

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La Nueva Comedia Americana: Estudio de una nueva corriente cinematográfica”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Carlos Ejarque Martínez

Tutor/a:
Jesus Peralta Buenadicha

GANDIA, 2016

Resumen:

Este trabajo pretende analizar y desgranar los principales componentes y mecanismos de la comedia americana contemporánea, explicar su concepción, analizar sus diferentes vías de creación, hallar en la variedad de su filmografía los argumentos y contenidos que dan mayor cohesión al conjunto. En definitiva, mostrar que a partir, de un, tan, denostado género han surgido elementos muy interesantes y diversos con un valor cinematográfico mayor del atribuido hasta la fecha.

Hallando temas recurrentes, puntos comunes entre los estilos que de él derivan, pero también las diferentes características de sus componentes y el como dentro de un movimiento tan particular han surgido tan variados resultados. Analizando a través de las obras de los más importantes creadores de la llamada “Nueva Comedia Americana” para observar el estilo, tanto discursivo como narrativo que existe en cada uno de ellos.

Palabras clave: Cine, comedia, americano, risa, humor

Abstract:

This essay aims to analyze the main components and mechanisms that are involved in the contemporary American comedy. The changes that created it, the differences it set with its past, what makes it different, see the work of its main creators and study their ways of comedy. Shed some light about what gives cohesion to the whole but also what makes unique the comedians who have been more relevant to it. Give some value to such an ignored and criticized genre and movement.

Finding recurring topics, common bounds between its subgenres and main styles, what have been the main issues addressed during these years in these movies. Analyze through the main movies of the key creators of the modern comedy in the US to see their different styles, in a narrative and discursive way, to see what the point of their filmographies is, what their humour is based about.

Keywords: Movies, comedy, American, laughter, cinema

1.-Introducción:.....	3
1.1.- Motivación.....	3
1.2.-Objetivos:.....	4
1.3.-Metodología y etapas:.....	4
1.4.-Marco teórico.....	6
1.5.- Antecedentes.....	8
2.-Características Principales.....	13
2.1.-El gag por encima de todo.....	13
2.2.-Exaltación de la amistad.....	14
2.3.-Juventud Perdida.....	17
3.-Principales Autores.....	19
3.1.- Adam Sandler.....	19
3.2.- Ben Stiller.....	27
3.3.- Will Ferrell.....	31
3.4.- Judd Apatow.....	39
3.5.- Hermanos Farrelly.....	45
3.6.- Otras Aportaciones.....	50
4.-Conclusiones.....	51
5.Bibliografía:.....	53
5.1.-Filmografía:.....	55

1.-Introducción:

Este proyecto nace de mi pasión por la comedia, y especialmente la creada en los Estados Unidos en los últimos años. Género fundamental en la historia del cine, pero que siempre ha sido sometido a un mayor desdén, un cierto desprecio por no ser visto igual de ambicioso o de tener menos “calidad” o nivel que otros, sólo por el hecho de que su premisa pueda parecer de un menor calado y de que su principal anhelo sea el de hacer reír, sin cortapisas. Y más en el caso que nos ocupa, donde rara vez una película de las que forman parte de este ensayo no ha sido criticada, cuando no insultada, en base a unas ideas preconcebidas y unos análisis que no dejan lugar a este tipo de creaciones.

Esto es especialmente visible en España, donde alguno de los principales componentes de este movimiento ven como sus películas casi no atraen espectadores a las salas, o que, a veces, no consiguen ni que se estrenen sus películas. Y son tratadas por la crítica, la de mayor repercusión, con bastante desprecio. Aunque empezando a ganar respeto y admiración por cierta parte más minoritaria que es la que está haciendo ganar respeto a según que directores, actores... Es esto, lo que yo considero una fuerte infravaloración de un producto lo que me ha llevado a investigar y adentrarme para conocer todo lo posible sobre este género y, en concreto, sobre los últimos 20-25 años.

La idea es acercar un poco más esta etapa determinada, casi un género en si misma, para que todo aquel que lo lea pueda ver que hay algo más, que realmente bajo ese prisma de despreocupación, de risas y de un estilo poco formal, hay unas ciertas bases y pautas, que lo principal siguen siendo los gags, las risas y la comedia en todo su esplendor pero que estas creaciones tienen mucho más de lo que se no ha vendido durante muchos años.

Ciertamente, este trabajo pretende ser algo más a largo plazo y de alta enjundia, por lo que he tenido que acotar bastante la información, ofreciendo relevancia a ciertos aspectos y quitándosela a otros. En un futuro este proyecto tengo la idea de plasmarlo en un libro si fuera el todo, o en una revista o portal especializados si fuera por “fascículos”.

1.1.- Motivación

Hay tres razones fundamentales que me llevan a pensar que este puede ser un buen tema para un escrito:

- La falta de material referente a este género en esta época determinada es algo a tener en cuenta para la publicación de este proyecto en un futuro. Se han consultado centros de bastante importancia como El Corte Inglés, Amazon o Fnac y en ninguno se ha encontrado nada con respecto a este tema o a alguno de sus autores. Hay algunos libros sobre comedia clásica (Woody Allen, Chaplin, Marx), pero es que dudo que habiendo escrito todo lo que se ha escrito sobre su obra, ese material sean de mayor relevancia para el público. También hay otro tipo de publicación mucho menos profunda (Ej. 1000 comedias que ver antes de morir.....) cuyo análisis es bastante pobre, aunque da una idea de por donde pueden ir las intenciones de la editorial o el lector.

- La comedia contemporánea es un producto de consumo masivo, y la falta de material, más un público objetivo numeroso hacen de este proyecto algo bastante apetecible. No solo en papel, incluso en internet, hay poca información en castellano sobre esta tendencia.

- Mi propio interés. Este es un tema que me apasiona y que dada la poca cobertura o apreciación que tiene realmente tengo ganas de descubrir autores, películas, que me aporten algo nuevo y no quedarme en la superficie. Y como yo, supongo que habrá más gente que querrá saber algo más de un tema que gusta a todo el mundo. Quien más, quien menos disfruta con la comedia.

1.2.-Objetivos:

El objetivo principal de este ensayo es del análisis, investigación y comprensión de la “Nueva Comedia Americana”, entendiendo esto como una cierta tendencia de la comedia desde hace unos 20 años en los Estados Unidos, que destaca por un uso más profano del lenguaje y por unos gags, más directos, donde se transgreden ciertos límites. Conocer mejor esta etapa, su estilo, el que la hace diferente, establecer por qué es un conjunto, cuáles son sus características, establecer sus principales autores, su obra y su estilo. En definitiva, pormenorizar una época de un género tan importante y, en cierto modo, defender algo que suele ser muy criticado.

Objetivos secundarios:

- Hallar las influencias de estilo movimiento
- Establecer las pautas principales.
- Definir cuales son los contribuidores esenciales
- Analizar en profundidad la obra de cada uno de ellos.
- Hallar los temas que proporcionan coherencia al movimiento.
- Establecer similitudes y diferencias en sus estilos
- Encontrar otras cinematografías donde haya tenido relevancia este género
- Relacionar a los principales autores con gente importante del cine del pasado
- Establecer relaciones entre los autores y el cine español
- Hallar otros autores cuyo peso sea menor pero que su filmografía tenga interés
- La Nueva Comedia en la televisión. Que es donde más riesgo hay hoy en día.
- Añadir pruebas visuales de lo comentado

1.3.-Metodología y etapas:

Para hacer posible la realización de este ensayo, primeramente se ha procedido al visionado de muchas obras pertenecientes a este género en la época correspondiente), en este primer paso es donde se establecen los parámetros principales de este trabajo, los puntos de conexión, el por qué se considera una tendencia, que lo hace un conjunto, pero también las diferencias existentes entre los distintos estilos creativos. Al no haber mucha bibliografía de gran calado referida al tema

central de este estudio, la mayor parte de escritura y realización viene derivado del análisis de esta serie de películas.

A partir de este primer paso, que conllevaba la mayor parte del tiempo de ejecución, se delimitan los distintos puntos y temas de los que iba a constar este trabajo para establecer la tesis principal y las subdivisiones que habría en él.

Una vez que se determinó que la mejor manera de interpretar y analizar el grueso de este género era a través del análisis de los estilos de los componentes más reseñables, estudiando sus condiciones y cualidades que marcan la diferencia en sus narrativas, historias y su forma de hacer comedia. Analizar su obra desde varios puntos de vista, intentando captar la globalidad de sus filmografías.

Establecidos lo que iban a ser los temas principales (pautas generales y componentes) se procedió a la búsqueda de todo el material bibliográfico posible que hiciera referencia, en mayor o menor medida, al argumento central de la tesis y a cada uno de los asuntos tratados.

Al no existir en España mucha información ni referencias sobre el tema, pues se trata de algo poco tratado en lo que a investigación se refiere, la mayor parte de las fuentes referenciales en castellano vienen dadas por análisis realizados en internet, revistas y tesis más que por libros, que aunque existen son algo vagos en sus indagaciones. Para darle mayor amplitud hubo que recurrir a tesis, artículos y estudios escritos en inglés, hallados en internet, pero que principalmente trataban puntos concretos de este trabajo.

Así pues, se puede decir que el tipo de investigación utilizado durante todo el proceso ha sido cualitativo, por su naturaleza subjetiva y cambiante. Y que se ha seguido un método lógico-inductivo, a partir del análisis exhaustivo del material de partida, y de los casos particulares estudiados se ha llegado a unas conclusiones finales.

La unión del estudio del material filmográfico con el de la lectura ha creado también una conexión entre mis propias ideas y las reflexiones realizadas por otra gente sobre los mismos temas, dando paso así a un enfoque mucho más global.

Así pues se puede decir que las etapas para la construcción de este ensayo han sido:

- Conocer la información existente sobre este género (o subgénero).
- Visionado de todas las cintas referencia de este periodo, y de otras complementarias para conseguir una base sobre el tema.
- Elección temas y pautas características en base al visionado.
- Habiendo visto todas las obras referencia establecer cuales de ellas han tenido una mayor influencia.
- Lectura de cualquier material relacionado, en mayor o menor, medida para posteriormente centrarse en aquellos escritos que realmente fueran de valor para la realización del trabajo.
- En los anexos habrá ciertas escenas para demostrar de manera fehaciente alguna de las cosas que se comentan.
- Una vez descartado el material bibliográfico que no iba a ser de ayuda, y con la base creada, tanto por la lectura como por el material cinematográfico, proceder a la escritura y redacción de la memoria.

Por falta de espacio el temario se reduce a unos temas que creo son los más relevantes. Características y análisis de principales autores, con algún comentario sobre temas secundarios como la influencia en el cine español o las relaciones con autores del pasado. Considero que los cinco autores elegidos (Adam Sandler, Will Ferrell, Judd Apatow, Ben Stiller, Hermanos Farrelly) son los más relevantes e influyentes, no si su obra es de mayor o menor calidad. Si no que su filmografía es lo suficientemente importante como para establecer unos parámetros.

El análisis del trabajo mezclará la opinión con la información. Hay que establecer un equilibrio para intentar llegar al máximo número de personas. Ni un estilo muy técnico ni uno muy superficial. Sería algo como el punto intermedio entre “Caiman. Cuadernos de Cine” y “Fotogramas” por citar dos revistas importantes sobre cine en España, y donde se podría publicar adecuando el contenido.

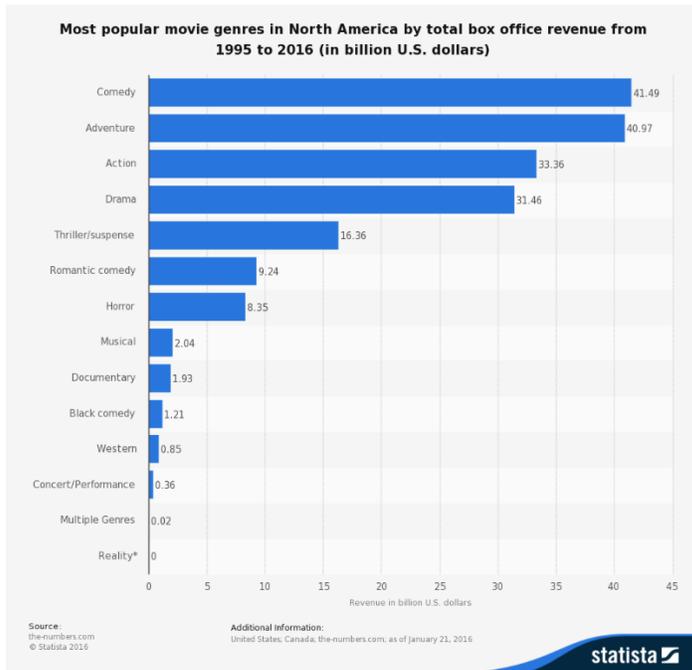
Establecer contacto con editoriales y filmotecas para ver si el tema es de su agrado y las posibilidades de publicación con el envío del trabajo que aquí consta. Editoriales como “Ocho y Medio” o “Macnulti Editores” son de bastante interés para ello, ya que si que se atreven con publicaciones más arriesgadas sobre cine. De no haber mercado, una vez dividido en partes, se enviaría a revistas como las anteriormente nombradas, pudiendo ser otra como “Dirigido por” una posibilidad, como opción más remota también se considera, que se puede probar en otro tipo de revistas culturales aunque no especializadas como “Jot Down”.

