

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Como la vida misma. La comedia británica en los años 90

Autor/es:

Pombo, Ruth; De la Fuente, Júlia

Citar como:

Pombo, R.; De La Fuente, J. (1998). Como la vida misma. La comedia británica en los años 90. La madriguera. (5):62-62.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41635>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**EL VIEJO TOPO**

# Como la vida misma

## La comedia británica en los años 90

Ruth Pombo y Júlía de la Fuente

La vida no tiene género. No funciona como las películas. ¿Dónde se ha visto que ir de compras sea un thriller, que limpiarse los zapatos tenga algo que ver con un melodrama o que, por ejemplo, tener un hijo sea estrictamente un musical? Si esta manera de comparar la realidad con la producción cinematográfica puede parecer un tanto peculiar se debe a que una de las características básicas de cualquier película británica es la multiplicidad de enfoques, temas, puntos de vista o intereses que se concentran en un mismo recipiente. Por eso es prácticamente imposible encontrar una comedia británica de género puro. Si se tuviera que buscar un símil para el cine de las Islas, un poliedro sería el más adecuado: una única figura formada por muchas y variadas caras. Así, en cualquier comedia se pueden dar la mano amor, risas, crítica social, retrato generacional, innovación audiovisual, pero también, entre otras muchas cosas, tragedias personales, dramas familiares y melodramas del día a día. Porque cada minuto de nuestras vidas contiene un poco de todo esto.

Y es así porque el cine del Reino Unido se basa en las personas, en la vida cotidiana, en la realidad explicada de la manera más cercana al espectador posible. Como la vida misma, la existencia del ser humano nunca es plana, siempre tiene diferentes aspectos –alegría, pena, sorpresa, suspense, etc.– que la hacen más rica y completa.

El cine británico de los últimos ocho años es el resultado de la evolución lógica de un proceso en auge que comenzó en la funesta época Thatcher. La asfixia a la que la política y el *modus vivendi* de la filosofía de la Dama de Hierro sometió a la industria cinematográfica provocó la huida de sus realizadores, que se refugiaron en el mundo de la televisión y en los márgenes de la cultura *underground*. El cine de Stephen Frears, Ken Loach, o Mike Leigh, entre otros, ha seguido ese camino. Todas las trayectorias de estos realizadores coinciden con el esquema: después de algún que otro intento fallido para ir más allá de una primera obra, buscan cobijo bajo las faldas de la televisión para llevar a cabo su trabajo. La represión no sólo no acabó con lo más

innovador del panorama cinematográfico británico, sino que llevó a la posterior eclosión de una serie de talentos particulares que arrastraron a buena parte del resto de profesionales del cine.

La evolución de las obras de Mike Leigh son las que mejor reflejan esta progresión. Desde los inicios satíricos de films televisivos como *The kiss of death* (1976) a las agri-dulces producciones cinematográficas de los noventa. *Life is sweet* (1991) es la última de las comedias cariñosamente ácidas de los ochenta. Luego vendría *Naked* (1993), amarga y casi del todo nihilista, seguida de *Secretos y mentiras* (1995), amable aunque aséptica, y *Dos chicas de hoy* (1997), a medio camino entre la dureza de la primera y la ternura de la segunda.

La televisión tuvo un papel importante en el proceso de transformación del cine británico de los últimos tiempos, de dos maneras: como productora y como fuente de inspiración. La preocupación del medio por la audiencia forzaba a una aproximación a ésta que llevó a los realizadores de televisión a desarrollar temas cotidianos de la gente común en sus productos audiovisuales, mientras el cine quedaba anquilosado como una mera adaptación a la pantalla grande de clásicos novelados.

La batalla por apropiarse de puntos de audiencia obligó a los responsables de la televisión a replantearse las estrategias de programación, hasta darse cuenta que aquello que atraía a los espectadores era ver reflejadas en la pequeña pantalla sus preocupaciones cotidianas. Como los cineastas convertidos en realizadores para la televisión tenían en sus manos gran parte de la producción dramática de ésta, el desarrollo de sus carreras coincidió con este proceso. Además, la aparición de la cadena de televisión Channel 4 modificó el panorama hegemónico que dominaba la emisora pública BBC. Dentro de la política de la cadena privada entraña la producción de films, lo que le hacía competir con los que también ponía en marcha la BBC. El resultado fue la aparición de los más firmes valores del nuevo cine británico.

