

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Análisis temático y formal del gag en el cine cómico postmoderno”

**TRABAJO FINAL DE
GRADO**

Autor/a:

Miguel Jiménez Sánchez

Tutor/a:

D. José Pavía Cogollos

GANDIA 2021

Descripción: El gag es la unidad fundamental que entreteje las comedias del cine mudo y un pilar en el que se sustenta la comedia cinematográfica en general. Así, el presente trabajo ofrecerá un acercamiento al gag del cine cómico postmoderno, y en el que “lo postmoderno” se entiende como limitador temporal para concretar un corpus fílmico a la vez que una convención creada para agrupar ciertos cambios producidos en la sociedad. Por otro lado, se comentarán, primero, conceptos de la propia naturaleza del gag, siempre elusiva, y se relacionarán los gags analizados con sus referentes pretéritos para observar qué nuevos aportes ofrecen a la comedia cinematográfica.

Palabras clave: Postmodernismo, cine, comedia, gag, análisis.

Abstract: The gag is a fundamental element that builds silent comedies and the base which supports cinema comedies in general. Therefore, this work will propose an approach to the gag on the comical postmodern cinema, where “postmodern” is understood as a temporal restriction to settle on a collection of films and, at the same time, as a convention created for group some sort of changes in our society. Furthermore, It will be talked concepts about the elusive nature of gags, then, postmodern gags will be analyzed and, finally, they will be related with older gags to notice what’s come up new.

Palabras clave: Postmodernism, cinema, comedy, gag, analysis.

Índice

○ INTRODUCCIÓN	4
• ¿Por qué un estudio sobre el gag del cine cómico postmoderno?	4
• Objetivos	5
• Metodología	5
• Marco teórico: Sobre la postmodernidad y el cine	5
○ UN ACERCAMIENTO A LA NATURALEZA DEL GAG	8
• Definiciones.....	8
• Diferencias entre el chiste y lo cómico	9
• El gag y la narración	10
• El gag visual: Tiempo, Espacio y Movimiento.....	10
○ LA HIPERVISIBILIDAD EN EL CINE DE COMEDIA POSTMODERNO	11
• El Sexo y La Escatología en el gag.....	13
• La Muerte y El Cadáver en el gag	22
○ EL GAG-REFERENCIA Y LA PARODIA-PASTICHE	30
• La Forma sobre el Fondo.....	30
• La Referencialidad y la Parodia-Pastiche.....	32
○ HUMOR Y DOCUMENTAL: EL GAG EN EL MOCKUMENTARY	35
• Sobre el humor en el documental.....	35
• El mockumentary y el gag	36
○ CONCLUSIONES	39
○ BIBLIOGRAFÍA.....	41
○ FILMOGRAFÍA	42
○ ÍNDICE DE FIGURAS	46

○ INTRODUCCIÓN

- ¿Por qué un estudio sobre el gag del cine cómico postmoderno?

El gag es un concepto que se ha sido objeto de estudio durante años, sobre todo tras el reconocimiento del slapstick por la *avant-garde* de los años 50 y 60. Muchos de estos estudios se han centrado en los gags de maestros como Buster Keaton o Charles Chaplin, pero muy pocos parecen haber tratado su evolución, su adaptación a nuevas sensibilidades y tiempos, sus cambios en forma y temática, etc., lo que me llevó a querer llenar ese vacío teórico.

En primera instancia, mi intención era analizar el gag contemporáneo, con lo que el concepto “postmodernidad” surgió de forma inocente y despreocupada en el título del trabajo, causa de este ímpetu hacia la novedad y el presente. Más tarde se volvería un dolor de muelas con el que habría de tratar en sí mismo. No obstante, habría sido imposible sortearlo, ya que el trabajo debía establecer una diferenciación con otros gags pretéritos, adscribiéndolos a unos momentos temporales determinados para sacar a relucir los cambios en el cine de comedia y el gag. Además, también se tuvieron en cuenta ciertos rasgos que se atribuyen a la postmodernidad para buscar similitudes e influencias en los gags analizados.

Las dificultades no tardaron en aparecer en la realización del trabajo, ya de entrada por la intrincada naturaleza de los conceptos que lo sustentan. La postmodernidad es un término que engloba los cambios producidos en un montón de ámbitos, tales como el arte, la economía, la sociedad, la cultural o la tecnología. Así, mis esfuerzos se centraron en comprender el papel de la postmodernidad en el cine y la naturaleza de sus cambios, pero creía, y sigo creyendo, que resultaba esencial tener un conocimiento base sobre la situación de la realidad contemporánea para la realización del trabajo.

Por otro lado, el gag también es otro de los términos que se tratan en el texto. Un concepto equívoco que al tratar de definirlo recuerda, como siempre evocaba mi tutor, al intento de agarrar un puñado de arena que se escapa de entre los dedos. Establecer una definición del gag no es objeto de este texto, el cual sí toma unas definiciones de referencia que servirán para su posterior análisis. Es por ello por lo que uno de los puntos del texto se centra en facilitar una aproximación al gag y a sus características.

Así, el trabajo ofrece un análisis de diversas películas cómicas, centrándose en filmes de los años 90 hasta el nuevo milenio, para poner en común una serie de características que se insertan en el gag como reflejo de su tiempo. Además, en el texto también se establecen comparaciones en el tratamiento de gags con películas pasadas para apoyar ciertos argumentos extraídos del análisis.

Con todo, este estudio pretende mostrar los virajes que algunos gags han tomado en la postmodernidad. Esto no implica que todos hayan cambiado, sino que, atendiendo a la tesis de Jameson en la que la postmodernidad se presenta como

“dominante cultural”, en buena parte de los gags contemporáneos se han establecido características que se relacionan con esta.

- *Objetivos*

El objetivo principal de este documento es el de analizar si las nuevas formas y temáticas del cine postmoderno tienen su impacto en el gag del cine cómico. Así, a través de establecer relaciones entre las características propias de la naturaleza del gag y las supuestas características del cine postmoderno se dará una aproximación al uso, forma y fondo del gag en el cine cómico postmoderno y su relación con sus predecesores.

Objetivos específicos:

- Analizar los gags de un corpus fílmico postmodernista.
- Indagar en la relación de la comedia cinematográfica con la postmodernidad.
- Relacionar diferentes gags postmodernos para descubrir patrones.
- Conectar con referentes anteriores y comentar nuevas aportaciones.

- *Metodología*

En la realización del trabajo se ha partido, en primer lugar, de una serie de lecturas fundamentales que han servido para establecer la base de los conceptos de “gag” y “postmodernidad”. Con esto, ha seguido el visionado y análisis de un corpus fílmico basado en sus similitudes con características postmodernas, su tono humorístico en igual o superior relación a otros rasgos genéricos y su realización enmarcada entre los años 90 y el nuevo milenio (hasta el 2010), siendo a veces flexible con estos limitadores. Además, el análisis ha sido acompañado de lecturas sobre ciertos géneros o temas que le añaden profundidad y coherencia. Por último, en la conclusión, se ha extraído la esencia de los gags estudiados para ponerlos en relación con la postmodernidad y se han resumido los cambios advertidos. Debido a las referencias bibliográficas escogidas y a la necesidad de concretar el campo de estudio, el corpus fílmico se compone exclusivamente de películas anglosajonas, lo que sitúa el interés del trabajo más allá de nuestras fronteras. Esta decisión viene marcada por la lectura de Jameson y otros textos sobre la comedia centrados en el cine cómico anglosajón.

- *Marco teórico: Sobre la postmodernidad y el cine*

La postmodernidad es un concepto que levantó muchas críticas en el panorama teórico por ser ciertamente ambiguo. De hecho, incluso Fredric Jameson (1996), uno de

los defensores más influyentes de la postmodernidad, rechaza dar una acepción del término, puesto que: “el concepto no solo es polémico, sino que además es internamente conflictivo y contradictorio” (p.22). Dentro de su teoría, Jameson defiende que las formas estéticas del realismo, el modernismo y el postmodernismo están vinculadas con las ideas que Ernest Mandel propuso sobre las fases que habían transcurrido del capitalismo, diferenciadas en: el capitalismo mercantil, el capitalismo imperialista o de monopolio y el capitalismo transnacional (Walsh, 1996). En esta mutación última del capitalismo, los productos culturales sufren un cambio en su naturaleza que Jameson clasifica como postmodernos.

De esta forma, Jameson entiende la cultura como una forma que descodifica la economía de su momento, es decir, este vincula la producción de productos culturales con el modelo de producción económico imperante, pero mantiene que esta relación se desarrolla de forma semiautónoma. Así, esta idea se convierte en el punto central sobre la que Jameson edifica su teoría, articulada en torno a un marco ideológico marxista. Por otro lado, él mismo reflexiona sobre las hipótesis que establecen una periodización, pues suelen lastrar una falsa homogeneidad. Para sortear este obstáculo, Jameson propone que el postmodernismo no ha de verse cómo un estilo, sino más bien como una dominante cultural, la cual permite: “...la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros” (p. 26).

Otro de los rasgos de la teoría de Jameson es la paradigmática “sordera histórica” que atribuye como síntoma al postmodernismo. Lo que él llama “versión moderna de la historia” (en la que se refiere a las ideas de progreso y *telos* que habitaban en el arte) se disipa de la noche a la mañana. Este acontecimiento que toma como axioma desencadena una serie de: “...intentos espasmódicos e intermitentes, pero desesperados, de recuperar la historia” (p. 11), y califica a la propia teoría de la postmodernidad como uno de estos intentos. A su vez, “la creciente primacía de lo neo” o la recuperación de estéticas anteriores en el arte es visto cómo consecuencia de este fenómeno, lo que dará lugar a la técnica del pastiche.

Jameson, en su incursión en la historia del cine como medio cultural predominante, la clasifica igualmente de forma periódica, y asegura que la historia del cine se compone de dos historias diferentes, divididas por la llegada del sonido o *banda sonora*. El cine silente presenta una progresión desde las formas del realismo a las del modernismo, pero con la llegada del sonido, el cine sufre una vuelta a las formas realistas, las cuales vincula con el sistema genérico Hollywoodiense, y se mueve hacia la modernidad donde, rondando los años 50, se instala el concepto de autor junto con la decadencia del sistema de estudios. La modernidad seguirá vigente hasta la postguerra de los años 60, que dará lugar a la postmodernidad (Walsh, 1996).

Michael Walsh (1996) critica esta clasificación hecha por Jameson apoyándose en varias hipótesis. Walsh asegura que, si entrásemos en un análisis más detallado en lo concerniente a las películas recogidas en su periodización, los problemas no tardarían en aparecer. Así, el teórico se apoya en los análisis más estrechamente localizados de

otros historiadores de cine, como David Bordwell o Tom Gunning, para minar la calificación de Jameson.

Por otro lado, Gerard Imbert (2010) ya teorizaba de forma más enfocada en torno a lo que podríamos considerar cine postmoderno y los imaginarios sociales que reunía. De este modo, Imbert lo considera como un “cine de la ruptura, del cuestionamiento identitario, de la fractura de la realidad (...) un cine que a veces llega a una ‘pornografía del horror’ por la *hipervisibilidad* que ha alcanzado” (p.17). De este modo, su análisis se centra en cuatro grandes apartados que ve fundamentales:

- El cuerpo
- La identidad
- La violencia, la muerte y el horror
- La representación de la realidad.

Así, pese a realizar una profunda revisión de estos conceptos, Imbert deja fuera prácticamente toda película de género o de cine comercial, por lo que la comedia no se integra dentro de su corpus.

Sin embargo, Neale y Krutnik (1990) plantean que la comedia y lo cómico suponen siempre una desviación de la norma o convención social culturalmente aceptada, a la vez que se compone de cierto grado de inverosimilitud. Así, citan las palabras de Mick Eaton, las cuales resuelven que lo cómico siempre implica una “transgresión de lo familiar”, a la vez que una “familiarización de la transgresión”:

Comic pleasure is... inextricably linked to a replacement of transgression in relation to ideology, a resetting of the boundaries. (p.94).

Atendiendo a esta afirmación, podemos suponer que el cine de comedia juega un rol importante en la definición de los imaginarios sociales, como también en su redefinición.

También cabe destacar que, aunque otros análisis fílmicos postmodernos se centran en las décadas de los 70 hasta los 90, Imbert lo hace de los 90 al 2010, puesto que la década de los 90 viene marcada por: “...la aparición de obsesiones, temas nuevos que van a incidir en el tratamiento fílmico y en la evolución de los lenguajes cinematográficos.”. Además, se suceden cambios en las convenciones sociales y las identidades de género. Buen ejemplo de estos cambios es la concepción de lo que supone *ser un hombre*, idea que recoge la película *The Full Monty* (1997) para orquestar más de un gag, y en la que se establece una nueva concepción de hombre, más sensible y frágil. Es por esto por lo que nuestro análisis irá ligado a las décadas entre los 90 y el nuevo milenio, ya que, a pesar de que en la actualidad la postmodernidad ha sido reconocida de forma unánime y se han producido nuevos estudios socioculturales, a finales del 2010 surgen nuevas perspectivas teóricas que empiezan a usar el término de la post-postmodernidad.

Ya para terminar esta pequeña introducción de la teoría de la postmodernidad y su relación con el cine, viene al caso exponer de forma esquemática algunas de las características del cine postmoderno que bien resume Aguirre (2014):

- *La intertextualidad y la referencialidad*, a la vez que la participación de la audiencia en la captación de dichas alusiones.
- *La autorreferencialidad, la parodia y el pastiche* junto a otras estrategias disruptivas que establecen nuevas dinámicas con el espectador además de cuestionar el concepto de autoría.
- *La primacía de lo “neo”* y la combinación, confrontación y regeneración de estilos pasados.
- *La ironía* como mecanismo de cuestionamiento de la verdad y de toda autenticidad.
- *La nostalgia y su exaltación* como reacción del sujeto postmoderno a su contemporaneidad.