1.4.-Marco teórico

“No hay una sola teoría adecuada para definir la comedia, a pesar de todos los intentos que han habido por llegar a una única respuesta” dice Geoff King en su libro *Film Comedy*¹ tras intentar analizar y llegar a una solución sobre que es la comedia. Y es que esta es la base de todo, la comedia es indescifrable, la disparidad de estilos que existen y la posibilidad de encontrarlo en cualquier sitio. La dependencia que tienen de la sensibilidad y el estado de ánimo del que lo ve también hace que ciertos gags funcionen y nos hagan reír en un momento determinado pero en otro no, a pesar de que puedan estar bien realizados.

La comedia es el género más universal, por lo poliédrico de su naturaleza. Son tantas sus posibilidades, de la comedia más intelectual de Wes Anderson, hasta el humor más anárquico de Jackass, este género permite que cosas tan diferentes entre si, sean igualmente aceptadas en los límites de su análisis. Todas sus vertientes pueden llegar a ser disfrutables y siempre son aceptadas por un, mayor o menor, tipo de público. Esto se ejemplifica en el siguiente gráfico, que muestra la recaudación total de la taquilla norteamericana desde el 1995 hasta el 2016 dividida en géneros, donde se muestra que la comedia es el que más dinero ha recaudado durante ese periodo.

¹ King, Geoff. *Film Comedy*. Wallflower Press, 2002.



La imposibilidad de establecer unos límites a la comedia ha pasado desde siempre, por ejemplo, el filósofo francés Henri Bergson en su libro *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*² se refiere a tres hechos inherentes a lo cómico:

- Lo cómico es estrictamente un fenómeno humano. Un paisaje no puede ser una fuente de risa, y cuando los humanos se ríen de un animal, a menudo es porque reconocen algo de comportamiento humano en ellos. El hombre no es solo un ser que tiene la capacidad de reírse, si no también una fuente de hilaridad.
- La risa requiere de una indiferencia, un desapego de la sensibilidad y la emoción: es más difícil reír cuando uno es totalmente consciente de la seriedad de una situación.
- Es difícil reírse uno solo, es más fácil reír de manera colectiva. Alguien que es excluido de un grupo de gente no se ríe con ellos; siempre hay una complicidad en la risa. Consecuentemente, lo cómico no es mero placer del intelecto, es una actividad humana y social, tienen un significado social.

En el libro *A Handbook to Literature*³ escrito por William Harmon, una especie de guía definitiva sobre la literatura en inglés, estos eran algunos esbozos de lo que él consideraba la comedia:

“La comedia viene del reconocimiento de alguna incongruencia del discurso, de una acción o de un personaje. La incongruencia puede ser verbal, como en un juego de palabras; puede ser corporal, cuando se usan unos zancos; o satírica, cuando el efecto depende de la habilidad del espectador para percibir la discrepancia entre la realidad y la pretensión de un fanfarrón”.

² Bergson, Henri. *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. 1911

³ Harmon, William. *A Handbook to Literature*. 1980

“La comedia siempre ha considerado a los humanos de manera más realista que la tragedia, dibujando su sátira o chiste desde el espectáculo de las debilidades humanas individuales o colectivas o desde su fracaso”.

También Freud se atrevió a cuestionar la comedia y los por qué de la risa y el humor en su *El chiste y su relación con lo inconsciente*⁴

“El uso del humor es una manera de expresar ciertos sentimientos que normalmente estarían reprimidos por la presión social”.

“Somos conscientes de la incongruencia en la comedia, y tener este conocimiento de lo que realmente debería estar pasando es lo que hace algo realmente divertido”.

Estas son sólo algunas aproximaciones hechas por gente de probada reputación en cada uno de sus campos, que intentaban buscar la esencia del humor, el por qué un chiste funciona y otro no, el como funciona la comedia en definitiva. Estas ideas son a la vez ciertas e inciertas, tienen algo de irrefutable en la medida en que la comedia permite abarcarlas e integrarlas dentro de su concepción, pero mostrarlas como algo esencial en el humor, innato a la risa es lo que lo separa de la realidad. Es justo lo contrario que experimenta la Nueva Comedia Americana, donde las teorías previas, las ideas preconcebidas sobre lo que provoca la risa no tienen cabida.

1.5.- Antecedentes

La Nueva Comedia Americana tiene su germen en los años 70. Donde la comedia empezó a estar más enfocada al público juvenil, sabedores los estudios de que era donde se iba a encontrar la mayor fuente de ingresos. Darle más importancia al gag, a la autorreferencialidad, a la autoconciencia, tanto de la gente que ve las películas como el del que cree el gag pues sabe que la gente posee mayor cantidad de información y es más descreída que antes.

Varias creaciones son las que evidencian esto:

- Las *Spoof movies*⁵ se convierten en un fenómeno con gente como Woody Allen o Mel Brooks como referentes. Cintas como *The Sleeper* (El Dormilón, Woody Allen, 1973), *Young Frankenstein* (El Jovencito Frankenstein, Mel Brooks, 1974), *Blazing Saddles* (Sillas de montar calientes, Mel Brooks, 1973). Se ríen de géneros como el western, el terror o la ciencia ficción, que necesitaban de una inmersión total del espectador, eran blancos fáciles de la sátira y la parodia por tratarse de realidades alejadas del día a día. Se trataba de películas irónicas que, aún, parodiando otras obras, lo hacían desde el respeto y un cierto elogio.
- La irrupción del programa de humor más importante de la televisión norteamericana, *Saturday Night Live* en 1975. Con la presencia de los que serán los modelos de incorrección e ídolos a seguir por las estrellas de los 90 y 2000; Bill Murray, John Belushi o Chevy Chase entre otros. Con la relevancia que además adquirió este *show* rápidamente (late-night show más visto desde 1977), la gente fue adquiriendo un mayor gusto por el gag, los sketches, los personajes ridículos y las situaciones sin pretexto cuyo único fin era hacer reír. Un filme que adaptó rápidamente este estilo de sketches inconexos y paródicos

⁴ Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. 1905

⁵ Subgénero de la comedia consistente en la parodia, principalmente de películas.

fue *The Kentucky Fried Movie* (Made in USA, John Landis, 1977), que más allá de su calidad (irregular), pasará a la historia por ser la unión del mismo John Landis, director de *National Lampoon's Animal House* (Desmadre a la americana, 1978) o *The Blues Brothers* (Granujas a todo ritmo, 1980) entre otras, con los hermanos Zucker y Jim Abrahams como guionistas, creadores de *Airplane* (Aterriza como puedas, 1980) o *Top Secret* (1984), que perfeccionaron el uso y unión del *spoof*, la parodia y el sketch hasta convertirse en los referentes de este estilo. Estilo que tuvo un buen relevo en las dos primeras entregas de *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2001), pero cuyo éxito acabó por llenar las salas de subproductos de distinto pelaje con la terminación “Movie” y otras sin ningún valor reseñable.

- La novedad proveniente de Inglaterra en forma de creaciones de los Monty Python. Sus dos obras capitales para la gran pantalla y su serie de televisión⁶ fueron creadas en esta época y su difusión ya fue de cierta importancia en los Estados Unidos. Fue el momento justo para la eclosión de este grupo, cuya falta de respeto por todo, atrevimiento con cualquier tema, y ruptura de tabúes, todo en el marco de la anarquía humorística, de un estilo que variaba entre la verborrea y la comedia física, que abarcaba todas las posibilidades de gags. No es de extrañar que en plena liberación de los caminos de la comedia su influencia fuera tanta.
- La subcultura del *stand-up*. Un fenómeno en principio condenado a un público minoritario vio como gente como Richard Pryor o John Carlin se convertían en estrellas, a través de un estilo que enfrentaba al *establishment*, a la hipocresía, que se atrevía con el sistema político o que hacía especial énfasis en el racismo de la época en el caso de Pryor, con un uso excesivo para la época de palabras consideradas profanas en su momento y el hablar de cualquier tema (sexo, drogas,...) a un público, que provenía de la contracultura, y que quería oír a gente hablar sin tapujos de los problemas de la sociedad. Richard Pryor siempre ha sido considerado entre los afroamericanos el gran icono de la comedia, del que posteriormente saldrían otros cómicos de éxito como Dave Chappelle o Chris Rock, aunque ciertamente amansados en la gran pantalla, si bien cuentan con alguna buena película cada uno. En el caso del primero una *stoner comedy*⁷ pura y dura como *Half Baked* (Medio Flipado, 1998) y en el caso del segundo un *mockumentary* sobre una banda de rap como fue *CB4* (1993) ambas dirigidas por Tamra Davis, que en la misma década dirigió el salto a la gran pantalla de Adam Sandler, Billy Madison (1995). Sus colaboraciones más relevantes pasan también por el stand-up o la televisión. En el caso de Chappelle está *Chappelle's Show* (2003-2006, Comedy Central), un programa de sketches basados, principalmente, en temas raciales y con orientación directa al público negro y a la cultura popular, que se convirtió en una pieza única capaz de agradar a todo tipo de audiencia, pues más allá de su humor racial, fue un programa realmente divertido y cuya transgresión lo hizo un verdadero éxito. Y en el caso de Rock, sus monólogos fue lo que le hicieron convertirse en una celebridad, siguiendo la estela de Pryor en su análisis de los problemas diarios y de la comunidad afroamericana en

⁶ Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Jones, Terry Gilliam, 1975). La vida de Brian (*Monty Python's Life of Brian*, Terry Jones, 1979). *Monty Python's Flying Circus* (BBC, 1969-1974).

⁷ Películas en las que uno de sus componentes principales es el uso de marihuana a través de sus protagonistas

- concreto, sin cortarse y con un lenguaje de la calle que todos entendían fue capaz de llegar a toda una generación.
- La etiqueta de **gross-out comedy**⁸ nació con esta película, *Desmadre a la americana*, que como escriben Miguel Fernández Labayen y Juan Pablo Ramos Fernández en el artículo *Atisbos del humor contemporáneo: notas para un análisis de la comedia gamberra*⁹ dedicó a la comedia americana contemporánea “La crítica irreverente es despojada de toda su carga “política” dando paso a la pura gamberrada....Es un filme que sanciona cualquier comportamiento respetable o convencional como algo muy poco interesante pero la alternativa que propone no va más allá de la más absoluta irresponsabilidad”. Lo cual es pura nueva comedia americana, siempre es mejor la irresponsabilidad que el hacerse cargo de los problemas, responder a las normas establecidas a través de un comportamiento ensimismado y pasota, vivir en una eterna juventud. Pero más allá de esto, el enorme éxito de este producto conllevó un nuevo género que era el de la comedia para adolescentes, que tuvo muchas vertientes en los años 80 y que fue en los 90 con *American Pie* (Paul, Chris Weitz, 1999) cuando una nueva generación descubrió los placeres de los chistes de instituto y las referencias múltiples al sexo.
 - Una obra de culto, que ejemplifica algunos de los puntos comunes que tiene la comedia americana contemporánea con la de esta época, entre el público y los cómicos contemporáneos americanos como es *The Jerk* (Un Loco Anda Suelto, Carl Reiner, 1979), donde de alguna manera Steve Martin mostraba lo que iba a ser la figura del cómico como estrella, el *comedian comedy* en un ejercicio de humor físico, slapstick y *one-liners* además de contar con una premisa¹⁰ que podría ser la de cualquier película de Will Ferrell.
 - Incluso el origen de la **stoner comedy** con Cheech y Chong. Películas cuyo mayor valía estaba en exponer las drogas como recreativas en la época y convertir a dos colgados en los protagonistas de la función. Abrió el camino a este género pero su incidencia en las películas más relevantes de esta índole como la mencionada *Medio flipado*, *How High* (Jesse Dylan, 2001) o *Harold and Kumar go to White Castle* (Dos colgaos muy fumaos, Danny Leiner, 2004) es cercana al mínimo.

