batería anglo-americano se dio a conocer a principios de la década de los setenta a través de actuaciones teatrales y programas radiofónicos, lo que les permitió grabar una serie de álbumes de bastante éxito. Agotada esta vía, se lanzaron al cine en *Como humo se va* (*Up in Smoke*, Lou Adler, 1978), con la que obtuvieron un éxito de taquilla considerable, aumentado más tarde por su conversión en película de culto de los videoclubs. La pareja jugaba con el estereotipo del hispano vacilón y el *bippie* colgado de los sesenta, y se caracterizaba por andar siempre metida en hilarantes aventuras relacionadas con el tráfico y el consumo de marihuana. Por limitados que parezcan, estos trazos dieron de sí lo suficiente para realizar unas cuantas variaciones de sus aventuras en varias producciones de los años ochenta que han contribuido a normalizar la figura del "fumeta" dentro del cine contemporáneo.

²³ Este aspecto, esencial para entender la buena salud del subgénero, así como la manera en que se recibe, es estudiado de manera ejemplar por David Foster Wallace en su artículo de 1993 "E *unibus pluram*: televisión y narrativa americana", en David Foster Wallace, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (Barcelona, Mondadori, 2001), pp. 33-100.

²⁴ Que resulta todo un vivero para la comedia de los ochenta. Además de la comedia sexual adolescente, esta película estableció el modelo para las numerosas comedias grupales no estrictamente adolescentes que la siguieron, desde *El pelotón chiflado* (*Stripes*, Ivan Reitman, 1981), hasta *Despedida de soltero* (*Bachelor Party*, Neal Israel, 1984), además de facilitar la incorporación a la industria de Harold Ramis, uno de sus guionistas. Este cineasta ha realizado y escrito más tarde toda clase de comedias, que van desde la prolongación del modelo comunitario de *Desmadre a la americana* (suyo es el guión de *El pelotón chiflado*) hasta algunas incursiones en el cine familiar, pasando por una cierta renovación de la comedia clásica, con varias aportaciones más que significativas, desde *El club de los chabalados* (*Caddyshack*, 1980) a *Una terapia peligrosa* (*Analyze This*, 1999), pasando por *Las locas vacaciones de una familia americana* (*National Lampoon's Vacation*, 1983), o *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, 1993).

(Bob Clark, 1982) y *Los albóndigas en remojo* (*Up the Creek*, 1984), además de otros filmes como *Los incorregibles albóndigas*²⁵ (*Meatballs*, Ivan Reitman, 1979)), *The Last American Virgin* (Boaz Davidson, 1982), *Losin' It* (Curtis Hanson, 1983), *La venganza de los novatos* (*Revenge of the Nerds*, Jeff Kanew, 1984)²⁶, *Private Resort* (George Bowers, 1985) o *Fraternity Vacation* (James Frawley, 1985), manteniendo su vigencia hasta nuestros días, como demuestra el formidable éxito de otra saga, la principiado por *American Pie* (Paul y Chris Weitz, 1999)²⁷, también a vueltas con el tema recurrente de la pérdida de la virginidad²⁸. No entraremos más a fondo en este asunto, que María del Mar Azcona analiza en su artículo ya citado, aunque sí diremos que el éxito del modelo propició la aparición / revitalización de un subgénero que abarca más terreno que el de la propia comedia gamberra juvenil: el de las películas con y para adolescentes. Desde la fundacional y poco conocida *Aquel excitante curso* (*Fast Times at Ridgemont High*, Amy Heckerling, 1982), que ilustra un guión semiautobiográfico del luego célebre Cameron Crowe sobre un grupo de adolescentes que descubren el sexo, la música rock y el consumismo, hasta la serie de las cuatro comedias románticas adolescentes paradigmáticas que escribió y dirigió John Hughes entre *Dieciséis velas* (*Sixteen Candles*, 1984) y *Todo en un día* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986)²⁹. La difusión de estas películas en su momento y sobre todo posteriormente a través

Aquel excitante curso
(Amy Heckerling,
1982)



²⁵ No confundir esta película sobre los campamentos de verano (otra variante bastante explotada) con la anterior, que se distribuyó en España con ese nombre para aprovechar el éxito de la primera unos años antes.

²⁶ Este filme tenía la particularidad de convertir en protagonistas absolutos a los 'pringados' del campus, figura siempre denostada y secundaria en el cine juvenil. En cierto sentido, inauguró un camino que luego ha sido cultivado con intenciones más hirientes por cineastas como Todd Solondz en *Bienvenidos a la casa de las muñecas* (*Welcome to the Dollhouse*, 1995). Jordi Costa ha escrito un interesante artículo sobre esta clase de películas titulado "Bajo el acné. Notas sobre la nueva comedia juvenil americana, subsección grosera", incluido en el libro coordinado por Vicente Domínguez, *La edad deslumbrante: mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente* (Oviedo, Ediciones Nobel/Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004), pp. 81-97.