A estas características conviene sumar la *ambivalencia* como concepto que impregna buena parte de la filmografía postmoderna, ya sea a niveles narrativos, formales e incluso de intención ideológica.

○ UN ACERCAMIENTO A LA NATURALEZA DEL GAG

● *Definiciones*

La problemática para definir el gag sigue vigente hoy día, aventurarse a intentar concretar en pocas líneas este concepto suele resultar en definiciones a menudo incompletas, muy amplias, vagas o basadas en la comodidad de la afirmación de su imposibilidad definitoria (Cuellar, 1998). Así lo hace Fernando M. Peña, citado por Cuellar: “Aislado, el gag es un mecanismo indefinible que sirve para hacer reír. (...) nadie ha podido rescatar con palabras la parte sensible del gag, visual o verbal, que es la que lo vuelve eficaz.” (p. 70).

Esta definición ambigua del gag es sumamente parecida a la de la Real Academia Española, la cual define el gag como un: “efecto cómico rápido e inesperado en un filme”. La sorpresa, latente en la definición de la RAE, parece ser clave en los intentos por definir el gag. No obstante, Cuellar la considera tan solo una variante: “tan prescindible como la caricatura, el contraste o la torpeza”. Cuellar, en su estudio

taxonómico del gag cinematográfico, termina por ofrecer la siguiente definición: “Mecanismo cómico desarrollado en una estructura dinámica, inserto en un relato mayor.” (p. 73).

Como él mismo explica, usa el término *cómico* en cuanto a que el *mecanismo* es productor de comicidad, pero otros teóricos consideran que esto es algo opcional en cuanto a la naturaleza del gag. Según Garín (2012): “las palabras “cómico” o “comedia” (...) más que enriquecer y concretar las formas del gag visual, las encorsetan en callejones sin salida”. De esta manera, pese al enfoque únicamente visual de su tesis, este sostiene que el gag visual no siempre ha de resultar cómico, sino que puede ser ambiguo e incluso inquietante. Al final de su tesis, Garín se aventura con una de esas “definiciones imposibles que tratan de capturar -en vano- la libertad multifacética del gag”, y así dicta: “Forma que hace (posible) reír mediante un juego equívoco de imágenes en movimiento, a varios tiempos” (p. 419).

De esta forma, para el análisis que nos atiende a continuación tendremos en cuenta estas dos definiciones, poniendo atención a la risa que suscite, pues también será una parte que valorar en cuanto a los cambios en el gag del nuevo milenio. Además, se tendrá en cuenta la maleabilidad del gag para salirse de los definidores que lo encorsetan y restringen.

- *Diferencias entre el chiste y lo cómico*

Por otro lado, cabe destacar lo que Freud diferenciaba entre chiste o el ingenio y lo que es cómico, y su relación con el gag. Krutnik y Neale (1990) escriben, a propósito de lo que dice Freud:

For Freud a joke is made; it exists only in utterance; and its immediate material is language and signs. The comic, by contrast, is witnessed. It can exist, beyond the realms of formal utterance, in situations encountered in everyday life. (p.72)

Así, Freud diferenciaba lo cómico como algo que se observa desde fuera, pero que no se estructura en torno al lenguaje, que necesita de un observador y un observado, implicando partes del subconsciente y la conciencia. Asimismo, el chiste se compone de una estructura tripartita: el enunciador, el receptor y la víctima. De este modo, cualquier intento de producir comicidad en el cine conlleva siempre un enunciador, por lo que comparte la estructura formal del chiste (Neale y Krutnik, 1990)

Aquí cabe destacarse una diferenciación entre lo que podríamos considerar un gag y lo que Jean-Pierre Coursodon, citado por Neale y Krutnik, considera un “efecto cómico”. Así, el traspaso de lo cómico al cine sin una estructura independiente daría lugar a este “efecto cómico”. Un ejemplo de ello podría ser una caída, la manera de moverse de un personaje, la forma de vestir... Sin embargo, mientras que Cuellar considera que un gag: “podría estar compuesto por un único efecto cómico o estar plagado de ellos”, Coursodon piensa que los efectos cómicos lastran la complejidad estructural del gag. Aun así, nosotros nos quedaremos en nuestro análisis con la

acepción de gag que engloba también a los efectos cómicos, con la intención de diferenciarlos de los más complejos para explorar la evolución del gag.

- *El gag y la narración*

En sus orígenes, el término gag se refería a las interrupciones que los artistas hacían en los *music hall* y los cabarés para llamar la atención del público (Cuellar, 1998). Esta digresión del espectáculo se conserva en su acepción cinematográfica solo en parte, ya que el gag puede, o no, estar inserto dentro de la narración. El gag que se incorpora a la estructura narrativa del filme suele llamarse *running gag*, el cual, por medio de la repetición y la variación, se extiende a lo largo de una película, alternándose de forma sistemática entre escenas. Además, según Neale y Krutnik, los *running gag* pueden llegar a ser un fuerte elemento narrativo para marcar la articulación del fracaso de un determinado personaje a través de la reiteración, como es el caso de algunas películas de Woody Allen (y su peculiar e incompetente personaje) como en *Take the Money and Run* (1969), *Love and Death* (1975) o *Annie Hall* (1977), las cuales ellos mismos citan.

Siguiendo esta línea Garín (2013) reflexiona sobre el gag y su ambivalencia estructural para (de)construir la narrativa. Así, apoyándose en el debate anterior establecido por otros teóricos, Garín deduce que el gag se constituye en dos formas potenciales; una destructiva, en la que se engloba la sorpresa, la interrupción y la temporalidad restringida en el efecto, y otra de construcción, basada en el desarrollo narrativo y temporal además de la repetición. Esta separación formal concuerda con la realizada por Cuellar en categorías cómicas, donde separa el gag “de sorpresa” del “de reiteración”. Ejemplos que plasman claramente esta diferenciación serían el gag del tartazo en la cara en contraposición con el elemento gag-narrativo de la persecución.

De este modo, Garín hace hincapié en este carácter ambivalente del gag, el cual, además, no se limita dentro de las categorías en las que se encorseta, sino que se interrelaciona entre ellas. Por lo tanto, Garín celebra como “logro indiscutible” la capacidad del gag para “narrar y cuestionar la narración a la vez”. Este aspecto del gag confluye dentro de las características que se corresponden con las formas postmodernas, y supone una aproximación de la naturaleza del gag a los planteamientos postmodernos.

- *El gag visual: Tiempo, Espacio y Movimiento*

Tiempo, Espacio y Movimiento. Estos tres elementos son los determinantes que conforman la naturaleza formal del gag visual, que deriva, como ya mencionamos, de los números de vodevil y music hall anteriores al cine mudo, pero cuyo rastro podemos seguir mucho más atrás en el tiempo de la mano de la literatura. En los años 20, genios como Chaplin, Keaton o Lloyd desarrollaron en sus películas multitud de gags visuales que establecieron al slapstick como un género venerado en nuestros días dentro del cine

mudo. Un cine cuya naturaleza formal es casi tangible, y es que, en palabras de Garín (2012): “el gag visual es uno de los recursos que evoca con más fuerza esa autoconciencia formal de las imágenes, pues está en su naturaleza constituirse como pequeñas acciones-en-sí-mismas, aisladas o dentro de la estructura de un plan más amplio” (p. 6).

De este modo, Garín (2012) estructura su tesis doctoral sobre el gag visual en torno a estas tres dimensiones formales, las cuales se integran progresivamente y cuya manipulación resulta en tres ideas limítrofes. Así, las formas del Tiempo conducen a los límites de la Narración, las formas del Espacio a los límites del Juego, y las formas del Movimiento a los límites del Sentido. Estas ideas-límite nos serán de ayuda a la hora de analizar los gags visuales, estableciendo relaciones con las convenciones postmodernas del cine de los 90 y el nuevo milenio.

Por otro lado, merece nuestra atención la visión estética de Jameson sobre el cine silente de los años 10 y 20. Este adopta unas formas y estéticas modernistas que, más adelante, serán recuperadas por los autores de los años 50, los cuales se interesarán por los genios de la comedia muda, como son Keaton, Chaplin o Lloyd, y su dominio del gag cinematográfico. Esta recuperación y teorización del gag parece indicar que Jameson no se equivocaba demasiado en su aproximación periódica de las estéticas en la historia del cine. Además, tras esta vuelta del modernismo cinematográfico al gag visual, con la irrupción de la postmodernidad la tendencia será soslayar las posibilidades cómicas de este, favoreciendo las del chiste o gag hablado. Es por ello por lo que Garín se refiere a los gags visuales que existen dentro del panorama postmoderno como ejemplos de *resistencia visual* frente a los gags *talkies* de las comedias de situación que cargan la televisión, y que han contagiado a buena parte del cine (sobre todo el considerado cine comercial).

○ LA HIPERVISIBILIDAD EN EL CINE DE COMEDIA POSTMODERNO

En la actualidad, los medios de comunicación y las redes sociales se inundan de noticias sensacionalistas, imágenes reales de guerras alejadas de “nuestro” mundo, accidentes grabados *in situ*, etc. Imágenes crudas, violentas, explícitas... y es que si hay algo que caracteriza a la sociedad postmoderna es la insensibilización sistematizada que la cultura, ahora como una especie de “segunda naturaleza”, parece haber promovido en las personas. Toda esta sobreexposición de imágenes, conducidas y motivadas por el espectáculo consumista, nos ha hecho perder el contacto con nuestra propia realidad. La ironía postmoderna es el resultado de este distanciamiento, que incluso podríamos considerar como mecanismo de defensa ante la distorsión de una realidad cada vez menos real y más estilizada. La influencia de los *mass media* en la representación no pasa desapercibida ni en la sociedad, ni en el cine, y cabe cuestionarse si las representaciones de ambos medios se retroalimentan. Sin embargo, este no es objeto

para nuestro trabajo, el cual sí está más centrado, por otro lado, en cómo esta tendencia hacia la explicitud de la imagen ha afectado de alguna manera en el cine de comedia, y más concretamente en el desarrollo de gags.

De esta forma, nos referimos al término “hipervisibilidad” al igual que Imbert (2010), como: “una tendencia a ir más allá de lo visible, de lo socialmente admitido (...) a alejar cada vez más el límite de lo representable, alcanzando hasta el objeto inefable por antonomasia: la muerte” (p. 337-338). Así, lo hacemos desde una perspectiva amplia, pues este mismo concepto es posible aplicarlo a multitud de materias relacionadas con la comedia. Las cuestiones que más nos interesan aquí son algunas íntimamente vinculadas con el cuerpo humano, estas son: *el sexo, la escatología, la violencia y el cadáver*. Estos puntos serán centrales y profundizaremos en ellos más adelante.

Por otro lado, cabe destacar que la evolución hacia la hipervisibilidad en el cine tiene sus inicios en la representación sexual explícita de los años 70, que devino en paralelo con la revolución sexual de la misma década, para posteriormente llegar a la hipervisibilidad de la violencia en los años 80 y la del cadáver y la muerte en los años 90 (Imbert, 2010). La película *Pink Flamingos* (1972), de John Waters, supone un salto cuántico además de un ejemplo paradigmático que trata todas las cuestiones en tono de comedia negra. La revista *Interview* la calificaba, en el trailer de promoción, como: “The sickest movie ever made and one of the funniest”.

Esta película se enmarca en la revolución sociocultural que supuso la contracultura de los años 70 en Estados Unidos, la cual fue progresivamente absorbida por la cultura de masas a la vez que se establecía el individualismo y los nuevos “modos de vida”. Jameson habla, respecto a lo que supone la rebelión postmoderna, que:

... sus propias características ofensivas ya no escandalizan a nadie, desde el hermetismo y el material explícitamente sexual, hasta la crudeza psicológica y las abiertas expresiones de desafío social y político que superan todo lo que hubiera cabido pensar en los momentos más extremos del modernismo. (p. 26-27)

Así, con su popularización en los años 90 el video actuó de anfitrión para todo tipo de filias que se llevaban cultivando en el cine, entre las que destacan el sexo y la violencia, y que continuaría su legado con el desarrollo de internet.

La representación de lo que Imbert (2010) denomina *referentes fuertes*: sexo, violencia y muerte, se abre en abanico alcanzando todo tipo de géneros cinematográficos y creando otros. Así, el impacto cultural de estos referentes adviene en su pregnancia en las imágenes y los gags del cine de comedia postmoderno. Estos elementos han influenciado sobremanera los géneros de la comedia romántica o la comedia negra; así en el primero se hace notar con un juego más explícitamente sexual en el gag, como en el segundo introduce el cadáver como un elemento banalizado, despojando del pudor y la solemnidad de la muerte, y aludiendo a su condición cómica.

- *El Sexo y La Escatología en el gag*

El sexo ha sido, y es, un tema muy cercano a la comedia precisamente por su condición de tabú. Así, el género cinematográfico que con más asiduidad ha abordado este tema en clave cómica ha sido la comedia romántica. Sin embargo, nace como una escisión de esta un subgénero que nos interesa particularmente por su mayor grado de interés hacia el sexo y los gags relacionados con este, las comedias sexuales.

Así, en primer lugar, se considera una comedia sexual a las películas que introducen dentro de su narrativa el sexo, en su condición hipervisible o erótica, como un componente importante, muchas veces generador de gags o situaciones poco ortodoxas, y donde el humor es parte del tono del filme. Además, estas suelen constituirse en la adolescencia de sus personajes, aunque no siempre es el caso. De hecho, podríamos hablar del subgénero *high school* o películas de instituto como género emparentado de las comedias sexuales. La integración del sexo y la levedad tonal son claves para mantener un criterio sobre el género de la comedia sexual, puesto que el mestizaje de elementos genéricos es algo habitual en el cine postmoderno.

Si bien este subgénero de la comedia romántica nace en los años 50, llega a su fin a mitad de la década de los 60 (Jeffers-McDonald, 2007). No obstante, el género es revitalizado en los años 70 con la película *National Lampoon's Animal House* (1978), iniciando toda una saga de películas que seguirán su estela, como *Meatballs* (1979) o *Porky's* (1981), y que continuará hasta hoy día con poco apoyo de la crítica.