Todas estas tendencias enmarcadas en los años 70, fueron viéndose sustituidas por una cierta aparición de la comedia romántica y familiar, en su peor concepción, en la más limpia y menos dañina posible. El ambiente gamberro, transgresor y con ganas de pasarlo bien había dado paso al buenismo, a la llamada corrección política, esto se evidenciaba con las producciones de John Hughes, principalmente *Sixteen Candles* (Dieciseis Velas, 1984) y *Ferris Bueller's day off* (Todo en un día, 1986), las dos más famosas, supusieron un fenómeno popular, que aupó a su creador a un estatus de estrella, por lo que empezaron a surgir imitadores de sus comedias románticas adolescentes y de sus problemas que no concordaban de la realidad, amén de los finales felices postizos. En plena efervescencia de la comedia americana del nuevo siglo surgió la perfecta parodia para este tipo de películas cursis como fue *No es otra estúpida película americana* (Not

⁸ La comedia que emplea elementos humorísticos más salvajes y escatológicos.

⁹ Forma parte de una serie de artículos dedicados a este tipo de comedia y que están englobados en la publicación *Secuencias: revista de historia del cine* 24 (2006)

¹⁰ Steve Martin interpreta a un personaje criado por una familia negra, que no se da cuenta hasta su 18 cumpleaños de que en realidad no es negro, si no blanco.

Another Teen Movie, Joel Gallen, 2001) donde son constantes la autoconciencia en su humor y referencialidad para con las comedias adolescentes de John Hughes. En su modalidad adulta destacaban las películas de índole romántica, y poca gracia, en las que Meg Ryan o Julia Roberts eran las estrellas.

Carlos Losilla pone en su *Historias de una Deriva*¹¹ como punto iniciático de la Nueva Comedia Americana a los Farrelly y Jim Carrey “suponen el primer gesto de rebeldía aparente....Carrey por el lado de la gestualidad desenfrenada. Los Farrelly por el lado de la amoralidad desatada. Hay que partir del gesto primitivo para llegar al trazo elegante, de la animalidad al exceso de humanidad, es decir, a la autoconciencia, al manierismo. De *Dumb and Dumber* (Dos tontos muy tontos, Peter, Bobby Farrelly, 1994) a *The Hangover* (Resacón en Las Vegas, Todd Phillips, 2009)”. Películas como la de los Hermanos Farrelly supusieron una ruptura absoluta con el pasado más cercano, su tendencia a construir gags a cada cual más escatológico, darle al protagonismo a dos personajes sin conciencia alguna de lo que pasa a su alrededor, despreocupados pero sin ser triunfadores y que viven aislados le dio un nuevo aire al humor del momento. Algo que rematarían con *There's Something about Mary* (Algo pasa con Mary, Peter, Bobby Farrelly, 1998) que sobre la estructura de una comedia romántica conseguía insertar un buen número de chistes soeces y sexuales, incluyendo uno de los gags más famosos de la comedia contemporánea como es el del semen y el pelo de Mary, definir a una serie de perdedores sin objetivos vitales más allá de perseguir a la idealización que han hecho de una mujer. Aparte del humor basado en discapacitados del que siempre han hecho gala y que en otras épocas hubiera sido objeto de bastante crítica cuando no censura.

Otras creaciones que marcan ese periodo son *South Park* (Trey Parker, Matt Stone, 1997-?), en lo que suponía el summum de la incorrección, y que es el mejor ejemplo de humor extremo un grupo de niños malhablados hasta el extremo, que muestran indiferencia hacia los problemas externos, que hacen de la violencia algo banal y de uso diario. La serie de televisión se fue refinando con los años hasta convertirse en la mejor radiografía de la sociedad norteamericana, bajo el manto de unos niños que dicen muchos tacos dibujan cada temporada un arco que describe los problemas de su país, atreviéndose con cualquier tema y persona, siendo verdaderamente corrosivos pero además muy depurados en su estilo narrativo y estilístico. La película *South Park: Bigger, Longer & Uncut* (South Park: más grande, más largo y sin cortes, Trey Parker, 1999) si que reflejaba más el estilo más agresivo y directo de sus principios, siendo todo más caótico, pero los temas tratados como la iglesia, infierno, chistes sobre zoofilia, incesto... presencia de Saddam Hussein como personaje de cierta importancia daban una primera vista de lo que habían creado y crearían en el futuro.

Con estos precedentes, la comedia empezó a establecer un nuevo discurso, no ha mantenido ese nivel de iconoclastia y barbarie, pues es imposible. De hecho, con la obra de Judd Apatow como imagen más clara, la misma comedia salvaje y gamberra ya se ve depurada, ya tienen creada una conciencia, que hace para algunos más redondas las películas y para otros menos fieles a su estilo y filosofía. Porque como ha pasado y pasará en todos los géneros nada se mantiene intacto, todo

¹¹ Costa, Jordi (et.al), *Una Risa Nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Molina de Segura: Nausícaa, 2010.

va y viene, tiene sus momentos. Como dice Pablo Vázquez en sus *Orígenes NCA*¹² “Por todo ello, tras las primeras manifestaciones puramente rompedoras, el público asimilará la poética del humor cafre, y los directores aprovecharán el remanso para integrar en ese formato exitoso las mismas doctrinas de la comedia romántica blanda de toda la vida... un clima tan hipócrita como oportunista: rebelión en la forma, sumisión en el fondo”. Una “traición” total al estilo de esta comedia, pero que es algo siempre existirá, como ya se ha dicho la comedia es un género para todos los gustos y tiene que haber un pedazo para cada uno.

Para acabar esta introducción citaré un párrafo del mismo artículo.

“El humor gamberro es aquel que carece de coordenadas geográficas y temporales y tiene su propio descontento como eje principal de su cosmos: todo corazón y tripas, nada de inteligencia, y un fin básico que difícilmente podrá ser más noble: aquel que empieza y termina en una limpia y sonora carcajada”.

¹² Orígenes NCA (Pablo Vázquez, 2009) <http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/04/origenes-nca.html>

2.-Características Principales

2.1.-El gag por encima de todo

La cita con la que acabé la introducción es igualmente aplicable a esta circunstancia.

Lo que la Nueva Comedia Americana pretende tampoco es la supresión de las estructuras narrativas clásicas, de hecho, muchas de sus obras más importantes hacen acopio de ellas sin que por ello el resultado final se vea perjudicado. La cita con la que acabé la introducción es igualmente aplicable a

Lo que pretende es la posibilidad de romper tabúes, de que las barreras cómicas se vean derribadas, porque el humor ha de tener un motivo transgresor, que es algo que llegado a ciertas épocas se pierde. El excesivo respeto, la limitación de la crítica a según que colectivos, la corrección política en definitiva era un mal a erradicar cuando allá por mediados de los 90 surgió este movimiento dispar y disfuncional, pero movimiento al fin y al cabo.

Como forma de rebelión contra lo establecido que es, puede y debe estar en continua renovación porque de lo contrario es cuando se anquilosa, se dilapida su fuerza y se convierte en aquello que critican. Ya hay en su propio seno desactivadores de sus propios mecanismos, que actúan como elementos disidentes de lo que debería ser este movimiento.

Nació como forma de instigación hacia la comedia que predominaba; ñoña y falta de un gamberrismo y una mala leche alarmantes. Por esto sus primeras formas fueron más anárquicas, predominando el gag infantil, directo y grotesco. Y un carácter juvenil, que es inherente a cualquier movimiento que pretenda desobedecer las normas.

En definitiva se pretendía eliminar el paso intermedio, la risa era lo importante y la forma de conseguirlo, cualquiera. Lo salvaje era la nueva ironía, y todo aquello que hiciera aflorar los instintos era mejor que una sesuda conversación. De ahí se fue al gag escatológico, sexual, cualquier elemento podía ser utilizado como forma de humor, y si se podía faltar al respeto a algún colectivo había que intentarlo, el respeto estaba sobrevalorado por el maniqueísmo y la falsa bondad.

El estilo y puesta en escena, casi, académica, remite más a la televisión que a cualquier otro tipo de cinematografía o movimiento anterior. Por su rapidez a la hora de introducir a los personajes, o por su abuso del plano/contraplano, Sólo autores más contrastados como Adam McKay intentan cosas más arriesgadas. Muchas veces sus propuestas están basadas en el gag, en el gag anterior o en el siguiente, estableciendo una especie de antinarrativa que se ha manifestado de diversas formas, y que no suele estar muy bien aceptada, por lo que tiene de escape de lo normal, de contracultural.

Una de las mejores cintas que representaría varios de estos puntos, tratando y banalizando el tema de los abusos infantiles, con personajes estúpidos y una narrativa inverosímil, anticlimática y pendiente del gag, donde cada escena es un intento por superar a la anterior es *Freddy got Fingered* (Freddy El Colgao, Tom Green, 2001).¹³ Si, tiene muchos detractores (y feroces) pero su frescura y anarquía son algo, que parece, difícil de conseguir. A su director no se le permitiría

¹³ Vease Anexo 8

volver a dirigir, Hollywood sigue siendo bastante conservador, pero su legado ha quedado para siempre en la Nueva Comedia Americana.

Adscritas a esto también se pueden encontrar obras más populares pero cuya importancia dentro de la comedia contemporánea es capital, como *El Reportero: La Leyenda de Ron Burgundy* o *Zoolander*, donde los gags de todo tipo suceden bajo una historia que, simplemente, es otro gag pero mayor.

La crítica siempre se ha mostrado inmisericorde con todo este movimiento. Su unión de bien de consumo masivo y su falta de intelectualización la hacían el blanco fácil de un sector que se negaba a, entrar en su mundo, y que desde el desprecio y la infravaloración ha preferido no valorarlo.

La Nueva Comedia Americana pretende ahondar en lo pueril y en lo incorrecto a la vez que cree que la excesiva intelectualización conlleva la pérdida de ese toque juvenil, despiadado e irreverente. Por eso el cine indie, de supuesto humor, es en filosofía y en la práctica tan diferente. Porque Wes Anderson es la antítesis de lo que pretenden los Farrelly, porque Will Ferrell nada tiene que ver con el mundo de Richard Linklater. Por eso en este trabajo hay nombres que se obvian (que serían incluidos en el escrito de mayor profundidad) porque los que verdaderamente forman parte de este movimiento son los otros.

2.2.-Exaltación de la amistad

La amistad masculina es parte fundamental de la Nueva Comedia Americana, en parte porque va asociada a la inmadurez que caracteriza a buena parte de sus antihéroes, cuyos comportamientos están íntimamente relacionados con la presencia de un grupo de amigos, el equilibrio entre la relación romántica y la que tiene con esa gente marca buena parte de estas comedias.

A medida que la importancia de la comedia romántica clásica iba bajando, su estancamiento hacía que las nuevas generaciones se preguntaran por nuevas formas de llegar a la misma conclusión pero cambiando los códigos, la necesidad de reinventarse es algo inherente al cine. El cuestionamiento acerca de cosas como la masculinidad o el papel del hombre y la mujer en la sociedad moderna conllevaba una renovación del lenguaje y del discurso. Había que modernizar, darle un aire fresco a toda la materia. Cambiar la mirada masculina sobre la vida y sobre las relaciones interpersonales, ayudado en la autoconciencia, especialmente en su interacción con otros varones heterosexuales, y hallar los límites en esta tendencia.

La suma de todo esto, y el ver que el tema funcionaba entre la gente, ha acabado dando pie incluso a un subgénero conocido como *bromance*, término que viene de la unión de las palabras *brother* y *romance*, y que intenta explorar las relaciones, muy, cercanas pero no sexuales entre dos o más amigos. Explorar la masculinidad desde un punto de vista que en el cine sólo se asociaba con las relaciones entre mujeres, son relaciones afectivas que trascienden la pura amistad, llegando a un nivel de intimidad, antes desconocido. Judd Apatow es el más famoso exponente de esta propensión tanto en las películas dirigidas por él, como *The 40 Year Old Virgin* (Virgen a los 40, 2004) o *Knocked Up* (Lío Embarazoso, 2007) como en sus producciones y

productos creados tras él, dando paso a una nueva era de entendimiento de las relaciones sociales masculinas¹⁴.