²⁷ La película costó 11 millones de dólares y había recaudado, sólo en los Estados Unidos y en salas de cine, en poco más de tres meses, más de 100 millones de dólares. (<http://www.imdb.com/title/tt0163651/business>)

²⁸ Que ha conocido una revisión aún más reciente en *Virgen a los 40* (*The Forty Year-Old Virgin*, Jude Apatow, 2005), donde se muestra a un grupo de hombres cerca de los cuarenta años que se siguen comportando como cuando eran adolescentes.

de la televisión y el vídeo doméstico ha dado lugar a un estereotipo generacional tan pregnante como para causar su propia comedia gamberra paródica, la más que estimable *No es otra estúpida película americana* (*Not Another Teen Movie*²⁹, Joel Gallen, 2001), donde el uso humorístico de la referencialidad llega hasta el punto de que la protagonista de varias de las *teen movies* de Hughes, la pelirroja actriz Molly Ringwald, aparece al final de la cinta representándose a sí misma y tratando de aconsejar a la joven pareja protagonista para que no hagan lo que su personaje solía hacer en las películas originales.

Pero la comedia de los ochenta no sólo vivía de los picores adolescentes. Como ya hemos avanzado, estos años van a suponer el esplendor del trío formado por los hermanos Zucker y Jim Abrahams, que se habían dado a conocer en 1977 con el guión de *The Kentucky Fried Movie*. En *Aterrizo como puedas* (*Airplane!*, 1980), primera película que dirigieron, se lanzaron a renovar la parodia que Woody Allen y Mel Brooks habían



*Aterrizo como
puedas* (1980)

²⁹ Esta evolución que se produce en los años ochenta ha dado lugar a una cierta hibridación en la más reciente comedia de Hollywood, como demuestra, por ejemplo, la citada *American Pie*. Para Celestino Deleyto, hay que matizar el gamberrismo de ciertas comedias adolescentes norteamericanas actuales, y señala convenientemente su confusión con otro de los grandes subgéneros cómicos actuales: la comedia romántica representada en la serie de Hughes: "en *American Pie*, la narración evoluciona, en términos generales, desde la comedia de desmadre hacia la comedia romántica, lo cual concuerda también con la creciente importancia del punto de vista femenino, ya que este último género es, al menos en cuanto a la predilección del espectador, un género 'femenino'". Celestino Deleyto, *Ángeles y Demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood* (Barcelona, Paidós, 2003), p. 237. Pero si el caso de *American Pie* puede ser un ejemplo iluminador al respecto, filmes más recientes como el citado *Virgen a los 40* o *Dúplex* (*Duplex*, Danny de Vito, 2003) toman en cierto sentido el relevo de las *gross-out movies*. A saber, no es ya el desmadre de las *gross-out movies* de los ochenta o la estructura disparatada y los continuos ataques al buen gusto de las primeras películas de los hermanos Farrelly -de las que hablaremos más adelante- lo que se toma como referencia, sino que es más bien el esquema romántico el que predomina. Eso sí, convenientemente maquillado con dos o tres emulsiones de fluidos corporales. En cierto sentido, se puede decir que estas películas dan cuenta del envejecimiento de los espectadores de las primeras *gross-out movies*, y como se siguen dirigiendo a ellos, adoptan un tono mucho más moderado y ordenado (los propios hermanos Farrelly parecen haberse pasado a ese campo en su última producción hasta la fecha, *Amor en juego* (*Fever Pitch*, 2005).

³⁰ Su título original (que se puede traducir como 'No es otra película para adolescentes') deja bastante más claro el objetivo de sus burlas que el elegido por los distribuidores españoles del filme.

revitalizado durante los setenta, estableciendo un modelo muy fecundo y con escasas variaciones desde esa primera apuesta. Tomando como excusa el subgénero del cine de catástrofes que en los años setenta había dado varios éxitos de taquilla al Hollywood más acomodaticio y fijando su objetivo específicamente en la saga iniciada por *Aeropuerto* (*Airport*, George Seaton, 1970), el trío planteaba una serie continua de *gags* unidos por una leve trama argumental, sin preocuparse en absoluto por los saltos en la diégesis y la lógica narrativa más elemental.

En cierto modo, esta aproximación a la comedia cinematográfica tiene sus raíces en una tradición bien conocida. A saber, la concatenación de *sketches* y gracias varias que, por ejemplo, los hermanos Marx ya habían llevado a la gran pantalla hace más de setenta años. Como apunta Henry Jenkins, al analizar las comedias anárquicas de los Marx, herederas del vodevil, “no están totalmente asimiladas al cine de Hollywood, pero tampoco libres de sus normas. (...) (Son) una sucesión de difíciles compromisos, dolorosamente negociados durante el proceso de producción, entre dos sistemas estéticos opuestos, uno gobernado por una petición de consistencia caracterológica, lógica causal y coherencia narrativa, el otro por un énfasis en la actuación, en la *performance* y en la inmediatez afectiva y el espectáculo atomista”³¹. Para este autor, “necesitamos pensar en la comedia de forma atomista, como una sucesión libre de ‘pedazos’. Que las partes sean más significativas que el conjunto sólo será una crítica si no nos gustan los pedazos”³².

Este punto resulta fundamental para la comprensión de lo gamberro, en una época en el que el goce por lo fragmentario y lo anecdótico adquiere nuevas dimensiones. El placer de estas comedias se halla en el encuentro entre dos paradigmas, quedando fuera los espectadores que sólo se relacionen con un concepto homogéneo y orgánico de narración, aquel que la equipara con un todo uniforme y global. La novedad más importante quizás sea que Zucker-Abrahams-Zucker plantean su trabajo en un mundo mucho más mediatizado que el de los Marx, donde el referente ya no es el vodevil, sino el audiovisual en general, con especial hincapié en los *mass media*. Además, el compromiso con la convención, en sus mejores intentos, es completamente inexistente, pues todos y cada uno de los giros de la trama hacen referencia a algún elemento que está fuera de ella, resultan irónicos y no pueden ser tomados en primera instancia ni por el espectador más ingenuo.