Relacionado con este aumento de comedias sexuales se encuentra el género que King (2002) denomina *gross-out comedy*, un género de comedia donde el placer de lo cómico y lo repugnante se combina y equilibra. Las comedias *gross-out* derivan de lo grotesco y se caracterizan por presentar situaciones obscenas según la norma social, desde una perspectiva cómica. King se pregunta si estas representaciones constituyen una transgresión de la norma o son reaccionarias, y al final concluye:

To ridicule the transgressive might be to reinforce the dominant cultural norm, a widespread feature of much comedy. But the laughter provoked by the gross-out moment, when it succeeds in its comic aim, does not always take this form. It is often complicit in the act of transgression (King, 2002, P.68).

De esta forma, la comedia y la hipervisibilidad se unen para transgredir los límites de lo considerado sucio o repugnante en la norma social. La transgresión, como decíamos antes, también conlleva una familiarización de esta, lo que la mueve a integrarse dentro de un marco de aceptación sociocultural.

De este modo, *American Pie* (1999) es nuestra primera incursión para definir la relación del gag con su condición hipervisible. La película se engloba en el género

de la comedia sexual, *high school* y *gross-out comedies*, y fue un gran éxito de taquilla, dando como resultado múltiples secuelas. El filme cuenta la historia de cuatro jóvenes norteamericanos los cuales realizan un pacto en el que han de tener sexo consentido antes de acabar el instituto, siendo la fiesta de graduación su última oportunidad para conseguirlo.

La película comienza con su protagonista, Jim (Jason Biggs), masturbándose mientras ve la televisión mal sintonizada. Su madre entra a su cuarto y le interrumpe. Jim esconde su erección rápidamente, camuflada también con un calcetín, con un cojín de su cuarto. La madre no se da cuenta de lo que de verdad ocurre y le pide un beso a su hijo, el cual se lo da asqueado. La madre se percata de que la televisión está mal sintonizada mientras Jim intenta apagarla sin éxito. Esta se va a ir cuando de la televisión suenan frases sexuales que hacen que retroceda y le increpe que está viendo “canales ilegales” (porno). El padre entra también en la habitación e intenta ayudar con el arreglo de la televisión cogiendo el mando de las manos de Jim, a la vez que el cojín, que destapa su erección. Así, Jim es descubierto con el pene erecto dentro de un calcetín por su madre, que se escandaliza; y su padre, el cual, nervioso, intenta apagar la televisión mientras Jim luce avergonzado.



Figuras 1 y 2: Plano de la erección de Jim seguido de un plano general que muestra la reacción de los padres y la vergüenza de Jim.

Este gag en la secuencia inicial nos introduce algunas claves importantes de la película: El sexo como objeto central del filme, la naturaleza del humor vulgar de la película y el grado de visibilidad de los gags. El pene erecto de Jim es insinuado dentro del calcetín de forma casi explícita, lo que nos da una pista de cómo serán los gags a lo largo del filme y, también, el nivel de transgresión de estos. Por otro lado, el gag se construye también con estructuras y técnicas heredadas del cine mudo. El juego de saberes es crucial para que el gag funcione, así como la sorpresa de los padres, que esta acentuada en su impacto por la visión de la erección. Además, algo que sistemáticamente se repetirá en el filme es el origen sádico de nuestra risa, pues prácticamente todos sus gags conllevan una víctima que sentirá asco o vergüenza.

Así, en la película se suceden diferentes gags relacionados con el sexo y lo escatológico, pero que se insinúan con gestos o sonidos, y donde no llega a verse el momento del cuerpo en erupción. No obstante, sí que resultan visibles, en

ocasiones, los elementos erupcionados, como en el gag donde Stifler (Seann William Scott) bebe por error semen mezclado con cerveza, y vomita encima de la chica a la que intentaba camelar.

Muchas veces, estos gags repugnantes o embarazosos se presentan cómo castigos hacia los chicos por su falta de empatía hacia las mujeres y su obsesión sexual. Los dos ejemplos mencionados, aunque hay muchos más, lo ilustran bien. En el primero, Jim es avergonzado por masturbarse en solitario (es decir, sin una compañía femenina) y en el segundo, Stifler es castigado por sus intenciones meramente sexuales, puesto que se abalanza hacia la chica quitándole el vaso de cerveza con semen y esta lo rechaza en primera instancia, alegando que luego correrá la voz entre sus amigos sin ninguna consideración hacia ella. Este realiza un gesto con la cabeza a modo de burla que vemos nosotros, pero no ella, y niega que eso vaya a suceder, consiguiendo embaucarla más y más, hasta que justo después de que la joven acepte, Stifler bebe de la cerveza, dándose cuenta de su contenido y produciendo repetidas arcadas para acabar vomitándole encima.

La represión que resulta de la masturbación se repetirá cuando Jim sea descubierto por su padre penetrando una tarta de manzana encima de la mesa de la cocina. Este gag es precedido por una conversación entre el grupo de amigos de Jim donde resuelven que la sensación que proporciona una vagina es semejante al interior de un pastel. Además, el gag es rematado con un plano detalle de la tarta violada, seguido de un plano conjunto donde vemos la expresión de estupefacción del padre, sentado al lado de su hijo, que añade: "Well, we just tell your mother that... we ate it all".



Figuras 3 y 4: Jim es descubierto encima del pastel y, avergonzado, se sienta junto a su padre frente a la tarta violada.

Así, otro gag que resume esta idea de sanción en *American Pie* es el gag del espionaje a Nadia. En este, Nadia, una compañera de clase de Jim, ha acudido a su casa para estudiar, pero antes ha de cambiarse ya que llega de hacer ejercicio. Jim y sus amigos, conscientes de ello previamente, han puesto una webcam que comparte una retransmisión en vivo de la habitación de Jim. Una vez Jim deja sola a Nadia en la habitación para que se cambie, corre como si le fuera la vida en ello hacia la casa de sus amigos para observarla. Justo al llegar Jim, Nadia empieza a desvestirse, quedando únicamente en tanga. Esta empieza a curiosear por la habitación y encuentra las revistas porno de Jim, con las que se acomoda

en la cama y empieza a masturbarse. La visión del espectador de esto es, al igual que la de los chicos, desde el monitor del ordenador de baja resolución.

Los amigos animan a Jim a volver para que se sume a ella, y este vuelve corriendo de nuevo. Antes de entrar Jim, un compañero de instituto llama a uno de los amigos de Jim para decirle que el mensaje para poder ver la retransmisión ha sido enviado a todos los contactos del instituto, lo que nos descubre a otros grupos de chicos observando la llamada. Jim entra e interrumpe a Nadia diciéndole qué si necesita ayuda, cosa de la que se avergüenza al segundo tras la sorpresa de Nadia. Sin embargo, esta le pide un striptease a Jim, ya que este le ha visto a ella. Jim empieza a bailar a la vez que se desnuda mientras vemos las reacciones de vergüenza ajena de la gente. Incluso en un tropiezo de Jim para quitarse los pantalones vemos la risa de un grupo de chicas que también están viendo la retransmisión, y contiguamente ríe Nadia.

Ya desvestido Jim, es decir, en calzoncillos, Nadia lo invita a sentarse con ella en la cama y coge su mano. Lentamente, la dirige hacia sus partes íntimas subiendo poco a poco por su pierna. Con esta acción, Jim eyacula prematuramente, lo que suscita las burlas de los chicos detrás de la pantalla. Nadia se levanta de la cama mientras Jim intenta convencerla de que puede recuperarse, y consigue hacerla retornar adulándola de forma algo tosca. Esta se pone encima suyo y lo besa. Tras esto, ella se desmonta, quitándose el tanga bajo la mirada estupefacta de Jim, cuya reacción y la de los chicos espiando es idéntica. De nuevo, Nadia dirige la mano de Jim hacia su vagina, esta vez bajando por su abdomen, y Jim vuelve a ser precoz, lo que despierta el extrañamiento y las burlas del grupo de chicas y de sus amigos.

De esta forma, tanto Jim como los demás chicos se nos presentan como justas víctimas de sus infortunios, pues tratan a las mujeres únicamente para cumplir sus deseos sexuales. No será hasta el final del filme cuando el grupo de amigos consiga su objetivo de perder la virginidad, pero de manera casi transversal, pues entienden que su apuesta era en realidad perversa. Incluso Jim, en la discusión con sus amigos durante la fiesta de graduación, dice enervado: "I hate sex!". Con lo cual, no es hasta que los chicos toman una mirada sensible y comprensiva hacia la figura femenina cuando son capaces de conseguirlo. Esto mismo es expresado explícitamente al principio de la película cuando Chris, un amigo de Jim, intenta seducir a una muchacha, siendo motivo de las carcajadas de esta, que le dice:

You have got to tone it down, you don't need to come to a place like Lookout Point and spout off cheeseball lines to be romantic (...) You have to pay attention to a girl, be sensitive to her feelings. Relationships are reciprocal.

Además, la joven que pronuncia estas palabras menciona anteriormente que se está especializando en *feminismo postmoderno*, algo que, por otro lado, resulta significativo para nuestro análisis debido a la autoconsciencia que demuestra de su propia condición.

Esta cuestión que subyace los gags de *American Pie* entra en consonancia con la transformación en las convenciones de identidad de género del hombre americano que sugiere Susan Jefford (citada por Imbert), la cual afirma que se sustituye el modelo musculado y heroico a lo Stallone por un tipo de hombre “más sensible, mejor amante y protector de la familia”, además de “capacitado para el cambio”.

Así, ya para resumir, esta producción Hollywoodiense transgrede con la visibilidad de sus gags, que no llegan a ser hipervisibles, pero se enmarca en unos valores heteronormativos conservadores. El padre de Jim se muestra comprensivo con sus desvaríos masturbadores, pero le insta a buscar una pareja femenina con la que intimar. La homosexualidad no es abordada en ningún momento salvo por Stifler al insultar a Chris por estar volviéndose más sensible y abierto. La película se vale de las convenciones masculinas para realizar gags y reconducir la concepción de esta misma. La risa que nos produce *American Pie* se divide entre las que son producto de nuestra relación cómplice con la norma transgredida y las que sirven como corrección social hacia las actitudes fuera de las convenciones aceptadas.

Según King (2002), tanto *American Pie* como *There is Something about Mary* (1998) son producciones dirigidas a un público objetivo masivo y joven en las que se mezclan los elementos de sexo y *gross out* para atraer al público masculino, a la vez que los elementos de la comedia romántica, más dirigidos al femenino. En *There is something about Mary* se da un gag donde el protagonista se masturba antes de salir en una cita con Mary (Cameron Díaz). Al acabar, este no encuentra su eyaculación por ninguna parte y justo llega su cita, que llama a la puerta. Cuando este abre, descubrimos que el esperma se le ha quedado colgado de la oreja y Mary, creyendo que es champú, lo recoge y se lo pone en el pelo, el cual queda rígido hacia arriba durante toda su cita.



Figuras 5 y 6: El personaje de Ben Stiller tiene esperma colgando de la oreja, Mary cree que es gomina y se lo pone en pelo.

Tanto este gag como los de *American Pie* juegan con la escatología y el sexo, pero no llegan a niveles de hipervisibilidad. La forma en que están montados los gags sugieren lo escatológico, nos hace imaginarlo y, a veces mediante un corte y un plano corto, vemos el objeto que nos produce repugnancia. El proceso de montaje u ocultación que separa al objeto de su erupción suaviza la recepción de este que, por otro lado, se percibe como verdadero dentro de la diégesis del

filme y produce la sensación de asco, pero supone una ruptura con la verosimilitud tal vez necesaria para que se integre el placer de lo cómico.

Si comparamos este proceso del Hollywood comercial de soslayar el momento de la erupción corporal con la película *Pink Flamingos*, observamos que este da un paso atrás al abordar el género de las *gross-out comedies*. La película de John Waters logra escenas de una escatología pura con el uso de planos largos y sin cortes entre acciones. Uno de los ejemplos que más se han comentado es el gag de Divine comiendo excremento de perro al final de la película. Así, un plano concadena las acciones del perro que expulsa las heces con la misma Divine agachándose, recogiénolas y comiéndoselas, y donde la parte cómica parece quedar eclipsada por la repugnancia producida, aunque esto también dependerá de la sensibilidad del espectador.

Por otro lado, en películas como *There's Something about Mary* ya vemos algunos gags que rozan lo hipervisible en cuanto al sexo se refiere. Aquí nos referimos al gag en el cual el personaje de Ben Stiller se pilla el escroto y el prepucio con la cremallera de sus pantalones, lo que provoca que no quiera salir del baño. El padre de Mary entra a ayudarle y vemos su exagerada reacción al ver el problema que impedía a Ted (Ben Stiller) salir del aseo. Poco a poco, gente nueva se va sumando a la situación, la cual reacciona a la herida de Ted con empatía. Así, se produce un efecto bola de nieve que acaba con una multitud en el baño ante un Ted avergonzado. Un bombero es el último en ser testigo del problema, donde, al fin en un plano detalle, vemos el objeto de la reacción de todos de forma explícita, la cremallera en la que se enredan los testículos. Así, en este caso y al igual que en otros muchos, el mecanismo cómico de la exageración supone una suspensión de la verosimilitud, propia de la lógica interna de la comedia y que es sustancialmente diferente a la que gobierna la realidad y otros géneros cinematográficos.

Los gags escatológicos son una constante en las comedias de los hermanos Farrelly. Al igual que en *There's Something about Mary*, en *Me, Myself and Irene* (2000) encontramos multitud de ellos. Un ejemplo es el gag donde Charlie (Jim Carrey) se levanta por la mañana para ir al baño y pierde el control de su micción debido a una erección matutina. Un gag que resuena por su temática con el que después haría Judd Apatow en *The 40-Year-Old Virgin* (2005), donde Andy (Steve Carrell) se levanta con una erección matutina a diario (que vemos por la forma del pantalón) y en la que tiene que adoptar un ángulo de cuarenta y cinco grados para poder ir al baño.