Pero en la Nueva Comedia Americana, antes de que Apatow incidiera en ella de una manera que se puede considerar pre y post Apatow, las relaciones entre amigos ya eran algo fundamental. Sin ir más lejos, *Dumb and Dumber* (Dos Tontos muy Tontos, Peter, Bobby Farrelly, 1995)¹⁵, piedra fundacional de todo el movimiento, enfocaba ya este tema, planteando a sus dos protagonistas como dos estúpidos cuyo único bien es la amistad del otro, pero capaces de alcanzar la felicidad (ilusoria) a través de este lazo. De hecho, remite al sentimiento más puro de la afección y la felicidad, la del infantilismo y la inconsciencia. Estos dos personajes no necesitan hablar de su amistad ni establecer lazos emocionales excesivos, su inocencia es demasiada para ello.

En los años dorados de la estupidez, se dieron buena parte de estas comedias que se establecían más sobre el terreno de sus, normalmente, dos protagonistas y cuyas relaciones románticas no pasaban de ser el telón de fondo. Esto es antes de que la palabra *bromance* se pusiera de moda, en películas que pueden resultar iniciáticas a esto como *Dude, Where's my Car?*, (*Colega, ¿Donde Está mi coche?*, Danny Leiner, 2000) *A Night at the Roxbury* (*Movida en el Roxbury*, John Fortenberry, 1998)¹⁶ la narrativa sugiere que los chicos solo quieren estar con el otro, sin más inquisiciones, y presenta a las mujeres como un ente que amenaza con destruir sus vínculos. La amenaza común sólo sirve para estrechar los lazos entre ellos. En estas dos obras, los amigos necesitan del otro para perpetuar sus vivencias, no conciben el día a día sin su alma gemela, aunque no llegan a plantearse la naturaleza de ese vínculo.

Como tampoco es de extrañar que las *stoner comedies* perpetúen este modelo, donde a través del uso de la marihuana los protagonistas llegan a niveles intrapersonales que desconocían, hallando en los amigos con los que fuman sus únicos aliados y confidentes. *Half Baked* (Medio Flipado, Tamra Davis, 1998) o *Harold & Kumar go to White Castle* (Dos Colgaos muy Fumaos, 2004) son las más conocidas. En estas tres la unión de los fumetas es necesaria para alcanzar el objetivo común, necesitan de sus amigos para conseguir la autorrealización, ya sea en forma de libertad de la cárcel o de hamburguesa.

Otra manera muy vista de representación de la amistad en la comedia es la forma grupal. Refiriéndose así más a sus raíces colegiales, donde los diálogos y los pensamientos versarán sobre sexo y el alcohol será el motor que dará vida a esa fiesta. El lenguaje soez y la actitud despreocupada serán las características que les permitirán establecer relaciones afectivas con sus semejantes. Esto puede incluir películas como *American Pie* (Paul, Chris Weitz, 1999) más referente de la nueva etapa, o el clásico de las películas de universidades, *National Lampoon's Animal House* (Desmadre a la Americana, John Landis, 1978),

En la unión de la escatología (y lo romántico) de los Farrelly, de las representaciones masculinas grupales de Desmadre a la Americana y de la obra de Todd Phillips; *Road Trip* (2000) o *Old School* (Aquellas Juegas Universitarias, 2003) muestran la importancia de la amistad, ya sea en universitarios o en adultos con problemas para crecer, pero desde un punto de vista más épico y trascendental, ahí es donde se puede situar a los grupos de amigos de Judd Apatow, que como buen estudioso acapara todo aquello que le interesa y que sabe le va a dar réditos.

¹⁴ Vease Anexo 10.1

¹⁵ Vease Anexo 10.2

¹⁶ Vease Anexo 10.2

Estas relaciones entre hombres, que tanto protagonismo acaparan en su filmografía, aunque sólo suela ser un pretexto bajo el que esconder la incorrección de la corrección reinante, son un punto recurrente y forman el contrapunto cómico a la trama romántica. Como dice John Alberti en su libro *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre*¹⁷ “los bromance de Apatow exploran “otro tipo de relaciones” y otras construcciones de la masculinidad dentro de la, ostensiblemente, heteronormatividad estructural de la comedia romántica”.

Son esenciales para explicar su obra, pero no para explicar su narrativa. A diferencia de, por ejemplo, *Dos Tontos muy Tontos* o *Colega, ¿Dónde está mi coche?*, el elemento cómico de las creaciones de Apatow no viene de la exageración o de la payasada si no del realismo del grupo de amigos. El cuestionarse la representación de la masculinidad en la sociedad actual ayuda a romper esas barreras que antes existían en la comedia y en el cine.

Como dice Carlos Losilla en el artículo *Nueva comedia americana. Miedo a un planeta adulto*¹⁸ sobre las películas de Apatow y derivadas y su grupo central “el grupo de amigos que constituyen el refugio de esos adolescentes eternos. Esta confrontación entre el deseo de transgresión social y la nostalgia del grupo, de la comunidad, confieren a estas películas un inequívoco rosario de herencias y filiaciones”. Pues los amigos en esta nueva parte de la Nueva Comedia Americana son el hilo que sujeta la inmadurez del protagonista.

Algo fundamental para la Nueva Comedia Americana de nuevo cuño es la posibilidad de establecer diálogos realistas entre ese grupo de amigos, que esa camaradería haga que el espectador se sienta parte de ella. Establecer conversaciones sobre famosos, sexo, cosas personales, siendo parte de ello improvisado, y siempre sin tapujos. Su público objetivo (adolescentes y jóvenes) lo agradece y lo acepta como la realidad más cercana a su modo de vida.

Supersalidos o *I love you, Man* (Te quiero Tío, John Hamburg, 2009) son dos casos más extraños, pues establecen un discurso de la amistad desde un punto de vista más profundo, sólo con dos personajes eliminando el “ruido” que suelen suponer el resto de personajes secundarios de la pandilla. Escenifican la amistad con toda la emocionalidad posible, son genuinas películas sobre amigos, amargas y divertidas al mismo tiempo.

El bromance ha creado su propia clase de autor, siendo Judd Apatow el referente de esto. Abriendo nuevos horizontes como *Bridesmaids* (La Boda de mi Mejor Amiga, Paul Feig, 2011) como contrataque femenino. O reabriendo otros como la comedia de fumados, *Pineapple Express* (Superfumados, 2008) o la fiesta grupal sin fin, *This is the End* (Juega hasta el fin, 2013) dirigidas ambas por Seth Rogen y Evan Goldberg. Aplicando ambas ideas a las nuevas ideas, restando algo de la fuerza original y compensándolo con más autoconciencia y reflexión.

Como señala Alberti las películas sobre amigos, cuando inciden en sus miedos e inseguridades “permiten a la audiencia concienciarse de como los hombres son presionados para comportarse de un modo concreto, lo que es normal pues las historias están contadas desde su punto de vista”. Lo que se puede interpretar como un grito desesperado de ayuda de una generación de jóvenes inseguros sobre su masculinidad, o sobre la manera en que deben actuar y comportarse con respecto a la mujer.

¹⁷ John Alberti. *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre*. Routledge. Northern Kentucky University 2013.

¹⁸ Artículo publicado en <<http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=28&id=734>>

2.3.-Juventud Perdida

“El grueso de comedias americanas de hoy no hablan de la adolescencia, sino de la perpetuación de la adolescencia fuera de sus márgenes naturales. Son reflejo de una generación de la inmadurez, un tanto ombliguista y encerrada en sí misma”. Jordi Costa en *Nueva comedia americana. Miedo a un planeta adulto*¹⁹.

La Nueva Comedia Americana juega constantemente con este elemento de pez fuera del agua, de gente a la que se le supone que tiene que adaptarse a la sociedad, crecer, salir del nido y enfrentarse a los “problemas reales”, normalizarse en definitiva, pero que o no están preparados o prefieren no gastar sus energías en algo que no reporte un beneficio inmediato. Lo que les facilita el retrato de esos perdedores u outsiders que se suele dar en estas películas. Personajes que por otro lado suelen ser representados con patetismo al mismo tiempo que bondad, se “exceden” en sus comportamientos y actitudes pero no son conscientes de ello.

Es el retrato de unos adolescentes y jóvenes (o no tanto) adultos aletargados que prefieren estar con sus amigos, pasar el rato, sin tener que pensar en el futuro, que viven una visión ensimismada del mundo, que piensan en sexo todo el tiempo, pero que a la vez su ideal de las relaciones con las mujeres es una que no les requiera separarse de su guarida.

La comedia no es más que un reflejo de la sociedad, o, al menos, una aproximación a ella para conseguir la identificación de la audiencia y este retrato de la inmadurez colectiva de una generación, pasado por el humor soez y gamberro. Este modelo de excesos es algo más cercano a la realidad que las representaciones juveniles de los años 80 o principios de los 90, donde habían perdido todo ápice de maldad e incorrección, de realismo en pocas palabras. De hecho cada vez se busca más el realismo y menos la exageración en la representación de esta huida de las responsabilidades. Son conscientes de que el concepto de masculinidad ha cambiado e intentan adherirse al nuevo modelo, acercándose más al beta que al macho alfa.

La utilización de un agente que resquebraje los cimientos del sistema, que transgreda lo establecido, que su comportamiento se aparte de los convencionalismos y permite que el caos llegue a la pantalla es algo que ha existido durante toda la historia de la comedia. Siendo esto el síndrome de Peter Pan y la inmadurez que recorre en la mayor parte de la obra de la Nueva Comedia Americana.

Esto ha quedado marcado con el nombre de *man-child*, o lo que es lo mismo, niño encerrado en el cuerpo de un hombre.

Así se tienen dos modelos, el realista con Apatow a la cabeza y el extravagante, el disidente, el que no está anclado a un posibilismo y unos arquetipos, que le posibilitan alcanzar, o buscar esa verdadera libertad.

Esto último es en toda su esencia *Step Brothers* (Hermanos por Pelotas, Adam McKay, 2008) representa una de las cimas de esto, subvierte las convenciones y el habitual mensaje en post de la madurez, para sugerir que sus personajes hacen bien en no crecer. Que es mejor mantenerse fiel a uno mismo. Mismo mensaje que se mandaba en otro tótem del movimiento, *Dos Tontos muy Tontos*, donde sus personajes no aprenden a comportarse, ni crecen ni sacan lecciones vitales. Su

¹⁹ Artículo publicado en <<http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=28&id=734>>

disfrute es inocente, desconocen las metas que se les suponen. La inconsciencia es su motor de vida.

Aquí se pueden incluir otras como *Movida en el Roxbury* (A Night at the Roxbury, 1998), *Zoolander* (Ben Stiller, 2001), *Flipado sobre ruedas* (Hot Rod, Akiva Schaffer, 2007) como ejemplos de esta mirada que no cuestiona si no que acompaña.

Adam Sandler perpetuó toda una imagen cómica en sus primeros años sobre el concepto de niño encerrado en cuerpo de hombre, con Billy Madison (Tamra Davis, 1995)²⁰ como máximo exponente de esta figura. En la que un adulto sin oficio ni beneficio tenía que volver al colegio para sacarse el graduado, y allí se sentía más cómodo que entre los suyos. No era más que una excusa para que Sandler hiciera todo tipo de muecas y chistes sobre n, pero ejemplifica esta tendencia. Por eso no extraña que Billy Madison esté considerada fundacional en la Nueva Comedia Americana, situada justo en el inicio del movimiento y tocando de lleno un discurso, de forma radical, que luego se iría matizando.

El man child representativo de Apatow ya es otra cosa. Es mucho más autoconsciente en su creación. Se trata de alguien que, como siempre en su obra, destaca por su posibilismo, y al que dará una redención (novia, mujer, hijo....) aunque parezca que no le interesa. Suele ser un individuo blanco, heterosexual, de clase media, sin trabajo o sin grandes ingresos. Cuyos intereses incluyen la cerveza, la marihuana y el porno, sin expectativas en la vida. Y sus relaciones sólo incluyen a su típico grupo de amigos iguales que él. Esto será hasta que entre en su vida un agente externo (mujer) que le reconducirá a la vida normal y lo alejará de su juventud para siempre. Por eso estas representaciones, que se han vuelto más comunes, pierden algo de la alegría de las anteriores, porque están sujetas a una narrativa previa. Pase lo que pase el personaje está obligado a entender, dejando a las mujeres en mal lugar de paso (de acuerdo a esta tendencia, la diversión, juventud, irresponsabilidad son todo lo contrario a lo que ellas representan.