Lo cierto es que en *Aterrizando como puedes*, las premisas del trabajo de Allen y Brooks se llevan a sus últimas consecuencias: toda coherencia en el sentido clásico de la narración se sitúa por detrás del objetivo principal de la película: hacer reír al espectador, y cuantas más veces mejor³³. Además, los directores y guionistas no dudan en recurrir al universo paralelo al cotidiano que sustentan los *mass media*, introduciendo como uno de los actores del filme al baloncestista Kareem Abdul-Jabbar, en aquel momento en la cima de su popularidad, que durante gran parte del metraje niega a otro personaje ser quien todos los espectadores saben que es. La realidad —en cierto modo ficticia, o al menos no refutable en su mayor parte por sus receptores— de los *mass media* se introduce en el medio de difusión de ficción para las masas por antonomasia de aquel momento —el cine—, negando su

³¹ Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics* (Nueva York, Columbia University Press, 1992), p. 24.

³² Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics*, p. 5.

³³ Aunque Allen ha seguido una carrera muy diferente (en cualquier caso, en sus parodias nunca hubo un grado de desentendimiento de la línea narrativa principal tan grande), Mel Brooks se retroalimentó de estas nuevas comedias. En su cine hay un giro al absurdo y a referentes más recientes tras el éxito de las películas de Zucker-Abrahams-Zucker, como ejemplifica *La loca guerra de las galaxias* (*Spaceballs*, 1987), parodia de la saga iniciada por *La guerra de las galaxias*, y que por tanto está mucho más anclada en imágenes que circulan por la esfera pública contemporánea que, por ejemplo, *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974).

condición, dando lugar así a un juego de espejos muy ingenioso, que añade el valor extra de generar una complicidad inmediata con el espectador al que se dirige³⁴. La fórmula se demostró de gran éxito, pues el filme, que costó unos tres millones y medio de dólares, ha recaudado desde su estreno, sólo en los Estados Unidos, más de 83 millones de dólares, y ha generado, también en aquel país, más de 40 millones de dólares en alquiler de vídeos³⁵.

El trío aún pudo realizar otras dos influyentes parodias, *Top Secret!* (1984), a vueltas con el cine de espías de la Guerra Fría, y *Agárralo como puedas* (*The Naked Gun: From the Files of Police Squad!*, 1988), efectiva ridiculización del cine policíaco y detectivesco, que conoció una segunda parte y terminó de convertir a Leslie Nielsen en el actor de referencia de la época para el subgénero paródico. Pero fue Jim Abrahams, ya en solitario y ayudado en el guión por Pat Proft, quien estableció un nuevo punto y aparte poco después con *Hot Shots!* (1991). Si las comedias firmadas por el trío propiciaron la producción de un sinfín de películas similares de menor altura y presupuesto, que inundaron las carteleras en los años ochenta (entre ellas, por ejemplo, toda la serie iniciada por *Loca academia de policía* [*Police Academy*], Hugh Wilson, 1984), la de Abrahams se significó al plantear la parodia de una película concreta (*Top Gun* [Tony Scott, 1986]), a partir del seguimiento casi punto por punto de su argumento, aderezado por la cita paródica puntual de escenas de otras películas de éxito contemporáneas³⁶ (así, el encuentro erótico de los protagonistas, que exagera hasta la ridiculización hipertrófica uno de los momentos más célebres de *Nueve semanas y media* [*Nine 1/2 Weeks*, Adrian Lyne, 1986]). Esta referencialidad exagerada hace casi indispensable que el espectador conozca los modelos exactos en los que se basa la parodia para que ésta adquiera algún sentido.

Y sin embargo, ésta es la estrategia de trabajo sobre la que se ha construido la serie paródica de mayor éxito de los últimos años, la iniciada por *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000)³⁷. El filme que le sirve de punto de partida (aunque no hace de él un seguimiento tan evidente como era el caso de *Hot Shots!*) riza el rizo de la referencialidad, pues se presenta como una parodia de *Scream* (Wes Craven, 1996) —a su vez una película de terror que juega continuamente con las citas a los lugares comunes del género— y de las *teen movies* (tan relacionadas con el cine de terror de los años setenta en adelante), abusando del humor de trazo grueso hasta niveles difícilmente soportables para algunas sensibilidades. Sus continuaciones han dado una nueva vuelta de tuerca al modelo al dejar que la línea argumental



Agárralo como puedas (1988)

³⁴ Se trata, en definitiva, de un paso más en lo que Seidman considera “una aproximación no hermética a la narrativa (...), que implica una estructura narrativa más amplia y expansiva que incluya al espectador. La exposición narrativa es ‘estropeada’ por los actores, que ‘se salen’ de su papel, por un subrayado de sus marcas de producción, artificialidad esencial y reconstrucción de su práctica semántica” (Steve Seidman, *Comedian Comedy: a Tradition in Hollywood Film*, pp. 55-56).

³⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0080339/business>

³⁶ Esto ya se daba en *Aterriza como puedas*, donde en el esquema de parodia del cine de catástrofes se insertaban escenas directamente inspiradas por éxitos recientes, como *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, John Badhan, 1977). La novedad, como hemos dicho, es que el punto de partida no es una tipología de películas, sino una película conocida y citada directamente.

³⁷ Su cuarta parte se ha estrenado en la primavera de 2006 en los Estados Unidos y ha sido dirigida, como la tercera, por David Zucker, lo que de alguna manera viene a cerrar el círculo.



Scary Movie (2000)

fluctúe de modo caótico entre las tramas y las escenas más conocidas de diversos éxitos de taquilla (se componen a la manera de un puzzle en el que las piezas nunca terminan de encajar), dando lugar a una apariencia aún más caótica: desde *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) hasta *Halloween* (John Carpenter, 1978) en la segunda parte, pasando por *Señales* (*Signs*, M. Night Shyamalan, 2002), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) y *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) en la tercera (estrenada sólo un año más tarde que dos de estas películas: la voracidad de esta franquicia paródica resulta ciertamente llamativa), componiendo un cóctel paródico transhistórico del género de terror³⁸.

5. El renacer de los noventa

El panorama descrito para la comedia de los años ochenta requiere una aclaración. Este florecimiento de comedias gamberras, familiares, adolescentes, paródicas, etc. ocupa toda la década, pero plantea una curva descendente en cuanto a calidad e impacto popular de los filmes. Salvo honrosas excepciones, la mayor parte de lo significativo en el género se realizó en la primera mitad de la década, mientras que desde entonces, las diversas corrientes de las que hemos venido hablando van perdiendo fuerza. No es casual que este periodo de florecimiento coincida, en gran medida, con las dos legislaturas de Ronald Reagan en el poder (1980-1988). Aunque no es nuestra intención intentar elaborar aquí un análisis sociopolítico de la influencia del *reaganismo* en el cine de los años ochenta, sí se puede aventurar que el proceso de “infantilización” de público y temática³⁹ iniciado, como hemos dicho antes, en la segunda mitad de los setenta, vio un campo de cultivo abonado en la sociedad norteamericana que votaba —y adoraba— a Ronald Reagan, un viejo actor reaccionario de segunda fila, casi paródico en sus *tics* y gestos⁴⁰, que no podía ser más ajeno a una manera de entender el cine no-convencional como la predominante en la primera mitad de los setenta.

El caso es que el paso de los ochenta a los noventa ve desvanecerse la presencia y la influencia de estas comedias en las diversas pantallas del mundo occidental —los tiempos parecían estar cambiando—, con escasas excepciones. Keenen Ivory Wayans, que más

³⁸ Parece claro, si caemos en la cuenta, como decimos, de que la mayoría de películas que se parodian en la serie de *American Pie* provienen del terror, que este género es uno de los más agradecidos para desplegar las estrategias de la comedia gamberra. Dado que el terror supone, para que el espectador lo disfrute, el establecimiento de un pacto de suspensión de la verosimilitud mucho más evidente (y por tanto más débil) que cualquier otro género, resulta lógico que los guionistas de las comedias gamberras recurran a su ridiculización de manera continua.

³⁹ No en vano, en su era también triunfaron las películas de acción de consumo rápido que hoy identifican popularmente gran parte del imaginario colectivo sobre el cine de los ochenta. Hablamos de *Acorralado* (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982) y sus secuelas, *Cobra* (*Cobra*, George P. Cosmatos, 1986), *Comando* (*Commando*, Mark L. Lester, 1985) o *Desaparecido en combate* (*Missing in Action*, Joseph Zito, 1984), entre muchas otras. Estos filmes, además, establecieron una nueva tipología de estrella cinematográfica masculina, bastante más mediática que propiamente relacionada con la interpretación, basada en las habilidades de los actores a la hora de machacar a toda clase de enemigos y, por tanto, en un físico rocoso reconocible a primera vista. Como es comprensible, muchos de los *tics* de estas películas han sido parodiados repetidamente en la comedia de los años noventa, aunque las dos vueltas de tuerca más interesantes de esta corriente no se pueden ubicar en este género, pues son prácticamente contemporáneas a sus referentes y se deben al holandés Paul Verhoeven: *RoboCop* (*Robocop*, 1987) y *Desafío total* (*Total Recall*, 1990).

⁴⁰ No por casualidad, es también ésta la época en que la caricatura política alcanza nuevas cuotas de visibilidad, sobre todo a partir de programas como *Spitting Image* (1984-1986), de la cadena británica ITV.