La actuación de Jim Carrey destaca sobre todo lo demás en *Me, Myself and Irene*, lo que entra dentro de la tradición genérica de la *comedian comedy*, un género que se remonta hasta el cine mudo y que ha sido teorizado por Steve Seidman. En este género se suelen englobar las películas cuya motivación principal es la de lucir las habilidades cómicas del intérprete en cuestión con papeles únicos que solo ellos podrían interpretar. Así, las películas de Keaton y Chaplin entran dentro

de esta categoría genérica, al igual que las de Jerry Lewis, al que podríamos considerar antecesor de Carrey por sus parecidos en la pantomima y el gesto excesivo.

Por otro lado, la doble personalidad que desarrolla Charlie en *Me, Myself and Irene* se centra de nuevo en el tema de la masculinidad. El bigote de Charlie es una representación de la masculinidad que pierde cuando su mujer lo abandona (junto con el respeto de sus vecinos). La represión de los sentimientos ocasionados por la pérdida y el engaño le harán desarrollar una segunda personalidad, en la cual se hace llamar Hank, que está llena de ira y es ruda, desagradable y lujuriosa.

Esta partición entre la personalidad de Charlie; que vira hacia una actitud serena, cariñosa, dócil e ingenua; y la de Hank, una parodia de las convenciones masculinas en fondo y forma, con la mirada entrecerrada tan a lo Clint Eastwood y la voz grave, desemboca en el mensaje final sobre la necesidad de una masculinidad más sensible y abierta, capaz de combinar lo mejor de las dos personalidades de Charlie.

También cabe resaltar la autoconsciencia de las convenciones genéricas que rezuman las películas de los Farrelly. Este conocimiento de las propias reglas del género se hace palpable en los finales de sus películas, donde, conscientes de la suspensión del régimen de creencia que caracteriza la comedia, fuerzan de manera inverosímil pero graciosa el *happy end*, cumpliendo así las expectativas del público genérico masivo. Además, esto se muestra también en la ruptura de la cuarta pared al final de la película, donde los personajes parecen tener en cuenta su propia condición ficticia, y se empuja el relato hacia el mejor final posible para todos los personajes con los que empatiza el público.

Si avanzamos ya en el nuevo siglo vemos que parte de la comedia no se despegaba de esta nueva tendencia a mostrar. En *The Wolf of Wall Street* (2013) se retrata el desenfreno de un agente de bolsa que se hace rico de forma ilegal y se vuelve adicto a las drogas, el sexo y el dinero, junto a sus amigos y compañeros de trabajo. La película está plagada de gags y situaciones poco convencionales. El sexo es retratado al estilo *softcore*, como en la escena de la bacanal que Jordan (Leonardo Di Caprio) organiza para su fiesta de despedida de soltero, y en la que, gracias a la brillante dirección de Scorsese y la edición de Thelma Schumacher, se suceden de forma acelerada, con cortes casi invisibles, diferentes planos de sexo, siendo forma y contenido muestra del frenesí de la escena, cargada de un manifiesto humor negro.

Otro gag de igual tono y que va más allá en el hipertrofiado retrato del exceso es el momento en que Donnie (Jonan Hill) y Jordan ven por primera vez a Naomi (Margot Robbie), la que será más adelante la esposa de Jordan. Jordan va a su encuentro y habla con ella sin atender a su acompañante. Una amiga de la mujer de Jordan acude para interrumpirles intuyendo sus intenciones y, entonces,

Donnie se presenta masturbándose mientras mira a Naomi. Los insultos y las expresiones de asco junto con las risas se suceden mientras la amiga de la mujer de Jordan golpea a Donnie. La escena está montada para percibir como Donnie se masturba, en un plano entero que acontece a un paneo donde vemos a Jordan y a Naomi. Luego, en un plano igual, pero de mayor duración, Donnie es apaleado mientras su pene erecto rebota tras sus traspiés. Esta escena esta precedida por otra donde Jordan y Donnie, junto con otros socios, tienen una reunión en la fiesta mientras se drogan. Así, este gag no se entiende sin la escena anterior, puesto que la incompetencia, animalidad y desenfreno de Donnie es fruto de los estupefacientes.



Figura 7: Plano General en el que Donnie tiene el pene erecto y es golpeado por masturbarse frente a Naomi.

Por otro lado, es necesario apuntar que la evolución en la representación del sexo y la escatología se conecta con las circunstancias sociales y políticas del primer mundo. Así, en los años 70 la revolución sexual y del individuo junto con el auge de universitarios sitúan la comedia en un limbo que mezcla humor “vulgar” y grotesco con referencias intelectuales y fina ironía, es el inicio de la comedias cinematográficas postmodernas. Durante estos años destacan autores como Woody Allen, Mel Brooks, Richard Lester o los Monty Python. Más tarde, con la reacción de la derecha en Estados Unidos y Gran Bretaña, el humor vulgar irá cogiendo cada vez más fuerza y aceptación, con el surgimiento de otras comedias sexuales en los 80 y el floreciente video, que impulsa la industria del porno. Esto, junto con la distensión de la censura, es lo que empieza a impulsar nuevos géneros y películas que muestran lo anteriormente impensable.

Algunas películas mencionadas aquí, como *There's Something about Mary* o *American Pie*, se sitúan en una línea ideológica conservadora que parece soslayar los avances del género de la comedia romántica de los setenta, el cual cuestionaba activamente sus propias convenciones (Krutnik y Neale, 1990). De esta forma, utilizan los elementos del sexo y la escatología para crear gags que transgreden las normas sociales por su visibilidad y repugnancia, pero siguiendo una línea narrativa clásica de comedia romántica donde las convenciones del género (como la pareja heterosexual, el final feliz o la estructura de encuentros

y desencuentros, etc.) se mantienen con una clara autoconsciencia de sí mismas, si bien el único cambio destacable en estas es la figura del hombre y su masculinidad, junto con otras convenciones sociales.

La escatología ha estado siempre al servicio de la comedia. Chaplin ya aludía a la parte inferior del cuerpo con regularidad en sus gags, ya fuera sentándose en lugares inadecuados (como la cara de una estatua), introduciendo líquido en sus calzoncillos o deshilachándolos por error, como sucede en *City Lights* (1931). Y así, en la tradición cómica y literaria podemos observar otros ejemplos, como en las obras de Aristófanes o ciertos chistes en los cuentos de Dickens (Paul, 1991).



Figura 8 y 9: Un ebrio rico vierte por accidente licor en los pantalones de Chaplin. Un plano detalle lo enfatiza.

Si bien estos elementos han sido utilizados para producir comicidad durante años, la hipervisibilidad de los gags, que podríamos enmarcar dentro de los gags visuales o audiovisuales, es una característica propia del postmodernismo en la historia del cine. La adopción del humor escatológico o vulgar por el cine comercial actual no es ninguna casualidad. Aunque este tipo de comedia siempre ha sido minusvalorada por la crítica, las masas la han acogido con regocijo, sin complejos. No obstante, a veces la crítica (aquí me refiero a los organismos que establecen las diferencias entre Alta y Baja Cultura) reconoce ciertas obras que fueron consideradas vulgares, pero como ya apuntaba William Paul (1991):

Occasionally works previously embraced by the masses are taken up by official culture, but when this happens the greatest appeal they held for the masses somehow vanishes (P. 114).

Aquí Paul se refiere a la tendencia de la crítica de socavar, ensalzando otras virtudes, la presencia del humor escatológico o sexual dentro de una obra, el cual actúa como principal atractivo para las masas y que puede llegar a poseer unos valores en relación con la totalidad de la obra que la crítica pasa por alto.

- *La Muerte y El Cadáver en el gag*

A lo largo y ancho de la historia del cine, la muerte siempre ha ocupado un lugar especial, siendo un tema sobre el que reflexionar, sobre el que construir películas. Ha sido una cuestión tratada de diversas formas en géneros como el melodrama, el cine negro, el cine de terror e incluso el cine cómico. De este modo, es la relación de la muerte y el cadáver con la comedia lo que aquí nos interesa, además de su papel en los gags y su representación en el cine cómico postmoderno.

De este modo, Garín habla en su tesis doctoral sobre el gag suicida, un tipo de gag visual que consiste en el intento (fallido o no) de suicidarse, lo que resalta la contradicción latente en el gag a la que se refería en su introducción, donde asegura que el gag tiene la posibilidad de hacer reír, pero también de inquietar. Esta ambivalencia en el gag suicida es clave a la hora de interpretar los gags del cine postmoderno.

La muerte ya fue abordada en el cine mudo por los maestros del slapstick. Podemos ver ejemplos de gags suicidas en el cortometraje de *Hard Luck* (1921) de Buster Keaton, o la película de *Never Weaken* (1921) de Harold Lloyd, en los cuales se trata de forma lúdica la imposibilidad de los personajes de suicidarse y donde el juego recae en la reiteración y la variación de los intentos suicidas y su desbaratamiento.

En la comedia de *Arsenic and Old Lace* (1944), Capra construye una comedia negra que gira en torno al personaje de Cary Grant en su intento por encubrir los asesinatos de sus adorables tías, las cuales han envenenado a doce hombres y los tienen enterrados en el sótano. El modo de abordar la muerte se divide entre la seriedad de Jonathan (Raymond Massey), un criminal hermano de Mortimer (Cary Grant), y sus tías, las cuales matan a señores solitarios, como le explican a Mortimer, por piedad y compasión. Esta paradójica forma de ver el homicidio se vuelve esencial para dotar a la película de comicidad, puesto que se subvierte la noción malévola del asesino, del que es buen ejemplo y actúa como contraste Jonathan.

No obstante, la representación física de la muerte, en este caso el cadáver, se mantiene oculta de manera sistemática, lo que resulta en un tratamiento lúdico de la muerte a nivel ideal, como por ejemplo jugando con la cantidad de víctimas, como en el gag visual donde vemos los sombreros de los hombres aniquilados por las tías o la rivalidad de Jonathan al saber que sus tías han matado a más personas que él.

Es interesante ahondar en cómo el cadáver es tratado en otras dos películas ya más cercanas como son *The Trouble with Harry* (1955), del maestro Alfred Hitchcock o *The Ladykillers* (1955), clásico británico de Alexander Mackendrick. De este modo, en *The Trouble with Harry* el cadáver no representa la gravedad de la muerte, sino más bien constituye un obstáculo (o un alivio en el caso del personaje de Shirley MacLaine) para los vivos y se dialoga sobre el muerto (y la muerte) con la tranquilidad y educación propias de los británicos, a menudo de forma humorística.

La levedad con la que se interpreta la muerte se traduce de manera formal en las imágenes, ya que Hitchcock oculta sistemáticamente el rostro del cadáver. No obstante, hay algunos planos donde le vemos el rostro a Harry que se utilizan para darnos información al principio de la película, pero la cara está encuadrada al revés o en un plano general que enseguida por un movimiento de cámara la desplaza fuera de campo. Además, es necesario resaltar el gag visual de repetición en el que el doctor tropieza con el cadáver mientras lee. Este recoge sus gafas y se levanta sin siquiera reparar en el cadáver la primera vez, mientras que en la segunda sucede de igual forma, pero esta vez se disculpa con él y se marcha. Este gag es uno de los avanzados a su tiempo que metamorfosean el cadáver en otra cosa, en este caso un obstáculo físico, produciendo comicidad.



Figura 10: Plano General en el que Hitchcock esconde cuidadosamente el rostro del cadáver.

También, la estructura de la película en la que se entierra y desentierra el cadáver múltiples veces consigue despojar al acto mismo de la sepultura de su seriedad donde, aun así, el cadáver no es visto introduciéndose en el agujero, puesto que la fisicidad del cadáver aún resulta demasiado violenta para el público de la época.

En *The Ladykillers* ocurre exactamente igual con la fisicidad del cadáver e incluso la muerte está tratada con mayor mística y seriedad. Aquí, unos ladrones se alojan en la pensión de una anciana haciéndose pasar por un quinteto de cuerda, y preparan un robo a un furgón blindado. Su plan sale a la perfección excepto

por el detalle de que la anciana se entera de quienes son en realidad. Ellos, en su intento por deshacerse de ella, acaban matándose unos a otros. Así, llama aquí la atención el motivo metonímico de enseñar los pies del cadáver, al igual que en *The Trouble with Harry*, para evitar enseñar el cuerpo entero del cadáver.

La primera muerte del quinteto se produce de forma accidental y se trata de forma solemne. Es aquí donde vemos cómo se deshacen de los cadáveres, los cuales tiran por un puente justo cuando pasa un tren. El humo del tren actúa como una niebla que los engulle, interviniendo como elipsis para no ver la caída del cuerpo. Al final, todos acaban por morir y son engullidos por la niebla, salvo el personaje de Alec Guinness, el cual sí vemos morir al ser golpeado por una señal de tren en la cabeza, cayendo a plomo. Así, la única muerte con un tratamiento cómico visual es la de Guinness.

Es conveniente traer a colación el *remake* hecho de *Ladykillers* por los hermanos Coen en 2003. Así, una comparación en el tratamiento del cadáver de las dos películas resulta reveladora sobre la insensibilización en su representación, convirtiéndose en parte activa de la comedia e incluso siendo la muerte misma motivo cómico visual del gag. Además, la ironía de la cinta se complementa perfectamente con la de los Coen, en cuyas películas destacan la eventualidad y el azar.

De esta forma, analizaremos más detenidamente algunos gags de *Ladykillers* (2004) para determinar la influencia de la insensibilización y la hipervisibilidad de la muerte en el cine cómico postmoderno. Sin pararnos en las diferencias conforme al sentido del humor introducido, ahora más americano que británico (aun cuando la propia historia está impregnada en su raíz del carácter patético del británico), hay ciertos cambios reseñables. El primero es que esta versión está ambientada en los años 90, en los que se verán rasgos y convenciones propias de la cultura de la época.