Sus películas siguen este modelo a rajatabla, *Virgen a los 40*, *Lio Embarazoso*. Pero también toda esa prole de herederos, que más o menos, acertados han seguido su estilo, *Todo sobre mi Desmadre* (Get him to the Greek, Nicholas Stoller, 2010). *Noche Loca* (Date Night, Shawn Levy, 2010), *¿Hacemos una Porno?* (Zack and Miri make a Porno, Kevin Smith 2008) son sólo algunos ejemplos de cierto renombre. *Infiltrados en la Universidad* (21 Jump Street, Phil Lord, Chris Miller, 2012) y *Ted* (Seth MacFarlane, 2012) son dos producciones que dentro del mismo mundo saben hacerse su propio hueco a través de una mayor profundidad y capacidad de equilibrio, más abstracción en el concepto, y una sintetización que se aleja algo de la condición reinante.

A medio camino entre la responsabilidad a tiempo completo y la querencia por la juventud perdida, se hallan películas tan relevantes para entender la Nueva Comedia Americana como *Aquellas Juergas Universitarias* o *Resacón en Las Vegas*, incluso. Que suponen una visión sobre la tentación de escaparse de la vida adulta y cotidiana pudiendo adentrarse en el goloso mundo de la irresponsabilidad, del que viven aventuras que les sirven como válvula de escape, su final está escrito de todas maneras. *Hot Tub Machine* (Jacuzzi al Pasado, Steve Pink, 2010) es un acercamiento a este pensamiento pero más despreocupado.

²⁰ Anexo 9.1

3.-Principales Autores

3.1.- Adam Sandler

Probablemente el cómico más vilipendiado de todos, su imagen en España no goza de muchas simpatías, ni entre la crítica ni el público. No así en Estados Unidos, donde sí, la crítica lo hunde de igual manera, pero que entre la audiencia goza de estatus que nunca ha llegado a alcanzar aquí, el de ícono social, entre otras cosas porque les es mucho más cercano. Algo que puede tener mucho que ver con los temas recurrentes de su filmografía, la simpatía por el débil, la crítica y enfrentamiento contra el poderoso, la familia, la superación personal o la amistad, no dejan de ser cuestiones planteadas mil veces en el cine norteamericano, en este caso con especial atención a las comedias con fondo moral los años 30 y 40, pero modernizadas, difícilmente a día de hoy se podrían hacer ese tipo de películas sin que el público las aborreciera. Además de ser un representante del american way of life en el cine, las referencias a marcas comerciales americanas, cuando no el puro product placement es algo constante, además de las referencias a “sus deportes”, y a personajes de su cultura popular.

Manu Yañez Murillo en su *Mutantes y mediáticos: La fisicidad del cómico en la nueva comedia americana* ²¹“Adam Sandler consagró al comediante pasivo-agresivo. Planteada como una revisión de la comedia de Frank Capra, pasada a su vez por el filtro del humor más soez, la carrera de Sandler encontró sus mejores armas en la unidimensionalidad psicológica y la potenciación del humor físico”. Tiene claros sus límites y sus ventajas, sabe lo que hacer y como aprovecharlo, tampoco puede permitirse piruetas estilísticas, su estatus de estrella no le permite esto, por lo que juega con unas cartas marcadas.

En lo actoral, sus dos primeras comedias siendo el eje de todo, antes hubo algunas pero no son relevante para este escrito²², situadas justo en el periodo embrionario de la Nueva Comedia Americana y muy relacionadas con su proveniencia del Saturday Night Live, eran productos hechos para un personaje, altanero, salvaje, irreverente, al que había que enmarcar en una trama, estando esta totalmente sujeta y dependiente de su protagonista. Son *Billy Madison* (Tamra Davis, 1995) y *Happy Gilmore* (Dennis Dugan, 1996), que pasan por ser dos de las más redondas y que ya establecen su propio estilo.

Le sirven como vehículo cómico para todo su humor físico, para la reivindicación del outsider más que del perdedor y ese peterpanismo constante, sus personajes no quieren hacer lo que se les supone, no pretenden adherirse a los códigos sociales establecidos, esta propensión a agarrarse a la juventud es una de sus máximas en la primera etapa y también una de los *leit motiv* de la Nueva Comedia Americana. Por eso *Billy Madison* está considerada una de las películas inaugurales de esta tendencia, pues en ella donde un crecido Adam Sandler tiene que volver a la escuela para sacarse el graduado, argumento hecho a su medida para que diera rienda suelta al niño gamberro en el cuerpo de un adulto, añadiéndole además un par de elementos típicos de los 80-90, el amor de su padre y el villano ricachón. Para así poder entremezclar un humor más agresivo, se mezclan perfectamente humor negro, absurdo, y algo de slapstick improvisado, con uno más familiar, que es el entorno donde se enmarca esta cinta.

²¹ VVAA (2012). Very Funny Things. San Sebastian: Festival de San Sebastian

²² Se trata de obras donde hace papeles secundarios, antes de ser lanzado al estrellato,

Happy Gilmore es una versión parecida, un joven inadaptado y perdedor que se inmiscuye en un mundo que no es el suyo, en esta le toca al golf, otro entorno perfecto para que Sandler acabe con los supuestos triunfadores, que no entienden su manera de comportarse y a los que molesta alguien que disturbe su mundo, y más si es alguien incapaz de comportarse y con evidentes problemas de agresividad. Su personaje ya no se comporta de manera tan infantil como en la anterior, pero sigue siendo alguien que pretende seguir su propio camino, si en la *Billy Madison* era su padre el que le forzaba a desviar su trayectoria, aquí es su abuela, a la que quieren quitar la casa por la que tendrá que verse forzado a mezclarse con gente con la que no corresponde.

La familia y el cuidado de sus amigos, de su pandilla, el tratamiento a los desfavorecidos es algo que se repite en estas dos pero que se mantendrá casi siempre. También incluye un interés romántico, al que se da muy poca importancia. Por lo general en sus películas, las que no son puramente de esa índole, parece que esta trama está algo impostada, que ni él ni el director creen en eso pero que es lo que les toca, esto queda evidenciado especialmente en *Happy Gilmore* y *Billy Madison*.

Así se denota que lo principal en su obra es y será su personaje, la esencia de su carácter será la misma en casi toda su filmografía, sus temas y obsesiones también. Los directores son intercambiables, pues a partir de ese momento ya serán para siempre “películas de Adam Sandler”, el autor es él, a pesar de ser solo guionista ocasional. Algo que puede evocar a ciertas estrellas cómicas del pasado como los Hermanos Marx, o del presente como Will Ferrell. No sigue la versión *cahierista* del término pero es evidente que Adam Sandler, mejor o peor, es un autor en si mismo.

Como dice Miguel Zozaya Fernández en su escrito *Entre la nostalgia y el desencanto: la década de los 80 en la Nueva Comedia Americana. El caso paradigmático de Freaks and Geeks* “en la NCA el concepto de “autor” no puede entenderse en su sentido clásico, adquiriendo el papel de productor un destacado lugar, en ocasiones de tanta o más importancia que los guionistas y directores. Pero muy especialmente hay que prestar atención a la importancia de los actores, verdaderos motores del humor alrededor de los cuales se desarrollan las películas, muchas veces vehículos de lucimiento a su servicio. Por tanto, es inevitable tener muy en cuenta la “vocación autoral” de algunos actores”.

De hecho, con este objeto crea en 1999 su propia productora *Happy Madison*, que le servirá para dar descanso a su lado más serio, y poder producir cintas que él no es capaz o no puede hacer por lo iconoclasta y salvaje de sus propuestas.

Su primer gran éxito fue *The Wedding Singer* (El Chico Ideal, Frank Coraci, 1998), un film aceptado por crítica y público, que parecían deseosos de ver si era capaz de alejarse de la “vulgaridad” y el infantilismo. La comedia romántica es la que más réditos ha dado a Sandler, en términos de taquilla y popularidad, aunque ciertamente encierra la naturaleza de su personaje en una estructura clásica dejándole poco lugar a la improvisación y al slapstick. Tampoco pretende refundar el género, se limita a jugar bajo sus reglas, intentando dejar caer pedazos de su estilo cuando se le permite y sin caer en la sensiblería de la que ha hecho gala este tipo de comedia.

El Chico Ideal es su primera aproximación al otro lado, Sandler, seguía siendo un outsider con tendencia a la agresividad, pero todo mucho más controlado, más amable; Robbie Hart si pretende establecerse dentro del sistema (la película empieza con él siendo abandonado por su prometida). El aire ochentero, la transparencia de su discurso, la química con su pareja (Drew Barrymore), única que realmente sabe darle el contrapunto, un happy end, incluso forzado, para darle un toque más de cuento y una historia amable es todo en lo que basa su éxito esta comedia.

Dio lugar por primera vez a que se viera su lado más melancólico, faceta poco explotada en su carrera, pero que como se ha visto otras veces Sandler lleva consigo mucha angustia y desesperación.

Su siguiente parada en la comedia romántica fue *Mr. Deeds* (Steven Brill, 2002), una adaptación de *El Secreto de Vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936). El excesivo respeto por no profanar la obra original conlleva una comedia con apenas gags, demasiado dependiente de su narrativa, cuyo único respiro cómico descansa en los secundarios, Turturro y Buscemi, en lo que era el intento de alejarse demasiado de su imagen de hombre-niño de Billy Madison o *El Aguador*. En *Mr. Deeds* ya es alguien establecido, con su propio negocio, intentando que prime más su lado amable y de buen corazón. Por lo demás, los temas son parecidos, la lucha contra el poderoso (en forma de conglomerado, empresas, prensa,...), más esquemática, subrayada y con menos fuerza que en su primera época, incluyendo algún discurso moralizante, su alma de hombre del pueblo, de defensor del desfavorecido. Aquí, su pareja (Winona Ryder) tiene menos fuerza cómica que Barrymore y además en un papel muy previsible y lineal pero al que además se le otorga demasiado espacio.

50 First Dates (*50 Primeras Citas*, Peter Segal, 2004) es, probablemente, su “romanticada” más solvente, donde da rienda suelta a su lado más triste y melancólico, algo que ya apuntaba. La era del cine familiar se acercaba y aquí ya va buscando en su lado más sensible, de nuevo con Drew Barrymore, en esta cinta si que necesitaba que su compañera tuviera un cierto reprís cómico y, sobre todo, que pareciera alguien compatible con él. Combina un humor más directo y absurdo, con los secundarios (Schneider y Sean Astin en papeles disparatados) con el romántico, que es su papel en esta ocasión.

Supone el primer paso hacia un Sandler más familiar y serio en su temática. En *50 Primeras Citas* empieza siendo el ligón y acaba dándose cuenta de que es tiempo de enamorarse y de dar el siguiente paso, dándole una mayor densidad al conjunto, sería la primera vez que una película suya se notara trascendente. Esto queda muy claro en su final, una especie de happy end lleno de tristeza y amargura.

El Chico Ideal y *50 Primeras Citas* forman la mejor vertiente romántica de Sandler, siendo capaces además de aportar algo a su carrera, y a la personalidad que se ha formado a través de su filmografía.

Anger Management (*Ejecutivo Agresivo*, Peter Segal, 2003) y *Click* (Frank Coraci, 2006) siguen la tendencia más sustancial y densificada. Con la importancia de la familia y la incapacidad de valorar la relevancia de esta como tema principal y pueden ser vistas como la continuación una de otra. En la de Segal acaba por darse cuenta de que tiene que afrontar sus sentimientos, dejar de lado su famosa “agresividad con el mundo”. Esto puede ser visto también como una radiografía de su carrera, en esta le quieren forzar, se supone que es lo normal, a que deje de ser ese niño enrabiado, que deje atrás sus traumas y se atreva con una relación adulta. Y en la de Coraci ya es un hombre de familia, que hastiado de su día a día quiere librarse de esta carga, hasta que se da cuenta de que eso lo es todo.

Ejecutivo Agresivo tiene su aquél en que es la primera vez que compartía protagonismo con otro actor (Jack Nicholson), que ejerce de terapeuta y como guía espiritual. En ella, Sandler da rienda suelta a todo su arsenal de ira y comedia física, un poco como la tempestad antes de la calma, como querer soltar todo lo que llevaba dentro antes de entregarse a la vida familiar, por eso en esta no hay un rival ni alguien al que enfrentarse, su propio enemigo es él. Demasiado

trascendental y con un final sobrecargado, para este tipo de reflexión, hay obras suyas mejor llevadas, muchos tics familiares y buenrollistas que estropean el conjunto.