adelante pergeñará con la ayuda de sus hermanos Shawn y Marlon el guión de la ya mencionada *Scary Movie*, realizó con su primera película de 1988 una parodia del cine *blaxplotaiton* de los años setenta: *Sobredosis de oro* (*I'm Gonna Git You Sucka*), significativa por cuanto se enmarca dentro de la corriente de cine hecho por y para negros⁴¹, pero dándole la vuelta paródica y por tanto referencial de la que venimos hablando. Es un producto muy especializado, que se dirige a un público concretísimo: espectadores negros conocedores de la jerga y las jerarquías de los guetos, y que además tengan una mínima idea de los modelos con los que funcionaba la cultura del *blaxplotaiton* de los setenta. Esta especificidad hizo que la película no saliera del gueto⁴², aunque Wayans ha vuelto al mismo terreno una vez expulsado de la franquicia *Scary Movie*, en la reciente y algo más difundida *Dos rubias de pelo en pecho* (*White Chicks*, 2004). En cualquier caso, *I'm Gonna Git You Sucka* supone una avanzadilla de lo que será un filón para la comedia gamberra de los noventa: los filmes centrados en minorías sociales muy específicas. Si la comedia gamberra ha utilizado tradicionalmente a dichas minorías (mujeres, gays, negros, etc.) como diana de sus bromas, a partir de un cierto momento van a aparecer una serie de lecturas a la contra que culminarán, sobre todo en el caso de los afroamericanos, con una reivindicación *ad extensum*

de un humor prototípicamente negro. Desde las aisladas presencias de Richard Pryor, Eddie Murphy o Bill Cosby, hasta el alud de cómicos afroamericanos de hoy en día (de Chris Rock a David Chappelle), la comunidad afroamericana ha ido creando una identidad cultural propia donde el humor y la exploración de ciertos lugares comunes de la negritud son claves para entender su desarrollo⁴³.

En este sentido, el primer gran éxito de la comedia gamberra renovada de los años noventa, tras el agotamiento de la década pasada, es un filme que se centra en el mundo de los *freaks* de la música rock, la televisión y la cultura popular en general: *Wayne's world* *¡Qué desparrame!* (*Wayne's World*, Penelope Spheeris, 1992). La película, que lanzó al estrellato a Mike Myers⁴⁴, responsable más tarde de la aún más exitosa saga de Austin Powers



Sobredosis de oro
(1988)

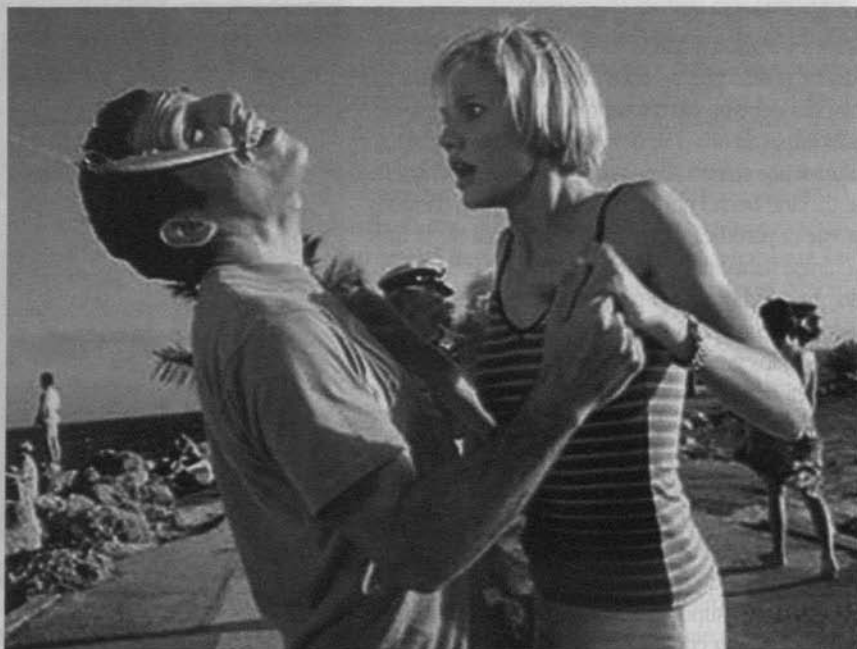
⁴¹ Cuya piedra fundacional podría considerarse la poco conocida en España *Sweet Sweetback's Baad Asssss Song* (Melvin van Peebles, 1971), que conserva gran parte de su carga subversiva aún hoy en día.

⁴² Donde, de cualquier manera, los hermanos Wayans alcanzaron una enorme popularidad gracias a este filme, lo que les permitió elaborar un *show* de humor para televisión emitido por Fox Network entre 1990 y 1994, *In Living Color*.

⁴³ Para una primera aproximación, véase Bambi L. Haggins, "Laughing Mad: The Black Comedian's Place in American Comedy of the Post-Civil Rights Era", en Frank Krutnik (ed.), *Hollywood Comedians. The Film Reader* (Londres, Routledge, 2003), pp. 171-186.

⁴⁴ Que se había dado a conocer en *Saturday Night Live*. De hecho, el *sketch* base de *Wayne's World* (a saber, la emisión de un *show* televisivo desde el sótano de la casa de dos fanáticos musicales) surgió, una vez más, de este programa.