Además, prácticamente todos los personajes cambian en busca de un humorismo americanizado: la señora ahora es una ultracatólica negra con carácter fuerte y de moral incorruptible, la cual guarda devoción por su fallecido marido, a cuyo cuadro le habla (se convierte en un running gag de la película, ya que cambia de expresión según las situaciones de los personajes). El profesor es ahora más excéntrico que siniestro, experto en lenguajes antiguos, así como sus compañeros se transmutan en un asesino indochino exgeneral, un experto en efectos especiales de cine, un joven chulesco afroamericano y un jugador de rugby universitario descerebrado. De este modo, los arquetipos de los personajes originales se mantienen, siendo adaptados a la contemporaneidad sureña americana.

Dicho esto, nos es útil destacar uno de los cambios introducidos por los hermanos Coen al final del filme, la muerte del asesino indochino. En la película original, el asesino y el profesor mantienen una lucha final climática que los lleva a morir, pero aquí el asesino muere intentando matar a la señora, justo antes de morir el grandullón y el profesor. Así, la consecución de eventos que llevan al personaje a morir se estructura en forma de gag. Por otro lado, es necesario destacar el *running gag* que antecede a la muerte del indochino, ya que durante toda la película ha estado fumando a escondidas de la señora, escondiendo el cigarrillo en su boca con un movimiento de lengua, y volviéndolo a sacar una vez se iba.

De esta forma, su muerte acontece así: el asesino se escurre silenciosamente hasta la habitación, dispuesto a estrangular a la señora. Justo antes de entrar, esconde el cigarrillo en su boca para que la mujer no pueda oler el humo. Ya a punto de estrangularla, el estruendo provocado por un reloj de cuco hace que se atragante con el cigarrillo. De este modo, para intentar liberar su garganta, el japonés bebe de un vaso de agua que la señora tiene en su mesita. Al beber, se da cuenta de que en el vaso reposa la dentadura de la mujer mayor (evento que juega, de nuevo, con la risa producida por el asco). El coronel se da cuenta, no traga el agua y huye asqueado de la habitación. Cuando llega a las escaleras, el gato de la señora se le cruza, haciéndole tropezar y caer de bruces contra las escaleras, rebotando su cabeza con la pared del rellano y bajando tieso hasta el suelo, donde yace inmóvil e inexpressivo.

En lo conveniente a la forma fílmica y al tratamiento lumínico, esta escena recuerda al cine negro, con un tratamiento de luces y sombras muy marcado. Además, al principio del gag se establece una puesta en escena de suspense, con planos largos y movimientos lentos, utilizando planos holandeses que se combinan con los *travellings*. Este suspense se rompe con el reloj de cuco e inicia un nuevo montaje más picado con movimientos rápidos. Los planos subjetivos son una constante utilizada para ponernos en la piel del asesino y así sorprendernos junto con él. Además, el plano subjetivo del vaso de agua es muy importante, puesto que nos pone en la piel del coronel y vemos acercarse los dientes postizos hacia nosotros para producir una mayor repugnancia, pero que, debido a su corta duración, se transforma rápidamente en comicidad.



Figura 11 y 12: Plano reacción del coronel y plano subjetivo de su visión. Estos planos nos provocan una risa sádica al mismo tiempo que repugnancia, debido a la identificación mediante el plano subjetivo.

Es ahora cuando el coronel sale corriendo y tropieza con el gato, dando un salto donde sale y entra de plano. Este corta a un plano rápido de la cabeza del coronel chocando con la escalera, luego, otro plano cayendo y golpeándose en el rellano con la pared, otro donde su cuerpo baja las escaleras recto y totalmente tieso y, por último, un plano corto donde se introduce su busto y frena, haciendo un ruido que recuerda a un derrape. La escena acaba con un plano del cuadro del marido de la señora que sonrío malévolamente, lo que podemos interpretar como una señal de su intervención en el transcurso de los eventos.

De este modo, la comicidad del gag viene dada por el cambio de registro, tornando el suspense serio de la inminente muerte de la señora, a la azarosa (o planeada, por diferentes alusiones en la música y la imagen a la religión, que luego remata el plano del cuadro) y rápida sucesión de imprevistos que llevan al cuerpo del indochino a caer escaleras abajo. Además, cabe comparar esta caída con las del slapstick, puesto que, si bien hay un cierto goce sádico y estético en las dos, la caída del exgeneral le lleva a la muerte, dejándonos una risa que se torna incómoda por la súbita fatalidad de los acontecimientos y que desafía nuestra propia distancia con el personaje y la muerte en un plano corto del coronel ahora fiambre.

Por otro lado, el tratamiento lúdico del cadáver está recogido en la forma fílmica de los Coen al deshacerse de los muertos. Así, estos filman la caída de los cuerpos inertes con un plano cenital donde vemos su entero descenso hasta el barco. El aspecto lúdico de la caída, otra vez relacionada con el slapstick, se torna ahora macabra. Para conseguir la distancia necesaria con el fin de producir comicidad, los Coen convierten el desplome en un motivo visual inherente a toda muerte de la película, un gag de repetición. De esta forma, la fisicidad del cadáver es un elemento importante en el gag que, de hecho, remata el final de la película, ya que Pickles (el gato de la señora), vuelve hasta el puente para lanzar el dedo que anteriormente había perdido uno de los integrantes de la banda.

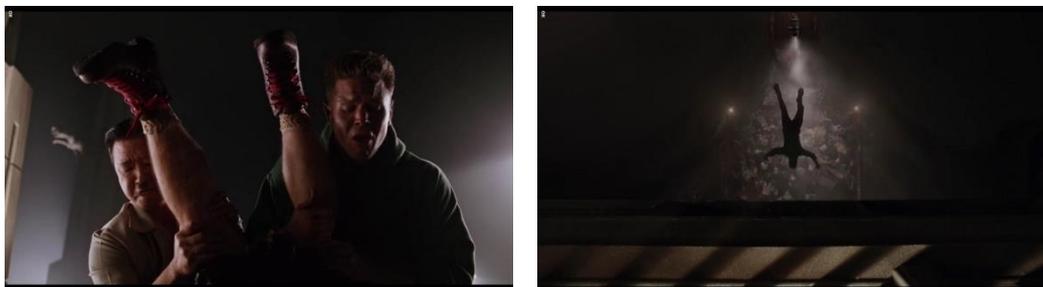


Figura 13 y 14: Plano del cadáver patas arriba que rima con los planos utilizados en la original, y la consecuente caída del muerto hasta el barco.

Una estructura similar al gag mortal del asesino japonés la encontramos en una de sus siguientes películas, *Burn after Reading* (2008). Aquí, Chad (Brad Pitt)

allana la casa de Harry (George Clooney). Debido a la llegada de Harry, Chad corre escaleras arriba para no ser descubierto y entra en la habitación de Harry, escondiéndose en el armario. Otra vez, planos desde el punto de vista de Chad se suceden para crear suspense. Harry entra y se dirige a la ducha, Chad espera en el armario e intenta salir, pero Harry se asea rapidísimo y vuelve, mientras tararea una canción que, por otro lado, quita seriedad a la escena. Sigue el suspense hasta que Chad ve a su lado una funda sin arma. Es ahí cuando Harry abre la puerta del armario y descubre a Chad, que sonrío incómodo. En un acto reflejo que se explica anteriormente en la película, Harry le pega un tiro en la cabeza a Chad mientras grita del susto y corre escaleras abajo cayendo de forma patética.



Figura 15 y 16: Plano corto del disparo a bocajarro a Chad (Brad Pitt).

De nuevo, la violencia mortal se torna en una risa incómoda por lo sorprendente y estúpida en que se presenta. No obstante, esta vez la representación está más cerca del gore y lo siniestro, pues somos testigos de la muerte de Chad en un plano corto frontal donde la sonrisa de su rostro se desvanece en un instante por el disparo, y la sangre se desparrama por detrás del armario. Si bien es mucho más explícito, este gag recuerda al que ya rodó Tarantino en *Pulp Fiction* (1998), donde Vincent (John Travolta) dispara de forma fortuita a un pasajero que llevan en la parte trasera del coche. La violencia accidental, junto con la desproporcionada cantidad de sangre que surge del tiro y la charla que sostienen por el percance dispara su hilaridad a la vez que nos distancia del horror que pudiera producir.

Por otro lado, cabe destacar la combinación del gag suicida junto con el gore que ya haría Hal Ashby en su existencial película *Harold and Maude* (1971). Aquí, Harold (Bud Cort) es un joven que tiene una obsesión con la muerte, la cual convierte en pasatiempo al idear diferentes métodos de suicidio, hasta que conoce a Maude (Ruth Gordon), una anciana de la que se enamora y que le ayuda a ver el valor de la vida. Destacan los actos performativos de suicidio que inquietan a su madre (y al espectador) y que se convierten en un *running gag*, pues si los primeros resultan desconcertantes y desaforadamente violentos a nivel visual, una vez entramos en su juego, nosotros mismos nos divertimos con

Harold al hacer creer a los demás que ha muerto, aunque siempre manteniendo un trasfondo inquietante.

De esta forma, podríamos destacar la película de *Harold and Maude* como precedente del tratamiento cómico-violento de los posteriores años. No obstante, aunque sitúa la violencia del suicidio de forma hipervisible y al servicio de la comedia, el surgimiento de lo cómico resulta del tratamiento del muerto/no muerto, es decir, del muerto o cadáver que sigue teniendo aptitudes de vivo, como pensar (en voz en off), hablar o moverse, lo que nos aleja del *horror vacui* producido por la muerte.



Figuras 17 y 18: Harold es descubierto por su madre haciéndose el muerto en el baño, el cual está cubierto de sangre por todas partes. Cuando su madre se marcha disgustada, Harold realiza un cara de burla.

Este tratamiento del cadáver como muerto/no muerto se lleva a su máximo exponente en *Weekend at Bernie's* (1989), en el que se explotan las posibilidades cómicas del cuerpo inerte, pero totalmente alejado del drama y la incomodidad, como sucedía en *Harold and Maude*. La muerte de Bernie (Terry Kiser) es indolora y cómica. Con una inyección en el culo y una sonrisa en la cara, Bernie se desploma en la silla y muere, pero no hay rastro de lo siniestro en su muerte. Así, tras descubrir el cadáver de Bernie, dos chicos que han sido invitados a pasar un fin de semana con él deciden encubrir su muerte simulando que en realidad vive, paseando el cuerpo en pleno día, saludando a los que le saludan y, en definitiva, tratándolo como una marioneta.

Uno de los gags más representativos de este tratamiento muerto/no muerto es cuando la novia del gánster que lo ha matado y con la que Bernie tenía un lío va a verlo enfadada, ya que cree que la está engañando. Los dos chicos son incapaces de pararla y sube al dormitorio, donde yace el cadáver de Bernie. Estos se resignan y creen que van a ser descubiertos. Vemos desde fuera de la casa como la chica se mete en la cama de Bernie. Media hora después, baja las escaleras satisfecha y relajada, con una sonrisa en el rostro. Los chicos preguntan si ha ido “todo bien hay arriba”, a lo que ella responde “mejor que nunca” (esta es la traducción de la copia en castellano). Así, este gag necrofílico simboliza perfectamente la esencia del filme y del método cómico del muerto/no muerto.

Si volvemos al nuevo milenio, veremos que este *horror vacui* es enfrentado de manera frontal y puesto tambaleante en la línea que separan comedia y tragedia, lo que resulta muchas veces en una dicotomía de la risa, adyacente también a la sensibilidad del público. Ya ocurre en varios ejemplos mencionados como el de Tarantino o los hermanos Coen, y también lo vemos en las películas de Martin McDonagh.

En su película *In Bruges* (2006) vemos violencia explícita que se nos antoja de nuevo cómica incluso cuando las consecuencias son fatales. De hecho, un gag suicida concluye el filme y se produce debido al equívoco. En este, Harry (Ralph Fiennes) acribilla a tiros por la espalda a Ray (Colin Farrell). Las balas explosivas de Harry atraviesan a Ray y acaban volando la cabeza de un enano, amigo de Ray, al que Harry confunde con un niño debido a su falta de cabeza y su ropa.

Esta escena se produce al igual que en el trauma de Ray (que es detonante del filme), donde, en un trabajo en el que tenía que matar a un cura, mata por accidente a un niño, por lo que Harry, su jefe, ordena que lo maten. El propio Harry dice previamente que, de haberlo hecho él, se habría suicidado allí mismo. De esta forma, Harry, al creer que ha matado a un niño, se dispara en la cabeza mientras Ray intenta esclarecer el equívoco.

El uso de la ironía y el equívoco sitúa la acción entre la tragedia y la comedia. Además, el elemento hipervisible del cadáver sin cabeza del enano actúa como desencadenante del malentendido, lo que establece el cuerpo inerte como elemento central del gag. Además, el juego de saberes tiene un gran peso en el gag, puesto que nosotros sí sabemos que es un enano y no un niño.

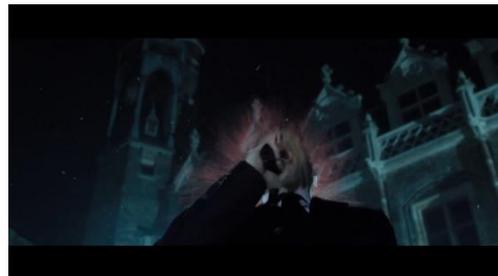


Figura 19 y 20: El cadáver del enano vestido de niño provoca el equívoco que termina en el suicidio de Harry.

Esta comedia de violencia explícita y sangrienta la utilizará de nuevo en su siguiente película *Seven Psychopaths* (2012), un meta relato donde ya se establece el tono de la película en su primera escena, con un gag en el que dos gánsteres estúpidos están hablando de cómo van a matar a la novia de su jefe por órdenes suyas, y un hombre encapuchado, que se nos presenta como “Psicópata nº1”, llega por detrás y los mata a la vez de un tiro en la cabeza.