Click tiene el trasfondo más dramático (dentro sus comedias), se vuelve todo mucho más filosófico y con una carga moral importante. Aquí sólo hay lugar para payasadas al principio, hasta convertirse en su parte final en un melodrama, excesivamente serio quizás, en el que plantea todo lo que supone la vida de un hombre de familia. Es la primera vez que realmente ya está instaurado como adulto, y a pesar de un final que le sirve para redimirse, si que deja trazos de una innegable desmitificación de la familia, que otras de sus películas habían dejado caer. Aquí es un hombre hastiado y amargado por su trabajo, vida en general, en esto es, probablemente, su personaje más gris y menos vitalista. La conclusión no deja de ser típicamente americana sobre la repercusión de la familia y el sobreponerse a todo con tal de salvarla. Pero si que tiene su valor en su filmografía en tanto en cuanto se enfrenta a temas más trascendentales más como el paso del tiempo o la muerte. Eso con un par de personajes bastante cachondos e inesperados con Christopher Walken y David Hasselhoff.

The Waterboy (El Aguador, Frank Coraci, 1998) y *Big Daddy* (Un Papá Genial, Dennis Dugan, 1999) suponen la vuelta al Sandler más adolescente, en una porque parece tener un retraso mental y en la otra porque es alguien sin ganas de crecer. Ambas establecidas dentro del terreno familiar, más evidente en la segunda pues incluye la aparición de un niño, con todo lo que suele conllevar esto en el cine. Bobby Boucher, de *El Aguador*, es su creación más primitiva, un perdedor con problemas sociales pero de buen corazón.

Cambiando el mundo del golf por el del fútbol americano, su papel es en esencia el mismo que en *Happy Gilmore*, si en la de 1996 era un inadapado que se enfrentaba a los yuppies, aquí es un retrasado que se convierte en una estrella venciendo a los chicos populares de su instituto. Pura historia americana, el apartado que consigue llevarse a la chica y hacerse un nombre a pesar de sus limitaciones gracias a su esfuerzo y buen espíritu. Aparte de lo trillado del argumento y de su previsibilidad, si que es una obra que tiene en los problemas del personaje para la sociabilidad sus mejores gags, Boucher nunca puede comportarse de una manera normal por mucho que quiera, dándole hueco a Sandler para su humor físico y algo de su agresividad. Además de contar con Kathy Bates como su madre y Fairuza Balk, en dos de los los papeles femeninos más divertidos en el universo de Sandler.

Un Papá Genial quería evidenciar los peligros de la filosofía sandleriana, de aquel que quiere evitar crecer, el problema, como otras veces ha pasado a Judd Apatow, es que se esfuerzan demasiado en decirlo, se convierten en guías morales de quien no lo ha pedido. Aun con ello, en esta, Sandler empieza con lo que era su caracterización típica, un treintañero que vive bien y que no necesita de más en la vida, hasta que en ella aparece un niño.

Es una comedia familiar, en eso no engaña a nadie, toda su narrativa y estilo están dentro de este subgénero. Se trata de una carrera entre el Sandler gamberro y el maduro a ver cuando llegan al punto intermedio, pues en esta aún tienen lugar algunos de sus chistes escatológicos, referencias a la cultura pop, al modelo americano de consumo. Incluso siendo predecible si que se trata de una película en la que el camino es disfrutable y que da lugar a algunos buenos gags de puro slapstick, y que se echarán de menos.

Little Nicky (Steven Brill, 2000) muestra lo difícil que es identificar a un público objetivo. A priori, esta obra tenía todos los ingredientes para resultar un taquillazo, Sandler de vuelta a su humor más salvaje, sin sutileza alguna, un montón de gags absurdos (Hitler y la piña²³, el pollo Popeye...), una absoluta libertad en la forma y fondo y algunos secundarios famosos (Harvey Keitel o Tarantino), pues aún así supuso el primer revés de su carrera.

Pura Nueva Comedia Americana en su uso del humor adolescente, absurdo y subversivo donde cada gag intenta superar al anterior, donde las locuras se suceden sin que haya ningún problema en ello. Sandler interpreta a otro chaval amable muy parecido al de *El Aguador* y como en esta, al que obligan a transformarse, en este caso sus hermanos diabólicos. Vista a día de hoy, parece el último grito del adolescente perpetuo de Sandler, sabedor de que su filmografía se iba a tornar más clásica, más “hollywoodiense” en cierto modo por culpa de sus propios fans. Quien sabe como hubiera sido su carrera de haber seguido más sus corazonadas y menos los caminos diseñados por su legión de seguidores

Eight Crazy Nights (8 Noches Locas. Kearsley, 2002) si que supone una cinta anormal en su carrera. No sólo porque sea de animación. De hecho, parece la más personal que haya hecho nunca, combinando bromas soeces y sexuales, registradas por él, con una temática bastante triste y tratada de forma muy frontal. Un borracho que odia la navidad porque sus padres murieron en esa época cuando era un niño, un personaje muy oscuro, cercano al de *Click* pero llevado más allá en su tristeza.

Sin trama romántica ni familia, una novedad en la filmografía de Sandler, aquí la salvación de su personaje viene dada por un señor mayor al que desprecian todos sus vecinos, con inusitada crueldad, y a partir de la amistad entre los dos. En esta producción, que además si que cuenta con unos cuantos gags bastante explícitos e insubordinados, muchos de carácter sexual, si que hay una sintonía perfecta entre lo cómico y lo dramático. El esparcimiento humorístico no molesta en nada la tensión narrativa a pesar de lo fuerte de sus chistes.

The Longest Yard (El Clan de los Rompehuesos, 2005, Peter Segal), remake de la película con mismo nombre que hicieron Aldrich y Burt Reynolds en 1974. Intenta romper con cualquier pasado, haciendo ahora de arrogante, ganador y estrella deportiva, con problemas emocionales. Supone una sucesión de chistes de cárceles, de bromas viriles que al final quedan monótonas, haciéndose redundantes y pesadas, por vistas 1000 veces. Como en su anterior remake falla al poner al día el arsenal cómico, son gags bastante desclasados, a los que además falta la agresividad y mala leche de la original. El estilo macarra y pendenciero que aquella tenía no pega nada con el ambiente sandleriano y el hacer una mezcla de los dos mundos se queda corto en ambos. Como revisión del filme de Aldrich es más efectiva, con menos ínfulas y más directa y salvaje, la inglesa *Mean Machine* (Barry Skolinick, 2001) con Vinnie Jones donde Adam Sandler.

En *I Now Pronounce You Chuck and Larry* (Os declaro marido y marido, Dennis Dugan, 2007) vuelve a recoger el papel hipermasculino (en bombero) de triunfador y mujeriego, a la espera de algo que le haga sentar la cabeza. Y comparte estilo de humor con El Clan de los Rompehuesos, parece creer que cuando el mundo reflejado es tan de “colegas” y viril el humor ha de ser sobre ciertos temas, repetidos hasta la saciedad. Aquí además incluye un mensaje conciliador sobre el matrimonio gay, dentro del envoltorio de comedia llena de

²³ Anexo 1.1

testosterona. Tiene cierto interés como revisión de la amistad (con Kevin James en este caso) en la época del bromance, tan común en las producciones Apatow.

Aquí explica David B. Hartwell B.A. en su tesis sobre el bromance²⁴ el como se diferencian una y otra “Os declaro marido y marido difiere del típico bromance por varias razones. Primera, es un vehículo para Adam Sandler y por lo tanto está sujeto a las expectativas asociadas con sus películas. Una es que es no recomendada a menores de 13, al revés que otras de las producciones de bromance de la actualidad, lo que conlleva un público más familiar. Segunda, los protagonistas de esta no están ni cerca de ser tan “beta” como los típicos personajes de Apatow. Chuck y Larry están caracterizados de una forma mucho más tradicionalmente masculina. Chuck (Sandler) está, incluso, hipermasculinizado. Y Larry, que se parece más a otros personajes de comedia de los bromance, por su condición de viudo y padre queda totalmente disociado de esa posibilidad”.

Su siguiente producción fue la más desfasada desde *Little Nicky*. *You Don't Mess With the Zohan* (Zohan: Licencia para peinar, Dennis Dugan, 2008) en la que Judd Apatow aparece como coguionista, y que se atreve a tratar el conflicto palestino con un personaje que es un espía metido a peluquero. Ya el punto de partida supone algo que desde aquella no se había visto, aquí quedan fuera los temas y de crecimiento personal de Sandler. Todo recae en los gags, en la trama y en sus posibilidades cómicas.

Como en *Little Nicky* la propuesta formal y narrativa es caótica, cualquier exceso es válido, aunque *Zohan* posee menos libertad y carácter subversivo en su desarrollo, probablemente debido al tema que trata. A pesar de su duración, su carácter osado y genuinamente idiota lleno de humor excesivo, sexual y básico hacen que se convierta en un entretenimiento muy eficaz. Falla un poco al hallar la clásica entrañabilidad en de Sandler, un poco parodia en este caso pero lo compensa con más secundarios de lo habitual y que aportan todos un buen desahogo, desde Turturro a Chris Rock pasando por los clásicos Rob Schneider y Nick Swardson. Y por alguna razón contó con mayor beneplácito crítico y de público que *Little Nicky*.

Funny People (Hazme Reír, Judd Apatow, 2009) supone su acercamiento al mundo y obsesiones de Apatow, dirigida y escrita por él, a la vez que interpreta a una representación de sí mismo, actor especializado en productos cómicos masivos. Otra vez se ve al Sandler más agrídulce, en esta a pesar de ser rico y famoso, tiene una vida vacía por la soledad que caracteriza su estilo de vida.

Funciona mejor como recreación de la trastienda del submundo de la comedia, hecha por gente que sabe bastante del tema, sus temores y traumas. Durante la mayoría del metraje todo está perfectamente medido, la comedia, la improvisación de todos sus protagonistas, todos cómicos de profesión (Seth Rogen, Jonah Hill), intercambiando chistes, el drama, la reflexión vital de Sandler, la muerte. Seth Rogen hace de su cómico asistente, que es fresco, y rápido como era él hace 20 años. Con la nueva energía que le transmite consigue salvarlo, y es cuando, aparece el Apatow más innecesario, alargando lo que era una gran ejercicio reflexivo sobre la carrera de Adam Sandler y le inserta una trama romántica, en la que tiene que buscar a un viejo amor para encontrar la felicidad.

²⁴ True Bromance: Representation of Masculinity and Heteronormative dominance in the Bromantic Comedy (University of North Texas, 2013)

http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc407801/m2/1/high_res_d/thesis.pdf

Niños Grandes en sus dos partes (Grown Ups 1 y 2, Dennis Dugan, 2010, 2013) no parece más que un divertimento para él y unos cuantos cómicos amigos suyos, lo cual no tiene por qué ser malo, donde poder intercambiar frases, bromas e improvisaciones con los colegas, un aspecto que Jordi Costa en *Polimorfos Perversos en las Arquitecturas del Placer*²⁵ destaca por su “dinamismo de réplicas entre cómicos encantados de medirse en un pulso de ingenios”. Se nota la libertad, relajación con que están hechas, el problema es que es un producto de consumo familiar, y esto hace que algunos de ellos vean minimizados su arsenal cómico, no queda ni rastro de la vena subversiva de Chris Rock, por ejemplo.

También el intento de añadir carga dramática, absolutamente innecesaria, que parece obligada en el intento de darle un sentido a la presencia de mujeres e hijos estropea el conjunto, que debiera ser un divertimento al servicio de sus estrellas, apreciación subjetiva en base a la comedia y probablemente equivocada, pues son dos de sus películas más taquilleras. En definitiva, un artificio bienintencionado con un potencial no desarrollado del todo, pero disfrutable como producto menor.

Con *That's My Boy* (Desmadre de Padre, Sean Anders, 2012) tuvo los mismos problemas que con *Little Nicky* (fracaso de taquilla), sus fans no parecen admitirle cuando se pasa de la raya, como si no quisieran verle tan gamberro. De hecho fue su única película que en principio iba a ser sólo para adultos debido a su contenido sexual. Una de sus mejores aportaciones a la Nueva Comedia Americana, despojada de la “tranquilidad” donde se había metido. Su obra más escatológica, irreverente y despreocupada.