En la década de los noventa todos estos estímulos han



dado su fruto: en los últimos años la industria cinematográfica británica ha conseguido resurgir y afianzarse. Se ha regulado la producción de películas, se han creado canales de producción y distribución más sólidos y los nuevos creadores han puesto en marcha trayectorias personales suficientemente coherentes. Un ejemplo: Mark Herman, el director de *Tocando al viento*, una de las comedias británicas con mejor aceptación de crítica y público del pasado año, tuvo que empezar su carrera como director en Estados Unidos. Su opera prima, *Échele la culpa al botón* (1991), era una película muy comercial, una comedia menor protagonizada por Dudley Moore que pasó sin pena ni gloria. Gracias al buen estado de la cinematografía del Reino Unido, Mark Herman pudo volver a su país para escribir y dirigir el proyecto que realmente quería llevar a cabo.

El peculiar sentido global que tiene para los británicos la comedia siempre ha planeado sobre este proceso. Las populares series cómicas de la televisión de las Islas pueden ser la mejor muestra de todas las particularidades de la evolución en la comedia cinematográfica. Además del papel jugado por la televisión, la tradición teatral ha estado presente en el género. Los actores y actrices británicos acostumbran a no poner reparos a participar en este tipo de series, una buena manera de afianzar su carrera. Casos conocidos son los de Emma Thompson, Stephen Fry, Mel Smith o Rowan Atkinson, que además ya se han estrenado como guionistas, directores o novelistas con bastante fortuna. Es más, algunos de ellos aprovechan el formato televisivo para experimentar nuevas maneras de trabajar. En el caso de Emma Thompson y Stephen Fry, uno de sus primeros trabajos, la hilarante tira cómica televisiva *This is not the 9 o'clock news* (*Estas no son las noticias de las nueve*), sirvió para desarrollar sus reputadas dotes para la comedia. Los dos volvieron a coincidir en la popularísima *Los amigos de Peter* (1992) de Kenneth Branagh, donde también participaban otros miembros del equipo artístico de la serie. Rowan Atkinson ha desarrollado para la televisión una serie de personajes ya clásicos. En *Black Adder* participó Stephen Fry, además de buena parte de los mejores cómicos británicos. Y el gran éxito en todo el mundo de la televisión británica, la serie *Mr. Bean*, le ha permitido pasarse al cine con un film muy comercial que se llama como el famoso personaje. Mel Smith ha interpretado el mismo tipo de papeles tanto en la pequeña como en la gran pantalla, su propia serie televisiva y caricaturas disparatadas en el ci-

ne: unos cuantos títulos, como *Monjas a la carrera* (1990) o *Wilt* (1989), la desgraciada adaptación del *best-seller* de Tom Sharpe. Además ha acabado dirigiendo la versión cinematográfica de *Mr. Bean*.

Pero la influencia del teatro va más allá. Las estructuras



narrativas utilizadas por los directores en las producciones cinematográficas son deudoras del alto grado de desarrollo del teatro nacional, y los actores y sus técnicas de interpretación, las estructuras, el lenguaje escénico, etc., han conseguido una madurez y solidez ejemplares dentro del contexto europeo. Kenneth Branagh es una leyenda del teatro y del cine, sobre todo dirigiendo e interpretando a Shakespeare en la gran pantalla. No en vano fue uno de los prodigios producto de la RADA –Royal Academy of Dramatic Arts. Las comedias de Shakespeare que ha llevado al cine, como *Mucho ruido y pocas nueces* (1993), han dado paso a otro tipo de films. *Los amigos de Peter* ha sido una de las comedias representativas de los años noventa: el ser una película de calidad no le ha impedido llegar a poseer una carrera comercial envidiable.

La mayoría de cineastas británicos provienen del mundo teatral, gracias a la madurez del cual son capaces de desarrollar con seguridad y dominio el relato cinematográfico. Este punto les permite sentirse más libres a la hora de indagar en las claves de la comedia, sin tener que preocuparse de las bases argumentales, ya que las tienen bien asumidas. La obra de Mike Leigh es muy representativa en este apartado. Habiendo trabajado en teatro, prefiere crear las bases argumentales del guión a partir del trabajo con los actores: junto con estos crea el personaje de cada uno de ellos y deja que interactuen siguiendo unas mínimas indica-



ciones sobre la trama. Este método funciona bien en los dramas. Pero es cuando Mike Leigh compone un momento cómico con su habitual manera de trabajar que sus actores sobresalen, aportando matices brillantes.