En este filme, McDonagh utiliza la propia trama del guion que está escribiendo el protagonista, Marty (Colin Farrell), para jugar con la ficción dentro del propio relato, contaminando su diégesis. Es como si los personajes estuvieran hablando del guion de la película aún en desarrollo, aludiendo a las propias convenciones genéricas del género de acción y gánsteres, lo que sitúa una capa de ironía en el argumento, ya que el espectador es consciente de su propio artificio.

Es conveniente finalizar este análisis de la muerte en la comedia y el gag del cine postmoderno con esta película. *Seven Psychopaths* es una película que se mira a sí misma, y así es una de las formas en las que Jameson definía la postmodernidad; como la modernidad que se mira desde fuera, sin gustarse demasiado. La película está cargada de gags que ironizan el propio género de acción y sus estereotipos, cuestiona el tratamiento de los personajes femeninos en el género y satiriza la masculinidad exacerbada de las explosiones y la violencia junto con la superficialidad de la muerte.

Todo esto se condensa en una escena repleta de gags en el que el “psicópata nº1”, que resulta ser el mejor amigo del protagonista, le explica el final que ha ideado para su guion, donde los clichés se suceden uno tras otro. De esta forma, la violencia hiperbólica provoca nuestra risa, al igual que las convenciones expuestas del género y su absurdo en el pacto de ficción con el espectador. Además, esta visión auto-paródica de la película no llega hasta su segunda parte, en la que el protagonista se plantea el paradójico problema de abordar una historia de psicópatas sin acción ni violencia.

○ *EL GAG-REFERENCIA Y LA PARODIA-PASTICHE*

- *La Forma sobre el Fondo*

En el visionado y análisis de las películas anteriormente comentadas se observan algunos gags que hacen referencia a las propias convenciones del cine, a su construcción o a objetos externos (forma, música, atrezzo...) que aluden a otros filmes o productos audiovisuales. No obstante, es necesario diferenciar entre los gags que aluden o desvelan su propia forma, que comentaremos a continuación, de los que referencian o citan otros textos audiovisuales, que denominaremos *gags-referencia*.

En el documental de Mark Cousins *The Story of Film: An Odyssey* (2011) se relaciona el recurso de la mirada de un personaje directamente a cámara como una innovación postmoderna que rompe con la pasividad del espectador y lo tensa, esto es, la ruptura de la cuarta pared. Sin embargo, no es sorprendente la poca atención que el documental confiere a la comedia, aunque sí habla del slapstick y la comedia

muda en sus primeros capítulos. Estos se centran en maestros como Keaton, Chaplin o Lloyd, los cuales sí miraban a cámara en algunos de sus gags, usualmente buscando la complicidad del espectador con su personaje.

De esta manera, en *One Week* (1920), el primer cortometraje de Keaton en solitario, podemos ver uno de los gags más modernos (o posmodernos) del cine mudo. En este, una mujer se baña desnuda (o eso parece por sus brazos, cuello y piernas) cuando por accidente se le cae el jabón fuera de la bañera, esta va a levantarse a recogerlo, pero justo antes se para y mira a cámara. Una mano sale de atrás de la cámara y tapa el objetivo parcialmente, lo que hace que sigamos viendo algunas partes del baño. Pasados unos segundos, la mano vuelve a dejarnos ver, descubriendo a la mujer ya de vuelta en la bañera con el jabón, que vuelve a mirar a cámara riéndose burlona. Este genial gag nos sitúa enfrente de nuestra propio deseo y nos lo niega desde la propia realización de la película. El público ríe porque se produce una ruptura en el relato que nos desconcierta a la vez que nos expone, la mujer se ríe de nuestras intenciones descubiertas, y nosotros reímos con ella.

Por otro lado, en la clásica comedia *Monkey Business* (1952), los créditos iniciales son interrumpidos por el personaje de Cary Grant abriendo una puerta (es el inicio de la película). Una voz le indica refiriéndose a él con su nombre real que aún no debe salir, y la película es puesta en reversa, lo que hace que Cary cierre la puerta. Esta situación se repite dos veces hasta terminar los créditos, cuando ya Cary abre la puerta y somos introducidos en la historia. Así, se juega con la propia forma fílmica y, a su vez, con el mundo extradiegético, pues la película se revierte conforme a la voz del director (o lo que intuimos como tal). De este modo, en estos dos ejemplos el gag es pura forma cinematográfica que se evidencia a sí misma.

Así, Bergson (1990) ya señalaba que “la forma predominando sobre el fondo” podía causar también la (son)risa. Otro ejemplo más cercano lo encontramos en *Monty Python and the Holy Grail* (1975), donde un personaje femenino se refiere directamente a cámara y pregunta si se debería cortar la secuencia que, aun así, considera mejor que otras anteriores. A esto se le suman, por corte, planos de personajes circunstanciales de otras secuencias que defienden los valores de su propia escena y les exclaman a ellos que sigan con la suya.

De esta forma, estos gags que hacen patente la forma fílmica rompen con las expectativas del espectador (interrumpen su inmersión en el relato) y lo hacen consciente de su artificio. En películas comentadas anteriormente como *Ladykillers* de los Coen o *In Bruges* se evidencia que el filme se encuentra en su parte final con frases de doble sentido e interrupciones. Este recurso autorreferencial se ha relacionado en películas de otros géneros como un elemento postmoderno, pero, como hemos visto con estos ejemplos, en el género de la comedia no viene a ser tan novedoso. Aun así, estos gags podrían resultar extraordinarios dentro de sus respectivos contextos, pero solo un examen más exhaustivo de la producción coetánea podría discernirlo, con lo que lo dejaremos en estado de incertidumbre debido a la extensión del trabajo.

- *La Referencialidad y la Parodia-Pastiche*

El *gag-referencia*, por otro lado, se relaciona íntimamente con la parodia y el pastiche. Así, según Sánchez-Biosca (1995), tradicionalmente la diferenciación entre estos dos términos reside en la intención satírica y burlona de la parodia con respecto a la “neutralidad mimética” del pastiche. Sin embargo, esto parece haber cambiado. Sánchez-Biosca, apoyándose en el estudio de Linda Hutcheon que define parodia como “repetición con diferencia crítica”, va más allá y resuelve que hay tres elementos fundamentales en la parodia de finales del siglo XX:

El primero, la constatación de que la parodia ya no ataca al modelo, sino que lo respeta e incluso homenaja; el segundo, derivado del anterior, la convicción de que ha perdido también la fuerza humorística; por último y como consecuencia, que su interpretación no es sólo textual, sino que depende más que nunca del desciframiento del lector o espectador. (P. 28)

Con esto, se pierde la intencionalidad tradicional de la parodia, que parece acercarse a la definición del pastiche, el cual también pierde la neutralidad que le es supuesta y oscila entre la burla y el homenaje. Este cambio de la parodia-pastiche está fuertemente ligado al: “...tratamiento de la intertextualidad puramente obscuro” de la cultura de masas en el postmodernismo, lo que resulta en el uso masivo de la cita, dando lugar a: “...una idea de reciclaje indiscriminado que no es indiferente a fuentes y calidades, pero que genera problemas de deshistorización y desmemorialización” (Sánchez-Biosca, 1995, p. 25). De esta manera, el *gag-referencia* es la consecuencia de este uso indiscriminado de la cita, que puede aparecer descontextualizada e incluso es susceptible de pasar desapercibida.

En *Top Secret!* (1984) encontramos algunos ejemplos de estos *gag-referencia*, y no es de extrañar, pues la película es una amalgama de gags que rompen de forma sistemática con cualquier concepción preestablecida del espectador, empezando por la verosimilitud, la realidad o las convenciones del género de espías (ya que es una parodia de este). Así, en uno de los gags, dos soldados estadounidenses se visten de vaca (que se nos muestra como una vaca real con botas) y se mezclan en un rebaño para poder colarse en un base alemana. Una vez dentro, uno de los integrantes del disfraz (el que va en la parte trasera) y jefe del pelotón los traiciona, pero justo cuando los va a delatar encendiendo la alarma que alertaría de otros soldados infiltrados, un buey se queda prendado de su disfraz de vaca y comienza a acercarse sin que se den cuenta, hasta que los alcanza y los monta.

El gag alterna planos contraplanos del buey y su punto de vista en el que se acerca a la vaca. Así, tanto los planos del punto de vista del buey como la música hacen alusión a las famosas arremetidas del tiburón de *Jaws* (1975), con la mítica composición que anticipaba el ataque y producía tensión. Así, el uso de la música junto con los planos de la cara del buey nos sugiere lo que va a pasar. Captar o no la referencia no es indispensable para disfrutar del gag, ya que el juego de saberes

desempeña un papel fundamental también. No obstante, la cita dota al gag de una comicidad más profunda debido a la “interferencia de series”. La descontextualización de la música y los planos de *Jaws*, que brindan tensión al momento se reconozcan o no, contrastan con el patetismo de la situación.

Este gag es sumamente parecido a otro *gag-referencia* que encontramos en *American Pie*, en el cual Finch (Eddie Kaye Thomas) mantiene una conversación a solas con la madre de Stifler, los dos ya bastante bebidos. Finch le dice que la encuentra bastante atractiva y la canción “Mrs. Robinson” de Simon y Garfunkel empieza a sonar bajo. La madre de Stifler le pregunta de forma irónica si está intentando seducirla, a lo que Finch contesta serio: “Yes, ma’am, I am”. Los dos se miran sin decir nada y la música sube, se escucha alta pero casi con eco, dando una sensación de lejanía. Los dos miran a la radio situada detrás de Finch y, tras una pausa, se vuelven a mirar. Entonces, la madre de Stifler responde: “You are dead”. Esta se levanta y le da la mano gentilmente a Finch, el cual la coge y sale de plano bruscamente llevado por la mujer.

Aquí el principio es el mismo, pero el *gag-referencia* no funciona a menos que se reconozca lo que se cita. El énfasis otorgado a la canción con los dos personajes mirando la radio anticipa su encuentro sexual debido a la rima con *The Graduate* (1967), y es esta “interferencia de series” únicamente lo que hace risible al gag, pues enlaza con la sentencia de la madre y la salida cómica de plano de Finch.

Si estos gags aluden a otras películas del pasado, también hay *gags-referencia* que citan textos de otros medios. Así, resulta práctico comentar otro de los gags de *Top Secret!*. En este, a modo de animación, se ilustra en un mapa la llegada de los americanos a Alemania del Este y su desembarco en la estación mediante unas líneas discontinuas. Luego, suena el motor de un coche y unos puntos blancos ilustran el recorrido que van haciendo por la carretera, acompañado de efectos de sonido como derrapes en las curvas o frenazos. Los puntos se paran en dos cruces y escuchamos pasar otros vehículos que también dibujan puntos. Así, el recorrido de puntos finaliza en el borde del encuadre, pero comienza un sonido caótico de cláxones y coches pasando, lo que deja toda la carretera del mapa dibujada con puntos blancos. De pronto, el personaje de Pacman y los fantasmas salen de los márgenes de las carreteras y los cláxones cesan, dejando paso al sonido del juego.

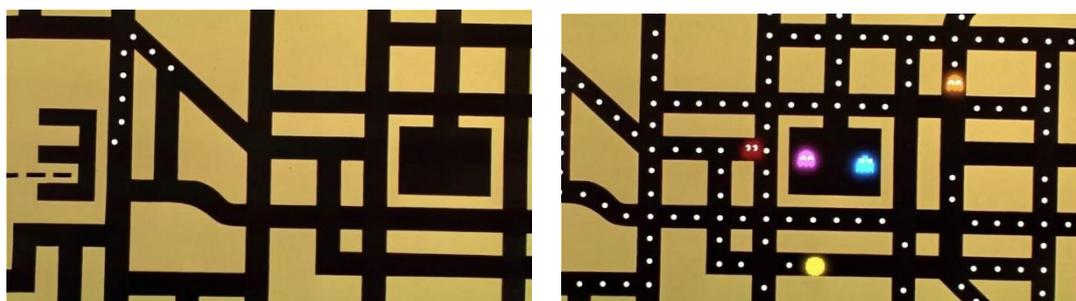


Figura 21 y 22: El inicio del gag consigue despistarnos lo suficiente como para no ver venir la conversión hacia la pantalla jugable de Pacman.

Así, hay dos elementos clave en este gag: el juego de la representación sintética con símbolos y sonidos que nos hace imaginar el recorrido de los personajes, y la transformación contextual de esta representación en la pantalla jugable de Pacman. Así, el gag solo funciona si el espectador reconoce la obra y entiende, por ende, las similitudes que unen el croquis animado al videojuego.

Esta mezcla del gag (y el cine) con los videojuegos se irá acentuando entrado el nuevo milenio, pues la estética del videojuego empieza a influenciar al cine, así como también la publicidad o el cómic. De hecho, en el documental de Cousins mencionado anteriormente se entrevista a Gus Van Sant, el cual verifica que los travelling largos que acompañan a sus personajes en sus películas *Gerry* (2002) o *Last Days* (2005), que muestran a sus personajes caminando de un sitio a otro sin cortes, están influenciados por el videojuego *Tomb Raider* (1996).

El matrimonio entre el videojuego, el cómic y el cine en el nuevo siglo se lleva a su máximo exponente con la adaptación cinematográfica de *Scott Pilgrim vs The World* (2010). Aquí, la estética del comic se mezcla con la cinematográfica, donde los sonidos producen onomatopeyas animadas y se superponen títulos que presentan a los personajes, a su vez que los videojuegos son una constante referencia en la película hasta el nivel de estructurarse narrativamente como uno de ellos, ya que Scott (Michael Cera) tiene que derrotar a los antiguos exnovios de su nueva novia, Ramona (Mary Elizabeth Winstead), como si fueran jefes finales que ha de superar para poder estar con ella.