Se nos da el ejemplo de como sería alguno de sus Sandler primerizos como de Billy Madison o Un Papá Genial si se hubiera negado a adoptar un estilo de vida adulto, llevado hasta el límite claro, pues en *Desmadre de Padre* todo es excesivo, esa libertad es la que agradece en plena época de corrección política, también en la comedia.

Jack and Jill (Jack y su gemela, Dennis Dugan, 2011) funciona como la parodia de toda su filmografía, Adam Sandler interpretando dos papeles, incluyendo uno en el que hace de mujer, una excusa para que sus detractores no tuvieran ni que ir al cine para criticarla. Supone la demostración de que iba a seguir haciendo su cine, a pesar de los años y los palos.

El problema no reside en el argumento si no que en vez de darle un toque más salvaje, se queda en una película de corte familiar, con buenos gags escatológicos propias de *Happy Madison*, principalmente al servicio de su nueva personalidad, eso sí. Incluye a un estelar Al Pacino riéndose de todo y de todos, que le da un toque a la cinta bastante interesante. Una comedia absurda en un entorno familiar o una película familiar en un entorno absurdo, como prefieran. Lo que sí es cierto es que bastante es más graciosa que la mayoría de comedias contemporáneas.

Una rareza absoluta dentro de su carrera, y dentro del cine en general y de la comedia romántica (si es que se puede describir así) fue *Punch Drunk Love*²⁶ (Embriagado de Amor, Paul Thomas Anderson, 2003). Una película de autor hecha con los registros de Sandler. El reverso siniestro de su personaje, como quien mira su obra desde la incomprensión del exterior. Aquí sus problemas emocionales e inmadurez no son graciosos si no perturbadores.

²⁵ VVAA (2012). *Very Funny Things*. San Sebastian: Festival de San Sebastian. PP. 25-37

²⁶ Anexo 1.2

La más seca de todas sus comedias románticas, no obstante aquí la autoría es compartida, por lo que se permite ciertas licencias en lo agrio y triste de su creación.

Una zona importante en su carrera, es la de los amigos, de igual manera que en su cine familia y amigos nunca pueden ser dejados atrás, siempre son lo más importante, en su filmografía se puede observar como funciona como algo así. La presencia de las mismas personas, ya sea en la dirección o junto a él en la pantalla es una constante, como si necesitara rodearse de las personas de confianza para poder establecer su discurso; Así directores como Dennis Dugan o Frank Coraci repite constantemente con él. Saben a lo que atenerse, y no disturbian el ambiente sandleriano. Y en actores, gente como Rob Schneider ha salido en todas sus películas. Y gente como Kevin James, John Turturro, o Steve Buscemi han salido en varias de ellas, sin importar su rol. Sin contar a “actores” como Allen Covert o Peter Dante, amigos de la universidad.

El mundo de Adam Sandler no tendría sentido sin mencionar su productora Happy Madison, vehículo humorístico para sus amigos como Rob Schneider en las que se aprovecha de su físico y humor para crear entretenimientos dispares pero interesantes y eficaces en su mayoría, sin pretensiones de ningún tipo, como Gigolo (Deuce Bigalow: Male Gigolo, Mike Mitchell, 1999) o Estoy hecho un Animal (The Animal) o Kevin James, para sus productos familiares. Entre esas hay una *stoner comedy* de corte juvenil y bastante buen toque como Play Boy: el rey del mando (Grandma's Boy, Nicholas Goosen, 2006) un *chick flick* antes de que se pusieran de moda; Una Conejita en el Campus. También destacan más aquellas que son auténticas marcianadas, verdaderos homenajes a los perdedores otorgándoles todo el protagonismo, algo bastante extraño en la comedia hollywoodiense: Bucky Larson: Nacido para ser una estrella (Bucky Larson: Born to Be a Star, Tom Brady, 2011) Naturaleza a lo Bestia (Strange Wilderness, Dickie Roberts: Ex niño prodigio (Dickie Roberts: Former Child Star, Sam Weisman, 2003). De estas sólo en Bucky Larson figura como guionista, justamente la que tiene la premisa más grosera, un chaval de pueblo se hace famoso por ser un actor porno con el pene pequeño.

Para concluir, la comedia de Adam Sandler es en esencia americana, una buena puesta a punto de las tradicionales historias americanas, sus sueños, frustraciones y miedos a través de su propia marca de humor. Al revés que otros cómicos contemporáneos como Will Ferrell, su intención no es la de refundar ningún género y probablemente sea el menos rompedor de la Nueva Comedia Americana, pero es que nadie le pide eso. Ha establecido su marca dentro de un contexto establecido sin renunciar nunca a su sentido del humor, combinando modernidad y clasicismo. Su obra ha ido en constante evolución con su persona actuando siempre en consonancia a esto. Ha sabido llevar una carrera en la que su lado gañan y el *capriano* han sabido convivir, de hecho, en el equilibrio entre estas dos facetas es donde reside la fuerza de su filmografía, desde Billy Madison a 50 Primeras Citas, pasando por 8 Noches Locas. Se ha atrevido con todas suertes de la comedia, romántica, gamberra, deportiva, dramática, familiar, dejando su impronta en cada una de ellos, formando un legado homogéneo pero lleno de matices y posibilidades.

Costa dice de esta evolución que la carrera de Sandler ha tenido, que es uno de los que más ha ayudado al discurso de la inmadurez en la comedia norteamericana de nuevo cuño “posiblemente el cómico que más ha ido depurando el arquetipo, pasando de las formulaciones agresivas e irritantes de sus primeros trabajos a los suavizados perfiles del consumo para toda la familia”.

3.2.- Ben Stiller

Probablemente sea el cómico que ha mostrado más registros dentro de esta generación, que siempre ha intentado alejarse de un estilo de comedia preasignado, su filmografía va desde la comedia gamberra, hasta el drama indie pasando por propuestas de humor, más comunes y de toque romántico, o lo que es lo mismo va desde los Farrelly a Wes Anderson sin problema. Es por esta falta de etiquetas, el que más ha sabido acercarse a un tipo de público más profano, que mira estas películas de humor moderno con cierta distancia y hasta reparos, prejuicios si lo prefieren. Aunque es cierto que en el imaginario colectivo hay un par de roles que son los que más han marcado su carrera y la imagen que se tiene de él.

Muchas veces representando el arquetipo de judío débil y reprimido, que busca su pequeño espacio en el mundo, pero con la vista puesta siempre en agradar y que tiene tendencia a la inseguridad. De ahí que muchas veces en sus comedias surja la contraposición de alguien más listo, más guapo, con más éxito, al menos en su imaginario y que suele estar representado por Owen Wilson esta figura existía incluso en *Zoolander* (2001, Ben Stiller), su creación más alejada de la narración clásica. Esta es una de sus características más representativas y que lo alejan más de la locura de un Ferrell o de los adolescentes perpetuos de Apatow. El hombre común torturado y que hace de la mortificación su mecanismo de humor es el distintivo personal de Ben Stiller en sus interpretaciones de vertiente más romántica, aunque este rol naciera y fuera llevada al paroxismo en lo que era el reverso grosero a ese tipo de obra, Algo pasa con Mary *There is Something about Mary* (*There is Something about Mary*, Peter, Bobby Farrelly, 1998).

The Ben Stiller Show (1992, FOX), su propio programa de gags, normalmente inconexos entre si, pero con la cultura popular, la televisión, los fenómenos de masas, la creación de falsos ídolos como centro de todo. Temas que han sido bastante constantes en su filmografía, cuando le ha correspondido el rol de director. Esta fue su primera gran aportación y la que le abrió las puertas a pesar de su escasa duración, y en la que ya estaba el omnipresente Apatow como productor.

Stiller llevó esta crítica social de la peor manera con una radiografía de la llamada generación X en *Reality Bites* (Bocados de Realidad, Ben Stiller, 1994), que vista hoy se ha quedado totalmente desfasada. Y cuyo clasismo y supuesta crítica social eran todo lo contrario a *Zoolander*, aquí la ironía de esta se veía sustituida por una sucesión de tópicos y lugares comunes de la época que la hacen insoportable. Pese a ello seguía manteniendo aquellos temas que marcan su carrera, la televisión, el estrellato, etc...

The Cable Guy (Un Loco a Domicilio, 1996) sí que supuso la primera piedra en la construcción de su carrera como director. Consiguió enmarcar todo el genio para la comedia física de Jim Carrey, por aquél entonces superestrella del humor de masas, dentro de un relato sin que este perdiera fuerza, consiguiendo destacar la locura de las muecas del actor en una dirección totalmente opuesta, tanto es así que en su momento fue un fracaso sonado. El otro personaje, interpretado por Matthew Broderick, es una suerte de lo que sería el Stiller actor a no mucho tardar, el “hombre común”, alguien con mala suerte en la vida, que por intentar agradar se acaba metiendo en un espiral de decadencia, aquí llevada hasta el extremo.

Esta película, fundacional de la Nueva Comedia Americana, y producida por Judd Apatow, ha ido ganando adeptos con el tiempo, la incapacidad de clasificarla la tuvo durante años en el ostracismo. Su enorme humor negro y reflexión sobre la soledad y la sociedad norteamericana de consumo no fueron muy bien entendidas. En esta las referencias a la televisión y al cine son

constantes, casi siempre en la boca del personaje de Carrey, que confunde la realidad con la ficción y que está obsesionado con los iconos populares.

Como director, su tercera obra sería *Zoolander*, cumbre de la comedia contemporánea. La más libre de sus creaciones, un auténtico espectáculo de parodia e ironía, especialmente contra el mundo de la moda, su superficialidad y su pérdida de la realidad de la gente y escasa moralidad del star-system. Pero en su sucesión de gags también tiene cabida el spoof como con la parodia de 2001, una Odisea en el espacio en uno de los gags más recordados. Sin dejar de lado lo absurdo, que es la que más réditos humorísticos deja, pues con unos personajes como *Zoolander* o *Dr. Mugatu*, el villano interpretado por Will Ferrell, que son de una exagerada y grandiosa ridiculez (pretende instaurar una ley que le permita explotar a los niños en Malasia), es imposible que algunas escenas no tuvieran ese toque, como los sueños que el *Dr. Mugatu* inserta en la mente de *Zoolander*.

Pero esta película logra que funcione como un todo, otro muestra del buen hacer de Stiller en la dirección; cada gag forma parte de un engranaje, consigue que los personajes tengan una coherencia y no caigan en el sinsentido. Un homenaje a la estupidez, la referencialidad y, todo ello con un conjunto de diálogos y gags memorables, que en la era de los gifs y de youtube han ido acrecentando su leyenda²⁷.

Incluso aquí, su personaje, aunque realmente no cree en nada más que en sí mismo, en la creencia de su propia perfección, “Estoy como muy seguro de que en la vida hay algo más que ser guapísimo y me he planteado saber qué es”. Sigue latente una de sus tendencias como actor, tiene una némesis, que en este caso es *Hansel*, interpretado por Owen Wilson, el cual representa todo lo que a él le gustaría ser. Siendo los dos superestrellas e igualmente idiotas, uno posee la aceptación social y el otro no, a pesar del ego que tiene, sabe que le falta algo, ya sea en forma de relación sentimental o de cariño de su familia. Tras fracasar en lo único que sabe hacer bien, desfilar, cae en un vacío, pues pierde todo el sentido de su vida. Es ahí cuando para convencer al mundo y a sí mismo de que aún puede pertenecer a un entorno que lo toma por estúpido, decide tornarse en héroe, con un fin como es la creación de “la Escuela *Derek Zoolander* para niños que no saben leer ni escribir chachi”. Es decir, incluso en el abandono que podría sufrir la comedia más absurda en esta cinta al ponerse al servicio de una historia, nunca deja atrás su esencia, sabe compaginar perfectamente ambas cosas.

Tropic Thunder (2008) es la otra gran creación de su carrera en la dirección. Podría formar un díptico con *Zoolander*, pues ambas comparten gusto por la crítica a mundos populares, en el caso de una sobre la moda y en la otra el mundo del cine, y por personajes ególatras incapaces de ver más allá de su éxito, sus carreras y que han perdido todo contacto con el mundo real, parodiando también algún clásico como *Platoon* o *Apocalypse Now* en este caso, dentro de una parodia de las grandes producciones de Hollywood y una parodia final del sistema cinematográfico en general²⁸.