Para Hanif Kureishi, el novelista, guionista y director de origen pakistaní responsable del mito anti-Thatcher en la trilogía de Londres de Stephen Frears –*Mi hermosa lavandería* (1987), *Ábrete de orejas* (1987) y *Sammi y Rosie se lo montan* (1988)–, lo que hace que el cine británico funcione es la experiencia como directores e intérpretes teatrales de la mayoría de talentos y jóvenes promesas del cine. Kureishi opina que debuts como la comedia negra *A tumba abierta* (1994), una película que combina una historia poco convencional y una realización innovadora con raíces en las últimas tendencias de la cultura *underground*, sólo puede resultar efectiva si detrás de su elaboración hay una experiencia teatral sólida. En el equipo formado por el director Danny Boyle, el guionista John Hodge y el productor Andrew McDonald, es el realizador el que posee mucha experiencia en el teatro independiente. Y el equipo ha seguido adelante, en la misma línea, con sus dos siguientes películas, *Trainspotting* (1996) y *Una historia diferente* (1997). Aunque *Trainspotting* no es exactamente una comedia y *Una historia diferente* puede parecer un film independiente norteamericano por su reparto y sus localizaciones, en las dos se mantiene la línea de la primera: mucho humor negro que conecta con las filosofías más nihilistas de la cultura pop anglosajona.

Una de las claves de la comedia del Reino Unido proviene de una peculiaridad mundialmente reconocida: el humor inglés. Puede tratarse del humor negro de los artífices de *A tumba abierta*. Puede ser el irónico, que sirve tanto para comedias actuales como *Fuera de juego* (1997) como para films de apariencia un poco más histórica, a la manera de *El inglés que subió una colina pero bajó una montaña* (1995). O el tipo esperpéntico, dentro del cual *La hija de Robert Poste* (1995) podría ser un buen ejemplo... O, por citar sólo uno más, *Un abril encantado* (1993) resume el tipo de humor afable apto para las sensibilidades más delicadas.

Aunque también repleto de muchos tópicos, no es menos cierto que todos los tipos de humor inglés posibles reúnen algunas características que los diferencian del resto de Europa. El toque costumbrista es común a todos los tipos de comedias. La capacidad de los oriundos de las Islas para reírse de sí mismos también. Por eso, en la comedia británica se tratan temas que *a priori* no tienen contenido humorístico. Si uno de los puntos fuertes de la comedia del Reino Unido en los últimos años es la cotidianeidad y cerca-

nía de los argumentos que narra se debe, sin duda alguna, al hecho de que, en el fondo, los británicos son unos grandes narradores de historias.

La comedia británica presenta diferentes tendencias que se podrían agrupar alrededor de cuatro grandes ejes: la comedia negra, la comedia disparatada, la comedia romántica y la comedia costumbrista. Respecto a esta última cabe insistir que, en cierta manera, el componente costumbrista es intrínseco a todas y cada una de las comedias. Aunque los temas que trate no se puedan describir precisamente como comedias, *Riff Raff* (1990) o *Lloviendo piedras* (1993), de Ken Loach, son maneras de ilustrar cómo el sentido del humor siempre acompaña las peripecias cotidianas de cualquier británico o británica. Esta razón, ya de por sí, justifica que la comedia sea difícil de separar de cualquier otra de las cosas que se explican en los films de este realizador. Las desgracias ilustrativas del estado actual de ciertos estadios de la sociedad que Ken Loach intenta mostrar, como hacía en sus tiempos de documentalista para la BBC, son más ejemplarizantes si contienen retazos de vida real.

Si hay algo que ha funcionado bien para la industria cinematográfica de Gran Bretaña a lo largo de la década de los noventa, en términos de recaudación de taquilla, ha sido la comedia romántica. *Cuatro bodas y un funeral* (1994) inició esta dinámica, a la que se han sumado los éxitos seguros de *Sentido y sensibilidad* (1995), *Sirenas* (1994) o *Emma* (1996). En contraste con el cine de Ken Loach, humilde y didáctico, son películas de marcada vocación comercial, apuestas claras de la industria británica del cine para difundirse en todo el mundo. Además se abren nuevos campos en la comedia: el éxito de los dibujos animados de la factoría Aardman representa una nueva vía de distribución de este tipo de creación audiovisual, el cual repite los parámetros de la comedia británica. El gran éxito reciente de público y crítica que ha protagonizado *The Full Monty* (1997) podría sorprender, ya que no se ajusta al modelo de comedia comercial británica que viene funcionando en estos últimos años –la romántica–. Pero no deja de ser lógico cuando se trata de un film bien construido, con el toque justo de drama social dentro del género de comedia.

Por lo general, el cine de humor disparatado, quizás el más cercano al género puro que se pueda encontrar dentro de la comedia británica, suele coincidir con las producciones más comerciales, destinadas al consumo popular. De todas maneras, no escapan estas realizaciones a una pincelada de costumbre local o de toque agrídulce, la expresión que mejor describe el principal atributo de la comedia británica en los años noventa ♦