Las referencias se extienden a lo largo y ancho de la película, y las hay también a la cultura indie pop americano de los 2000. A menudo, estas referencias no tienen intenciones cómicas, sino que se mezclan a nivel estético o narrativo para dotar a la película de un carisma único. Además, estas cumplen un papel importante, ya que apelan a la nostalgia del espectador, algo típicamente postmoderno. No obstante, sí encontramos algunos *gags-referencia* que comentaremos. Así, el primero sucede durante la escena inicial anterior a los créditos, que sirve para introducirnos a algunos personajes y la línea tonal que va a tener el filme.

En este, los amigos de Scott le interrogan acerca de su nueva novia, la cual aún va al instituto y tiene diecisiete años. Cuando Scott dice el nombre y la raza de esta (es china), suena una melodía de *The Legend of Zelda*, en concreto la que aparece cuando desbloqueas algo nuevo en el videojuego. Esta referencia, junto con el comentario de Young Neil (Johnny Simmons), que dice: “wicked” refiriéndose a que es genial, es lo que hace cómico el momento. Así, la descontextualización de la melodía se utiliza para remarcar un nuevo tipo de “desbloqueo”, es decir, una nueva conquista amorosa que traspasa fronteras étnicas, y esto es lo que resulta cómico.

Otro *gag-referencia* que se convierte en *running gag* durante la película es el puntaje que le marca al conseguir derrotar a sus enemigos, los cuales le reportan monedas. El puntaje va creciendo junto con el número de monedas, el cual llega a

ser exageradamente alto. Además, estas monedas son dinero real en la diégesis de la película. De esta forma, la referencia también cumple una función desencadenante de gags relacionados con la materialidad de las monedas. Algunos ejemplos podemos encontrarlos al final de la película. Aquí, las monedas dibujan la forma de los secuaces a los que va derrotando Scott en el suelo, pero también en el momento en el que Scott logra vencer al último malvado ex, que resulta ser el productor independiente que iba a lanzar al estrellato a su grupo, una cantidad inmensa de monedas emerge. La batería del grupo le dice al cantante que ahí va su contrato discográfico, el cree que lo dice de forma figurada, pero ella lo repite de nuevo, insistiendo en la literalidad de su sentido, lo que el cantante capta después y se lanza a recoger las monedas.



Figura 23: Las monedas se agrupan dibujando la forma de los enemigos derrotados.

De esta forma, ya para terminar con el *gag-referencia*, podríamos definirlo como un síntoma de la postmodernidad en la comedia en el que, al igual que se introducen guiños a otras películas o productos culturales en otros filmes de diferentes géneros, estos se introducen en el gag. A veces, las referencias pueden enriquecer el gag, dotarlo de una comicidad más profunda, y otras, ser el núcleo central del chiste.

○ HUMOR Y DOCUMENTAL: EL GAG EN EL MOCKUMENTARY

- *Sobre el humor en el documental*

El humor siempre ha jugado con la verosimilitud, con la ambivalencia entre lo real, lo ficticio y sus meandros. La consolidación de las formas del documental como narración de lo real las ha hecho susceptibles de ser profanadas por la retórica del humor. Además, como explica Cousins en el ya mencionado *The Story of Film*, tras el trágico atentado del 11-S, las imágenes que deja tras de sí parecen superar a

la ficción. De esta forma, el documental se vuelve más popular y tiene su lugar en la pantalla grande, e incluso el cine comercial imita su formas, como es el caso de *The Bourne Supremacy* (2004).

No es de extrañar, por lo tanto, que este auge de las formas del documental haya dado como resultado nuevos géneros anclados a este. Sin embargo, ciertas mutaciones en las presupuestas cualidades intrínsecas del documental, como su mimetismo u objetividad, empiezan a surgir ya en los años 80. De hecho, el director Rob Reiner se refiere a su falso documental humorístico, *This is Spinal Tap* (1984), con el nombre de *mockumentary*, término que calará en la industria para definir este tipo de películas, instalándose como denominador de un nuevo género de filmes que se sitúan entre la realidad y la ficción, y que parodian las formas tradicionales del documental.

No obstante, Josep M^a Catalá (2009) establece una diferencia de grado entre el *mockumentary* y el falso documental. Así, el *mockumentary* pretendería parodiar las convenciones formales de la no ficción, mientras que el falso documental evidenciaría las limitaciones de la forma documental clásica sin hacer humor necesariamente de ello. Por otro lado, también es destacable que el *mockumentary* hace uso de la forma fílmica con el objetivo de producir comicidad, singularidad que comparte con la comedia documental, si bien lo humorístico viene muchas veces de la representación de lo real y su manipulación en el montaje (Hight, 2009). De este tipo de documentales es paradigmática la premiada *American Movie* (1999), de Chris Smith.

- *El mockumentary y el gag*

De esta forma, según Timothy Mirrorwy, citado por Elena Oroz y Gonzalo de Pedro (2009): “Los mockumentales se sitúan a la cabeza de los textos posmodernos, y lo hacen especialmente por su demostrada capacidad para reflejar la crisis irresoluble de su tiempo y convertirse en paradigma expresivo del mismo” (p. 34). Atendiendo a esta afirmación sobre el *mockumentary*, nos introduciremos en el análisis de dos de ellos y sus gags: *Zelig* (1983) de Woody Allen, y *Borat* (2004) de Larry Charles.

Zelig es un *mockumentary* que parodia las formas del documental autobiográfico, relatando como reales la trama ficticia de Leonard Zelig (Woody Allen), apodado “el camaleón humano”, un hombre capaz de adaptarse hasta el extremo al contexto social en el que se encuentra, cambiando de ideología, raza, cuerpo e idioma. Así, en el filme de Woody Allen no solo se cuestiona las convenciones del género, sino la misma representación de lo real y lo ficticio. Además, cabe destacar que, como ya apuntaba Roas (2009):

...el mimetismo de Zelig supone también un retrato paródico del ser humano moderno, de ese individuo inseguro que es capaz de renunciar a su personalidad para

integrarse —difuminarse— en el entorno y ser como los demás. Un retrato verdaderamente sangrante. (p. 84)

Los hechos retratados, algunos absurdos e imposibles, se imbuyen de verosimilitud a través de las formas del documental, lo que resulta en una paradoja que produce comicidad. Es el caso del gag en el que Allen termina con las piernas al revés, ya que algunos científicos creen que su afección es un problema que reside en su columna vertebral. Otros ejemplos son el gag donde Zelig prueba unos fármacos que le provocan “mood changes”, y comienza a andar por las paredes, o su aparición con el Papa Pio XIII, el cual le muele a golpes con un libro. Todos estos gags se acompañan de un narrador que, de forma muy seria, relata en apoyo a las imágenes estos incidentes.



Figura 24: Zelig se frota las piernas invertidas y mira a cámara. La imposibilidad del evento es narrada con las formas de lo real, lo que crea una paradoja de la que resulta comicidad.

Por otro lado, *Zelig* no solo parodia al documental o al ser humano moderno, sino también a los medios de comunicación e incluso a la sociedad del espectáculo. En una de sus falsas entrevistas, unos periodistas que publicaban en primera plana la historia de Zelig dicen que por aquel entonces las noticias había que adornarlas, edulcorarlas un poco para hacerlas interesantes, pero que con la de Zelig (una historia también ficticia) no hacía falta, ya que de por sí vendía. Otro ejemplo sería la parodia en un intertítulo donde, como si se tratara del título de una noticia, se informa sobre la cura de Zelig gracias a una psicoanalista. En este se mencionan cosas irrelevantes (“¡Es muy guapa!” o “Después de mucho tiempo”) que infravaloran su trabajo por el hecho de ser mujer.

De esta forma, el gag se sitúa fronterizo en la propia dicotomía entre contenido y forma, entre la percepción del absurdo y lo imposible camuflado con las convenciones de la representación de lo real, lo que deriva en un cuestionamiento de estas. No obstante, ciertos gags paródicos, como los últimos comentados, dejan entrever indicios de lo real que son puestos en evidencia mediante la parodia. Así, se establece un juego entre la forma cinematográfica, que es parodiada mediante su uso en la ficción, y la ficción (esto es, el contenido) que parodia la realidad.

Este juego lo veremos de nuevo en *Borat*, pero incluso más desdibujado, puesto que la ficción se mezcla con la realidad en el propio contenido del documental. De esta forma, Borat Sagdiyev es un kazajo cuyo gobierno le encomienda hacer un documental sobre Estados Unidos para mejorar la situación “económica, social y judía” de Kazajistán. Si bien esta premisa es ficticia, así como el personaje de Borat, interpretado por Sasha Baron Cohen, no lo es sus encuentros con los americanos, que piensan que el personaje de Cohen es real.

En el arranque del *mockumentary* la presentación del pueblo de Borat nos hace entender (o al menos “deja caer”), por medio de la exageración grotesca, que la premisa de Borat es ficticia, al insertar gags misóginos, racistas e incluso incestuosos. No obstante, la gente del pueblo parece real, pero no sus acciones, seguramente pactadas. Resulta paradigmático “el encierro del judío”, en el que la gente corre delante de un supuesto judío que, en realidad, es alguien disfrazado de orco gigante. Esto dispersa toda posibilidad de creer que la premisa de *Borat*, así como su personaje, son reales.



Figura 25: Un supuesto judío persigue a los corredores, los cuales lo incitan con dinero.

En su llegada a Estados Unidos, el personaje de Borat es mostrado como un inadaptado, ya que no se comporta conforme a las normas culturales estadounidenses. En su intento por adaptarse con la ayuda de estos, que tratan de explicarle con paciencia las formas comportamentales que debe seguir, a menudo reflejan las contradicciones que arraigan en su cultura, e incluso ponen al descubierto sus prejuicios.

En lo que respecta a los gags de *Borat*, cabe destacar su uso de las formas del documental y la mezcla de ficción y realidad, así como su establecido humor grotesco y escatológico, de los que procederán numerosos gags hipervisibles. De esta forma, como apunta Hight (2009):

La tensión entre las formas del documental y las del *mockumentary* define el distintivo enfoque humorístico de una película que a menudo crea deliberadamente escenas ambiguas que engranan ambas modalidades de forma inesperada. El público, a menudo, duda sobre qué escenas están preparadas y en cuáles hay gente que no es cómplice de la interpretación de Cohen. (pp. 113-114)

Una de las escenas donde se juega con esta ambigüedad es la cena que Borat mantiene con gente de la alta sociedad. En esta, se desarrolla un montaje alterno donde Borat se reúne con una experta que le explica cómo ha de comportarse y, a continuación, vemos partes de la cena donde Borat hace exactamente lo contrario, o sí que las lleva a cabo, pero de forma desastrosa. La gente toma en serio sus desvaríos hasta el punto de tener que explicarle cómo debe usar el baño y el papel higiénico. La situación explota cuando Borat lleva como invitada a una prostituta, lo que provoca la disolución de la cena y la marcha de los invitados, que incluso llegan a llamar a la policía.

La prostituta, con la que tendrá esa misma noche una cita, es un personaje ambiguo, pues no sabemos si es consciente de la actuación de Borat o forma parte de la ficción, cosa que acentúa su aparente enamoramiento. Así, la escena en el portal de casa de la prostituta juega con los códigos del cine romántico, trascendiendo con la supuesta vulgaridad de sus personajes.

Paradigma de la función reveladora del gag en *Borat* es la escena donde este canta en medio de una plaza de rodeos de Tejas. En esta, previo a cantar, se presenta y dice apoyar su “guerra del terror”, lo que vitorean los espectadores. La incitación nacionalista crece en el discurso de Borat, que los espectadores animan más y más, hasta llegar a decir: “May you destroy their country so in the next thousand years not even a single lizard will survive in their desert”, lo que aminora los vítores de los estadounidenses por la ironía que desprende, pero que los hay quienes siguen en su burbuja ultranacionalista. Esta burbuja (que hace visible el propio Borat) la hace estallar cuando, usando la melodía del himno de Estados Unidos, canta un falso himno de Kazajistán, en el cual dice que son el mejor país del mundo y que los demás están dirigidos por “Little girls”. Así, Borat confronta a los estadounidenses con su propio ego anclado en el gregarismo nacionalista, lo que provoca, como no, una oleada de abucheos.

Los *mockumentaries* se nutren del documental y de sus formas para crear momentos cómicos. Así, como en *Borat*, utilizan la realidad de forma ambigua para crear gags que se sitúan en los límites de lo real, a la vez que critican la misma, pero también parodian las convenciones del documental con el fin de cuestionar la legitimidad de las formas de representación de lo real, como es el caso de *Zelig*.

○ CONCLUSIONES

Ya para terminar, resulta esencial concretar los temas analizados a lo largo del trabajo, haciendo notar los cambios advertidos en el gag del cine cómico postmoderno.

Nuestra inmersión dentro del gag en la postmodernidad comienza relacionando ciertas ideas desarrolladas por Imbert (2010) con la comedia, el cual definía el cine postmoderno como una experiencia cercana a los límites, que tiende a ir “más allá de lo visible”, a lo que se refiere como “hipervisibilidad”. Esta tendencia es fruto de la

insensibilización del público en la postmodernidad, cuyas “características ofensivas” ya no escandalizan a nadie (Jameson, 1996).

Como hemos visto en nuestro análisis, estas ideas también se advierten en el cine de comedia y el gag. Así, hemos comentado la evolución de las comedias sexuales junto con la aparición del género de las *gross-out comedies*. En estos, se observan gags grotescos que se vuelven cada vez más explícitos, lo que produce en el espectador una reacción ambivalente que lo sitúa entre el asco y la risa, jugando con los límites sensibles a transgredir.

Estos límites también son empujados en el tratamiento de la muerte y el cadáver en el cine cómico postmoderno. De esta forma, hemos visto como *el gag suicida* de Garín (2012) se trata en el cine mudo con una lejanía considerable de la muerte, ya que el suicida no logra suicidarse. Más tarde, como ejemplo paradigmático de la explicitud que este llega a alcanzar, hemos comentado algunos gags de la película *Harold y Maude*, de Hal Ashby.