Algo pasa con Mary
(1998)



(parodia del cine de espías de los años sesenta), enlaza también, en cierto sentido, con la corriente subterránea iniciada por *La venganza de los novatos* (*Revenge of the Nerds*, Jeff Kanew, 1984), aquella en la que los *nerds* (bichos raros, hazmerreír de la comunidad), se convierten en protagonistas de la historia⁴⁵. No se puede obviar su importancia, si tenemos en cuenta que la carrera de los hermanos Farrelly (Bobby y Peter), probablemente los directores de comedia más influyentes de los últimos años, se inicia poco después con *Dos tontos muy tontos* (*Dumb and Dumber*, 1994), donde Jim Carrey se convierte en la superestrella que es hoy interpretando a uno de los dos amigos de buen corazón pero completamente disminuidos psicológicamente que protagonizan esta película. El punto de vista de los Farrelly se ha convertido ya en un cliché, aunque en su momento causó cierta polémica, sobre todo a raíz del gran éxito del que sigue siendo su mejor filme a día de hoy, *Algo pasa con Mary* (*There's Something About Mary*, 1998). En un momento en que la sociedad anglosajona parecía estar completamente ahogada por las constricciones de lo 'políticamente correcto', estos cineastas plantean una comedia gamberra y totalmente incorrecta: los protagonistas son dos tontos que son observados como tales tontos, sin el menor atisbo de piedad o comprensión, al contrario, buscando la complicidad del espectador para que éste se ría de ellos y de sus mil y una patochadas. Lo único que los salva es su bonhomía

⁴⁵ Aquí también cabría hablar de la aportación de Kevin Smith, cineasta de procedencia *indie* pero claros referentes *mainstream*, que ha fundamentado gran parte de su obra hasta el momento en la descripción de diversas clases de *freaks*, desde la fundacional *Clerks* (1994), en la que Smith se sirve de una puesta en escena decididamente austera, semejante a la de las primeras películas de Jim Jarmusch, pero cuenta una historia trufada de momentos gruesos directamente heredados de las comedias adolescentes de los ochenta, hasta *Jay y Bob se lo montan* (*Jay and Silent Bob Strike Back*, 2001), donde dos personajes secundarios de aquel filme (camellos de barrio, para más señas) se emancipan para protagonizar una comedia gamberra en toda regla: escatología a granel, incorrección política al gusto, continua interrupción de la diégesis por elementos externos reconocibles de la cultura popular, etc.

natural. Se trata de un esquema clásico⁴⁶, pero llevado a un extremo de grosería, desfachatez y, aunque resulte paradójico, complicidad con (o comprensión de) los tontos, que supe- ra en mucho lo visto anteriormente. Aunque los personajes son lamentables, y ante esto no hay ninguna duda, los Farrelly invitan al espectador a reconocer lo que de sí mismo hay en la manera de actuar de estos individuos y, sobre todo, ponen en entredicho una serie de cri- terios morales que polucionan la opinión pública.

Esta manera de trabajar ha influido notablemente en la comedia gamberra de los años noventa y dos mil, y podemos rastrear sus ramificaciones, además de en el resto de la obra de los Farrelly⁴⁷, en toda clase de productos audiovisuales, desde *Jackass*, el programa que la MTV emitió entre 2000 y 2002 y en el que un grupo de jóvenes se prestaban voluntaria- mente a sufrir toda clase de tropelías reales, hasta todos los productos irreverentes salidos de las mentes de Matt Stone y Trey Parker, más conocidos como los creadores de la serie televisiva de dibujos animados *South Park*, en las pantallas desde 1997⁴⁸.

6. Los 40 son los nuevos 20

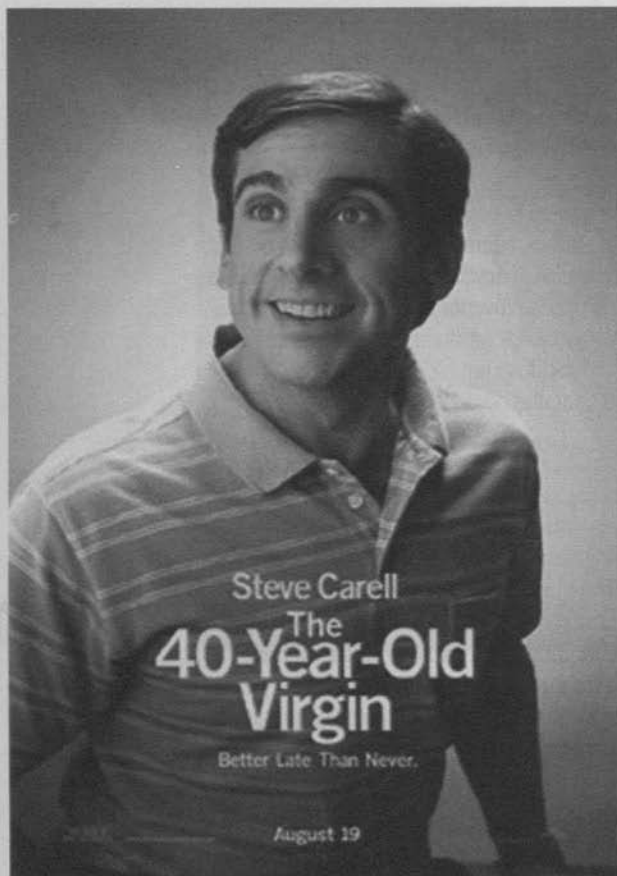
Llegamos así a los últimos años de la comedia gamberra. Tras una década (los noventa) que vio, entre otros acontecimientos, la progresiva suplantación del vídeo por el dvd, la llegada de Internet y la explosión de los canales por cable, la situación actual de la comedia dista una vez más de ser cristalina. Tras la onda expansiva que supuso *Algo pasa con Mary* y pro- gramas televisivos de todo tipo (desde los *Simpson* al citado *Jackass*), en los últimos años proliferan gran variedad de productos inicialmente dirigidos a explotar la gamberrada. El panorama está lejos de ser homogéneo y junto a los nuevos canales de distribución y exhibición⁴⁹, una simple mirada a la frenética y heterodoxa actividad de los cómicos más apre- ciados hace que nos replanteemos la situación. Carreras como la de Jim Carrey, Bill Murray o Ben Stiller ofrecen una pluralidad considerable de registros, desde las películas infantiles a la comedia romántica pasando por el melodrama o la madurez de cierto cine *indie*.

⁴⁶ Siguiendo a Kristine B. Karnick y Henry Jenkins, editores de *Classical Hollywood Comedy* (Nueva York, Routledge, 1995), el infantilismo y la inhabilidad de integrarse socialmente han sido vistos siempre como una oportunidad para una actuación cómica más amplia. Recordemos, por ejemplo, al torpe inspector Clouseau que Peter Sellers interpretaba en la serie iniciada por *La pantera rosa* (*The Pink Panther*, Blake Edwards, 1963), o al personaje característico de Jerry Lewis en sus comedias de los cincuenta con Frank Tashlin.

⁴⁷ Y aquí hemos de detenernos en un hito de la comedia de los noventa citado un poco antes, *Algo pasa con Mary*, que supuso la consolidación de los actores Ben Stiller y Cameron Díaz. El filme se articula alrededor de un esquema de comedia romántica clásica para, sin dejar nunca de lado esa línea, introducir toda clase de *gags* hirientes con los homosexuales, las mujeres, las fuerzas del orden, las minorías raciales, la tercera edad, los disminuidos físicos y psíquicos, etc. En realidad, la primera intención no es otra que hacer reír, aunque resulta evidente, para cualquiera que la lea sin prejuicios, que también hay en este abuso de la incorrección una cierta voluntad de llamar la atención sobre lo inútil que resulta no mirar a las cosas de frente (o sea, la aplicación en todos los órdenes de la vida de lo 'políticamente correcto').

⁴⁸ Stone y Parker son otro caso de ascensión desde el *underground* y el *trash* hasta lugares estelares del *mainstream*. Su primera película, *Cannibal! The Musical* (Trey Stone, 1996), es un cruce histórico entre el *western*, el musical y el cine de terror con toques de evidente amateurismo y sólo comercializada una vez que Troma se hizo cargo de la distribución. A partir de aquí, siguen una línea paródica digna de estudio, con títulos como *Orgazmo*, *BASEketball*. *Muchas pelotas en juego* (*BASEketball*, David Zucker, 1999) o *Team America. La Policía del Mundo* (*Team America. World Police*, Trey Parker, 2004), aunque su gran éxito llegó con la serie de anima- ción *South Park*, donde también se hace gala de un cierto antiprofesionalismo (en todos los sentidos) y se hurga en todos los complejos de la clase media americana, consiguiendo un éxito espectacular entre el público menor de treinta años.

⁴⁹ Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home* (Los Angeles, University of California Press, 2006).



Virgen a los 40 (2005)

para extender el *target* de la película. O, dicho con otras palabras, nos hallamos ante el descubrimiento por parte de la industria del entretenimiento (en su sentido más amplio) de los beneficios que reporta la 'juvenilización' de la sociedad y otros cambios en los roles sociales. La referencia del *campus* universitario ya ha quedado lejana y aunque lo sexual sigue siendo central para el desarrollo de la trama, aparecen nuevas áreas de negociación identitaria. Así, Andy Stitzer (interpretado por Steve Carell) trabaja en una tienda de electrodomésticos (convenientemente llamada 'Smart Tech'), vive solo y es un fanático de todo tipo de *gadgets*. Cuando conoce a Trish (Catherine Keener), madre soltera con dos hijos que trabaja en un local que vende productos a través subastas en E-Bay, sufre una transformación en la que su edad, su masculinidad y su virilidad se ven cuestionadas. De esta manera, Andy se depila el pecho y acude a reuniones de educación sexual con la hija de Trish. El descubrimiento de otro público masculino de mayor edad y los guiños a una serie de preocupaciones contemporáneas (el culto al cuerpo, la soledad de la madurez, la tecnología y el hogar) están presentes a lo largo de la cinta. No en vano, una de las secuencias más celebradas es la visita de cuatro amigos a una feria de encuentros o citas a ciegas para solteros⁵⁰,

⁵⁰ Una visita a la web de *Virgen a los 40* (<http://www.the40yearoldvirgin.com/>) permite relacionar fácilmente todos estos elementos. Aparte de los 17 minutos extra de la versión sin censura que ofrece el dvd de la película para los cazadores de imágenes 'picantes', en la parte inferior se puede contemplar claramente posicionado el enlace con la web de encuentros por Internet perfectmatch.com.

negocio en auge que permite la interacción comunicacional de personas en edad supuestamente conflictiva para tener relaciones de pareja. Como sugiere uno de los amigos de Carell para animarle, "los 40 son los nuevos 20", lo que puede abrir ciertas expectativas a nivel vital y, desde luego, ofrece enormes perspectivas comerciales para llegar a un segmento generacional que antaño parecía alejado de la comedia gamberra.