El juego del muerto/no muerto es otro tema importante que sale a colación en esta película. Este recurso retórico sitúa la comicidad de una situación en la paradoja del muerto que lleva a cabo acciones y actitudes de vivo. *Weekend at Bernie's* es uno de los ejemplos clave donde, además, se produce un tratamiento lúdico del cadáver sin el uso de formas metonímicas que minimicen su impacto.

Este juego lúdico del cadáver se sitúa a niveles fronterizos en la adaptación de *Ladykillers*, de los hermanos Coen. Aquí, algunos gags mezclan la caída y los golpes heredados del slapstick con la fatalidad que estos pudieran producir, lo que provocan una risa en los límites de lo macabro y lo siniestro. Esta risa liminar suele estar impulsada por la confusión del espectador en el cambio tonal que pueden provocar estos gag. Buen ejemplo de ello es también el gag de *Pulp Fiction* en el que Vincent Vega dispara accidentalmente a un pasajero que llevan en la parte trasera, y discute con su compañero por haber llenado el coche de sangre.

Por otro lado, también hemos destacado cómo las nuevas convenciones socioculturales se incrustan en el gag, dando paso a juegos que reconducen los roles genéricos, sobre todo la masculinidad. Así, lo vemos en *Me, Myself & Irene* con la partición en la personalidad del protagonista, que se divide entre la masculinidad más extrema de los años 80, y su otra mitad más sensible y generosa, pero carente de coraje. Esta masculinidad exagerada es puesta en evidencia, parodiada en forma y fondo, así como en la película de *Seven Psychopaths*, que establece un juego ambiguo entre el placer genérico de la acción, enlazado con la masculinidad, y su parodia.

Saltando al siguiente apartado, hemos visto como ciertos gags aluden a su propia forma fílmica, evidenciándola. No obstante, mediante distintos ejemplos de gags pretéritos se ha cuestionado esta característica, la cual es considerada postmoderna en otros géneros al tener una función rupturista en el relato. No obstante, sí que hemos analizado como la práctica del pastiche ha ejercido su influencia en el gag, el cual se nutre de citas a otros textos. Así, las referencias incrustadas en el gag pueden, o bien ser

el núcleo generador de comicidad mediante su descontextualización, u ofrecer un grado más de profundidad cómica al gag mediante la interferencia de series.

Además, hemos visto como en el postmodernismo surgen nuevos géneros fruto del mestizaje con la comedia, además de demostrar gran autoconsciencia de sus características genéricas. Así, el humor es introducido en el documental, reelaborando (y renovando) las convenciones de este. Nuevas formas del cine documental se combinan con el humor e incluso la ficción, lo que da lugar al concepto genérico del *mockumentary*. En este, se satirizan las formas del documental al narrar hechos ficticios como verdaderos, cuestionando la legitimidad de las convenciones documentales y estableciendo el gag en los límites de la realidad y la ficción, jugando también con las propias formas del documental.

○ **BIBLIOGRAFÍA**

Agirre, K. (2014). El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo. *Palabra-Clave*. 17(3). 645-671. DOI: 10.5294/pacla.2014.17.3.4

Bergson, H. (1990). *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza.

Catalá, J. (2009). Límites de lo risible: ética y estética del documental humorístico. En De Pedro, G; Oroz, E. (Ed.). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (pp. 45-75). Ocho y medio, libros de cine.

Cuellar, C. (1998). El mecanismo mágico: definición y descripción del gag cinematográfico. *Semiosfera: Humanidades / tecnologías*. (8). 65-88.
<http://hdl.handle.net/10016/7986>

De Pedro, G; Oroz, E. (2009). La Risa Oblicua. O cuando el humor desvió al documental de su rígido canon. En De Pedro, G; Oroz, E. (Ed.). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (pp. 19-44). Ocho y medio, libros de cine.

Garín, M. (2012). *El gag visual y la imagen en movimiento: Del cine mudo a la pantalla jugable*. (Tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra).
<http://hdl.handle.net/10803/83522>

Garín, M. (2013). Running Bombs. El gag visual, Buñuel y los límites de la narración. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*. (15):58-65. E-Repository. <http://hdl.handle.net/10230/33353>

Hight, C. (2009). Reflexivo, subjetivo e híbrido. El uso estratégico del humor en el documental. En De Pedro, G; Oroz, E. (Ed.). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (pp. 95-116). Ocho y medio, libros de cine.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990 – 2010)*. (2ª ed.). Cátedra.

Jameson, F. (1996). *Teoría de la Postmodernidad* (3ª ed.). Trotta.

Jeffers-McDonald, T. (2007). *Romantic Comedy: Boy Meets Girl, Meets Genre*. Wallflower Press.

King, G. (2002). *Film Comedy*. Wallflower Press.

Neale, S., Krutnik, F. (1990). *Popular Film and Television Comedy*. Routledge.

Paul, W. (1991). Charles Chaplin and the Annals of Anality. En A. Horton (Ed.), *Comedy / Cinema / Theory* (pp. 109-130). University of California Press.

Roas, D. (2009). Humores posmodernos. Hacia una epistemología de la risa en la (supuesta) Era del Vacío. En De Pedro, G; Oroz, E. (Ed.). *La Risa Oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (pp. 75-94). Ocho y medio, libros de cine.

Sánchez-Biosca, V. (1995). *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión*. (1ªed). Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Academia.

○ **FILMOGRAFÍA**

Abrahams, J; Zucker, D; Zucker, J. (1984). *Top Secret!* [Película]. Paramount Pictures, Kingsmere Properties.

Allen, W. (1969). *Take the Money and Run* [Toma el dinero y corre] [Película]. American Broadcasting Company (ABC); Jack Rollins & Charles H. Joffe Production; Palomar Pictures International.

Allen, W. (1975). *Love and Death* [La última noche de Boris Grushenko] [Película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

Allen, W. (1978). *Annie Hall* [Película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

Allen, W. (1983). *Zelig* [Película]. Warner Bros.

Apatow, J. (2005). *The 40-Year-Old Virgin* [Virgen a los 40] [Película]. Universal Pictures.

Ashby, H. (1971). *Harold and Maude* [Harold y Maude] [Película]. Paramount Pictures.

Capra, F. (1944). *Arsenic and Old Lace* [Arsénico por Compasión] [Película]. Warner Bros.

Cattaneo, P. (1997). *The Full Monty* [Full Monty] [Película]. Redwave Films; Channel Four Films; Twentieth Century Fox.

Chaplin, C. (1931). *City Lights* [Luces de la Ciudad] [Película]. United Artists.

Charles, L. (2004). *Borat* [Película]. 20th Century Fox.

Clark, B. (1981). *Porky's* [Película]. 20th Century Fox; Melvin Simon Productions.

Cline, E; Keaton, B. (1920). *One Week* [Una semana] [Cortometraje]. Joseph M. Schenck Productions; Metro Pictures Corporation.

Cline, E; Keaton, B. (1921). *Hard Luck* [Pamplinas nació el día 13] [Cortometraje]. Joseph M. Schenck Productions; Metro Pictures Corporation.

Coen, E; Coen, J. (2004). *The Ladykillers* [El Quinteto de la Muerte] [Película]. Touchstone Pictures.

Coen, E; Coen, J. (2008). *Burn after Reading* [Quemar después de leer] [Película]. Working Title Films; Focus Features; Mike Zoss Productions; Relativity Studios; Studiocanal.

Cousins, M. (2011). *The Story of Film: An Odyssey* [Historia del cine: Una odisea] [Documental]. BIM, Hopscotch Films.

Farrelly, B; Farrelly, P. (1998). *There's Something about Mary* [Algo pasa con Mary] [Película]. Twentieth Century Fox; Conundrum Entertainment.

Farrelly, B; Farrelly, P. (2000). *Me, Myself & Irene* [Yo, yo mismo e Irene] [Película]. Twentieth Century Fox; Conundrum Entertainment.

Gilliam, T; Jones, T. (1975). *Monty Python and the Holy Grail* [Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores] [Película]. Columbia Pictures.

Greengrass, P. (2004) *The Bourne Supremacy* [El mito de Bourne] [Película]. Universal Pictures.

Hitchcock, A. (1955). *The Trouble with Harry* [Pero... ¿quién mató a Harry?] [Película]. Paramount Pictures.

Howard, H. (1952). *Monkey Business* [Me siento rejuvenecer] [Película]. 20th Century Fox.

Kotcheff, T. (1989). *Weekend at Bernie's* [Este muerto está muy vivo] [Película]. Artisan Entertainment.

Landis, J. (1978). *National Lampoon's Animal House* [Desmadre a la Americana] [Película]. Universal Pictures.

Mackendrick, A. (1955). *The Ladykillers* [El quinteto de la muerte] [Película]. Anchor Bay Entertainment.

McDonagh, M. (2008). *In Bruges* [Escondidos en Brujas] [Película]. Focus Features.

McDonagh, M. (2012). *Seven Psychopaths* [Siete Psicópatas] [Película]. Blueprint Pictures, Film4 Productions.

Newmeyer, F. (1921). *Never Weaken* [Siempre fuerte (La caza del zorro)] [Mediometraje]. Rolin Films.

Nichols, M. (1967). *The Graduate* [El Graduado] [Película]. Embassy Films, Lawrence Turman.

Reiner, R. (1984). *This is Spinal Tap* [Película]. Spinal Tap Prod.

Reitman, I. (1979). *Meatballs* [Los incorregibles albóndigas] [Película]. Paramount Pictures; CFDC; Famous Players.

Scorsese, M. (2013). *The Wolf of Wall Street* [El lobo de de Wall Street] [Película]. Paramount Pictures, Red Granite Pictures, Appian Way.

Smith, C. (1999). *American Movie* [Documental]. Civilian Pictures, Bluemark Productions.

Spielberg, S. (1975). *Jaws* [Tiburón] [Película]. Zanuck/Brown.

Tarantino, Q. (1994). *Pulp Fiction* [Película]. Miramax; Band Apart; Jersey Films.

Van Sant, G. (2002) *Gerry* [Película]. My Cactus.

Van Sant, G. (2005) *Last Days* [Película]. HBO.

Waters, J. (1972). *Pink Flamingos* [Película]. Dreamland.

Weitz, C; Weitz, P. (1999). *American Pie* [Película]. Universal Pictures; Summit Entertainment; Newmarket Capital Group.

Wright, E. (2010). *Scott Pilgrim vs The World* [Scott Pilgrim contra El Mundo] [Película]. Big Talk Productions, Closed On Mondays Entertainment, Marc Platt Productions.

○ *ÍNDICE DE FIGURAS*

Todas las figuras han sido extraídas por captura de pantalla directamente de la proyección de las películas. Con fines únicamente pedagógicos, las imágenes actúan a modo de complemento para un trabajo cuyo estudio visual es sumamente importante. Así, estas se ordenan aquí conforme a su aparición en el texto y junto a su correspondiente leyenda.

Figuras 1 y 2: Plano de la erección de Jim seguido de un plano general que muestra la reacción de los padres y la vergüenza de Jim (p. 14). Extraídas de *American Pie* (1999).

Figuras 3 y 4: Jim es descubierto encima del pastel y, avergonzado, se sienta junto a su padre frente a la tarta violada (p. 15). Extraídas de *American Pie* (1999).

Figuras 5 y 6: El personaje de Ben Stiller tiene esperma colgando de la oreja, Mary cree que es gomina y se lo pone en pelo (p. 17). Extraídas de *There's Something about Mary* (1998).

Figura 7: Plano General en el que Donnie tiene el pene erecto y es golpeado por masturbarse frente a Naomi (p. 20). Extraída de *The Wolf of Wall Street* (2013).

Figura 8 y 9: Un ebrio rico vierte por accidente licor en los pantalones de Chaplin. Un plano detalle lo enfatiza (p. 21). Extraídas de *City Lights* (1931).

Figura 10: Plano General en el que Hitchcock esconde cuidadosamente el rostro del cadáver (p.23). Extraída de *The Trouble with Harry* (1955).

Figura 11 y 12: Plano reacción del coronel y plano subjetivo de su visión. Estos planos nos provocan una risa sádica al mismo tiempo que repugnancia, debido a la identificación mediante el plano subjetivo (p. 25). Extraídas de *The Ladykillers* (2004).

Figura 13 y 14: Plano del cadáver patas arriba que rima con los planos utilizados en la original, y la consecuente caída del muerto hasta el barco (p. 26). Extraídas de *The Ladykillers* (2004).

Figura 15 y 16: Plano corto del disparo a bocajarro a Chad (Brad Pitt) (p. 27). Extraídas de *Burn after Reading* (2008).

Figuras 17 y 18: Harold es descubierto por su madre haciéndose el muerto en el baño, el cual está cubierto de sangre por todas partes. Cuando su madre se marcha disgustada, Harold realiza un cara de burla (p. 28). Extraídas de *Harold and Maude* (1971).

Figura 19 y 20: El cadáver del enano vestido de niño provoca el equívoco que termina en el suicidio de Harry (p. 29). Extraídas de *In Bruges* (2008).

Figura 21 y 22: El inicio del gag consigue despistarnos lo suficiente como para no ver venir la conversión hacia la pantalla jugable de Pacman (p. 33). Extraídas de *Top Secret!* (1984).

Figura 23: Las monedas se agrupan dibujando la forma de los enemigos derrotados (p. 35). Extraída de *Scott Pilgrim vs The World* (2010).

Figura 24: Zelig se frota las piernas invertidas y mira a cámara. La imposibilidad del evento es narrada con las formas de lo real, lo que crea una paradoja de la que resulta comicidad (p. 37). Extraída de *Zelig* (1983).

Figura 25: Un supuesto judío persigue a los corredores, los cuales lo incitan con dinero (p. 38). Extraída de *Borat* (2004).