El filme también intenta captar el máximo de público por otra vía: la de ofrecer dos productos bien distintos por el mismo precio. Así, la primera mitad entra por derecho propio en los moldes de la comedia gamberra, al mostrar a unos tipos de cerca de 40 años que se comportan de manera claramente amoral y desinhibida, con un único objetivo en mente: conseguir el máximo posible de sexo y diversión (tal y como sucedía con los protagonistas de las *gross-out movies* adolescentes de los ochenta heredadas de *Desmadre a la americana* [*National Lampoon's Animal House*], John Landis, 1978); mientras que la segunda se decanta de manera descarada por los usos de la comedia romántica, con la inclusión de un final moralista demoledor: el primer encuentro sexual entre Andy y Trish tendrá lugar en su noche de bodas. Si en su inicio *Virgen a los 40* enlaza en cierto modo con *Aquellas juergas universitarias* (*Old School*, Todd Phillips, 2003), un filme que diseccionaba de manera muy efectiva el complejo de 'peterpanismo' de toda una generación (más o menos la que creció con las *gross-out movies* de las que hemos hablado y que se convierte en el nuevo *target* de estas comedias), además de fomentar la lectura post-feminista de la imposibilidad de compromiso del hombre actual; en su segunda parte, la película se decanta del lado del otro cine de base cómica con mayor éxito de las últimas décadas: el representado por la comedia romántica de la que son asiduas estrellas como Meg Ryan, Julia Roberts, Richard Gere o Jennifer López.

En una línea similar se sitúa también *De boda en boda* (*Wedding Crashers*, David Dobkin, 2005). Si bien algo menos evidente en su planteamiento (dos amigos que se cueplan en bodas —otro de los grandes negocios posmodernos— ajenas para ligar a placer), el filme rápidamente sitúa como nudo narrativo la crisis de edad y personalidad de los protagonistas. No sólo se ven abocados a la búsqueda del amor y de la estabilidad en pareja, sino



De boda en boda
(2005)

que su máximo referente e ídolo (el personaje interpretado por Will Ferrell)⁵¹ aparece como un ser desahuciado que aún vive en casa de su madre y que ha cambiado las bodas por los entierros como ceremonia idónea para ligar. Como sucedía con el personaje de Ferrell en la reescritura de los desmadres de Belushi que también era *Aquellas juergas universitarias*, el amigo inadaptado queda superado por la madurez que representa la vida en pareja. Así, el filme acaba con los dos colegas y sus respectivas parejas conduciendo a toda velocidad para colarse en una boda ajena, esta vez los cuatro juntos.

En definitiva, nos encontramos ante una creciente bastardización e hibridación del subgénero. En un momento de auge del *clip* gamberro, las películas de los últimos años oscilan entre el *gag* grosero y una narratividad fuerte y muy cercana a la comedia romántica. No resulta fácil realizar un diagnóstico actual, ni creemos que sea éste el lugar para realizarlo. En todo caso, cabe constatar de nuevo la solidez de este humor más explícito a la hora de consolidar ciertas visiones sobre la vida contemporánea. Enmarcado en unas lógicas discursivas en las que lo fundamental es la conversión de lo lúdico en artefacto cultural y comercial, la gamberrada quedaría legitimada como forma de ocio: desde las despedidas de soltero a la búsqueda de pareja (o la compra de un coche, la pérdida de peso, la financiación de una hipoteca, etc.), todo puede (y debe) ser divertido. Se sanciona así un modelo sociocultural que pretende alargar las prebendas asociadas normalmente con la edad joven, pero sin olvidar los compromisos (sobre todo en términos materiales) de la adulta. De este modo, lo que queda más claramente reforzado por este cine son los hábitos de consumo voraces asociados a la juventud (no hay diversión sin desembolso económico), que son traspasados también al periodo adulto, lo que entra en plena consonancia con lo que parece ser una de las directrices económicas de la sociedad post-capitalista en la que vivimos: alargar al máximo en la vida de las personas la pulsión consumista.

Al fin y al cabo, y como ya dijimos al inicio de este artículo con respecto a los géneros, la comedia gamberra no es otra cosa que un producto de su tiempo, determinado, entre otras cosas, por las estrategias de *marketing* globales o los usos y costumbres sociales, algo que estos dos éxitos recientes ejemplifican de manera meridiana. Por supuesto, la risa actuaría también como mecanismo liberador y su conexión con ciertas obsesiones sociales y expresiones de la cultura popular desbaratan el poder de una lectura unívoca, pues el humor no deja de ser un escenario privilegiado en el que soliviantar las tensiones de nuestro tiempo.

ABSTRACT. Our paper offers an overview of the last thirty years of American comedy. Focusing on the evolution of gross-out and teenage comedy, the location of a supposedly teen subgenre is key to analyze contemporary approaches to humour frequently described as distasteful, disrespectful, etc. A general look at those films not only as textual formations but basically as vehicles for cultural and social discourses is a first step for a deeper and richer understanding of this phenomenon. Comedy would then be a great locus to explain and research some contemporary obsessions and to analyze entertainment as one of the key issues to western demographics. The explosion of gross-out defies homogeneous categories and breaks down traditional boundaries between 'good' and 'bad' taste. Humour would become a paradoxical point of reference, a way to both deal with and dismantle fears and fixations. ☺

⁵¹ Seguimos aquí parte de la argumentación de Diane Negra, "Where the Boys Are: Postfeminism and the New Single Man" (<http://jot.communication.utexas.edu/flow/?ot=view&id=1724>).