Su argumento, una superproducción bélica se va a rodar en un lugar apartado del mundo, pero al poco de empezar una sucesión de desdichas dejará al grupo de actores pensando que están en un rodaje que no existe, lo que abre unas posibilidades a varios niveles de comedia que son perfectamente aprovechados, por un lado el paródico, son innumerables las referencias a los clásicos de Vietnam. También la caricatura que supone cada personaje que forma el elenco de la

²⁷ Vease Anexo 2.4, 2.3, 2.5

²⁸ Vease Anexo 2.2

que iba a ser la película sobre arquetipos existentes en Hollywood, destacando el actor del “método” que se cambia la pigmentación de la piel para hacerse negro, y el propio Stiller, actor encasillado en películas de acción que quiere rodar su gran obra, su propia redención y ganar un oscar, pues además de viene de un fracaso, en otra meta-referencia, al haber hecho una última cinta en la que interpretaba a un retrasado, una de los mejores gags de *Tropic Thunder* es el tráiler de esta falsa creación²⁹.

También posee momentos de humor de trazo mucho más grueso, que principalmente recaen en Jack Black, que llega a ofrecer conceder favores sexuales a cambio de heroína. Es otra capa más de comicidad que apuntar a este filme total. Nunca había habido una película con tantas parodias, meta-parodias, referencias internas, a sí mismos, y a lo que les rodea. La aparición de Tom Cruise, aunque algo preparada para el lucimiento del actor, como productor excéntrico y fuera de control, es otra muestra más de esto.

Si el Ben Stiller se ha construido un nombre como director en la Nueva Comedia Americana, como creador de artificios humorísticos depurados y de primer nivel. En su papel de actor, por lo que es más reconocible para el gran público debido al elevado número de papeles realizados y a la importancia de estos, tiene otras connotaciones, siempre se le ha asignado el rol de sufridor, de hombre serio, de a pie, pero que a la vez es blanco de todas las desgracias. Tipo de humor a su costa que nacería con *Algo pasa con Mary*³⁰ y se agrandaría poco después con *Meet the Parents*, (Los Padres de ella, 2000, Jay Roach).

En la primera en el día más importante de un adolescente americano, el del baile de graduación, se pillaba el pene y los huevos con la cremallera, escena que le ha seguido de por vida. Y en la segunda, era perseguido por un sádico Robert de Niro, padre de su novia, al que en su intento de agrandar lo lleva a que se creen sobre él numerosos gags en los que el infortunio es el denominador habitual, su papel de sufridor nato se vería aumentado en esta cinta de consumo masivo. Una buena combinación entre película familiar y gags de nivel, la parte familiar lleva a un final forzado, pero mientras tanto le da tiempo a Stiller le da tiempo a perpetuar su imagen metiéndose de lleno en su nuevo estatus. Sabedor de su estilo de pobre hombre, se establece una buena relación cómica de poder, sin que ninguno de los dos se vea sometido al otro³¹.

Esta tendencia sería continuada por dos comedias de estilo diferente, *Duplex* (Danny DeVito, 2003) e *Along came Polly*, (Y Entonces llegó ella John Hamburg, 2004). La de DeVito mucho más negra, la de Hamburg más de corte romántico clásico, pero ambas encontraban su punto de partida en hacer que los personajes de Stiller sufrieran, en *Duplex* una anciana evita a toda costa que escriba su novela, y en *Y entonces llegó ella*, se enamora de una chica que es muy diferente a él, y por conquistarla, en su habitual inseguridad, cambia todas sus costumbres para gustarle. En base a esto es cuando se crean los gags, algunos corporales, otros más dialecticos, todos con su ansiedad como epicentro.

En estas películas es cuando el personaje de Stiller se fue haciendo más notorio, como lo define Roberto Alcover Oti en su artículo para Miradas de Cine³² “Convertido en un don nadie con

²⁹ Vease Anexo 2.1

³⁰ Vease Anexo 2.6

³¹ Vease Anexo 2.7

³² Ben Stiller (Roberto Alcover Oti, 2009) <http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/05/ben-stiller.html>

ínfulas prosociales, Stiller es un *loser* que vagabundea por el medio en busca de un sitio donde asentarse; un mediocre *common man* carente de la dignidad y el coraje de los héroes de Capra; un abyecto funcionario que no acepta porque ni siquiera se conoce; o el típico chico corriente que sólo quiere vivir la vida que le han programado y con la que cree será feliz”. Esto es lo que le diferencia de los comediantes del cine clásico romántico de los 30-40, en él no se intuye la decencia, ni el, sólo la intención de establecerse en un nuevo orden, de encajar a la fuerza incluso traicionándose a sí mismo, sobrellevando el derrotismo, y esa especie de dolor autoinfligido, que se deja ver a base de ridículos, humillaciones y degradaciones. Hay un aire mucho más *keatoniano* en su forma de aceptar los golpes, de ser el centro de la función, puro comediante, que al no ser consciente de su valía cree que debe aceptar esos reveses con tal de seguir ese camino que cree correcto.

Un paso más allá fue con la gran *The Heartbreak Kid* (Matrimonio Compulsivo, Peter, Bobby Farrelly, 2007). Donde el protagonista comparte muchas de las actitudes del de Algo pasa con Mary, pero si antes era un joven que anhelaba a su mujer ideal en plena juventud, en esta es alguien que cree que tiene que dar el siguiente paso en la escala social (casarse, tener hijos...) para poder formar parte del entramado societario que le rodea y así, decide casarse con una mujer a la que apenas conoce.

Los Farrelly así parecen situar a Stiller como un feliz hombre casado, pero lo que hacen es invertir el tiempo de la comedia romántica, empezando por la felicidad acaban por deconstruirla, pues su mujer, poco a poco, se va convirtiendo en lo contrario a la perfección que dibujan en la primera parte de la película. Ex-cocainómana, sin muchas ganas de trabajar, y mil manías más que vuelven a recaer en el protagonista, que decide soportarlo todo con tal de estar casado y tener una “vida normal”, ejercicio de crítica sobre la vida marital y los peligros de endiosamiento romántico de la pareja. Nuevamente los Farrelly conseguían colocar una visión sobre la vida moderna, la felicidad, la sociedad, la vida en pareja, dentro de una comedia romántica y a la vez construir en ella gags realmente buenos, incluyendo algunos marca de la casa, puramente gamberros, y si puede ser totalmente burdos, aprovechándose de la comicidad física y para el desastre de Stiller.

En su filmografía aún hay lugar para algunas comedias³³ bastante aprovechables como *Starsky and Hutch: The Movie* (Todd Philips, 2004), que más que parodia es un homenaje, aunque nunca se toma en serio todo lo que le rodea, y a la que falta algo de mala leche, pero que a través de la química Stiller-Wilson, secundarios de gente como Will Ferrell o Vince Vaughn, que ofrecen una salida cómica y la posibilidad de establecer gags cerrados a la trama sin que esta se resienta, acaban dando un producto disfrutable.

Dodgeball: A True Underdog Story (Cuestión de Pelotas, Rawson Marshall Thurber, 2004) le da la oportunidad de interpretar un secundario, quitándole así el peso de la trama y la posible seriedad de la historia romántica. En esta es el villano de la función, que resulta una mezcla entre Zoolander, por su nula percepción de la realidad y lo ridículo que es, y sus personajes realizados para los Farrelly y demás, por su poca creencia en sí mismo y la necesidad de demostrar a los demás. La unión de las dos hacen de esta una comedia agradable, en la que el problema está

³³ Tiene otras películas de cierto valor, que se obvian pues no aportan nada al tema central de este trabajo.

cuando él no está en pantalla, pues la historia tiende hacia caminos mucho más clásicos, como si él fuera el único capaz de desengrasarla.

Una obra más desconocida y que representa algo más extraño en su curriculum es *Mystery Men* (Kinka Usher, 1999). Aquí se esfuerza en hacer todo lo contrario a su típico papel, puede que fuera por lo temprano de su estreno, en vez de ser el bonachón, que aguanta las bromas, pretende ser el líder de la manada, de unos inadaptados sociales, de unos paria, que creen ser superhéroes.

Estas bases tan repetidas en la Nueva Comedia Americana, la representación de los perdedores, está perfectamente establecida, gente que buscan representar algo que no son e intentan convertirse en arquetipos a cualquier precio, a pesar de no tener las aptitudes que se requieren, para escapar de una vida que no les agrada, buscan una salida que les permita la gloria, aunque solo fuera por unos segundos. Comedia oscura y premonitoria de lo que llegaría después, que por mala suerte para ella llegó antes de tiempo y cuyo recuerdo es poco en la audiencia general.

También hay otro tipo de comedia, en los que a través de su rol de personaje sufridor y de blanco fácil ya instaurado en la audiencia global se han articulado franquicias y cintas más blandas, menos gracia también, de un consumo mayoritario y en las que no se aporta nada a su carrera, como son las dos últimas entregas de la saga de Los padres de ella y las de *Noche en el Museo*. Entretenimientos para toda la familia, en los que parece aceptar su papel y poco más.

Aunque su imagen haya quedado ligada al sufrimiento, al pobre diablo que no sabe disfrutar, y cuya amargura hace regocijarse al espectador. Un rol de comediante puro, del de siglos atrás, que ha sabido manejar como nadie. Lo grande de su obra reside en que ha sabido manejarse entre esa comedia más clásica y el humor más posmoderno y absurdo. Desde *Algo pasa con Mary a Zoolander* o *Los Padres de Ella*, hay mucha distancia en lo cómico de las propuestas, pero en todas ha sabido crear un personaje con estilo propio, reconocible, a veces marcado por el sistema, otras dictado por él mismo pero siempre consiguiendo dejar claro su sello personal.

3.3.- Will Ferrell

Will Ferrell nunca podría haber protagonizado una comedia en los años 30, 40, nunca podría haber interpretado un rol de James Stewart ni siquiera podría hacer de Adam Sandler, no hay espectador que compre su momento de reflexión, de conversión, siempre espera algo más, un giro, una frase ingeniosa, lo que sea, pero que devenga en una salida cómica. Esto también pasa (en mucha menor medida) con Ben Stiller. Will Ferrell no puede librarse de estas expectativas, no puede llegar a las emociones del público de otra manera que a través del exceso. Se podría decir que lo más cercano es Jerry Lewis, en su condición de comediante-espectáculo pero adaptado a la modernidad de la Nueva Comedia Americana, o Andy Kaufman (referente confeso) en su búsqueda de sorprender, de crear una mayor conciencia cómica en el público, de que todo sea posible, incluso algo marxiano en su falta de seriedad, en la disyuntiva que plantea entre narrativa y gags, y en como por formal que sea la obra es capaz de asentar su estilo en ella.

Como dice Geoff King sobre el *comedian comedy*, algo totalmente aplicable a Ferrell por su condición de clown y su tendencia a la anormalidad “La comedia suele ser perturbadora, estropea el orden lógico de las cosas y menoscaba las convenciones y los comportamientos normales.... La comedia en las películas a veces funciona a través de la interrupción de las expectativas dominantes”.

Su objetivo, el primero y primordial sigue siendo hacer reír, ya sea a través del slapstick o de una frase en el momento más inadecuado. Sabe mezclar perfectamente la comedia física, su exhibicionismo (tanto corporal como emocional) con los one-liners y hasta el *deadpan*. En su filmografía, uno nunca sabe que esperar, principalmente porque Ferrell en su condición de cómico irredento es consciente de ello y al ser una especie de autor, como sus colegas de generación, de sus propios vehículos humorísticos siempre está pendiente de por dónde sorprender, que hacer.

Lleva hasta la parodia varias de las temáticas preferidas de la Nueva Comedia Americana, sus adolescentes ya crecidos, su masculinidad (excesiva o perdida según convenga), las referencias populares, el bromance. Sabedor de que la audiencia es más flexible con él, se permite más piruetas estilísticas en el tratamiento de estos temas, sus caminos nunca van a ser los mismos que los de cualquier otro cómico a pesar de que el fondo sea el mismo. Seth Rogen y Will Ferrell pueden compartir obsesiones pero la forma de representarlas en la pantalla no van a poder ser más diferentes.

A Night at the Roxbury (Movida en el Roxbury, John Fortenberry, 1998). Primera película en la que era protagonista y que ya era un artefacto hecho a medida para él, no obstante provenía de un sketch del Saturday Night Live. Una de las cintas primigenias de la Nueva Comedia Americana, por su condición de bromance sin conciencia de ello, por su falta de interés en añadir dramatismo o un arco narrativo extra, porque lo que importa es el siguiente gag, por darle protagonismo a dos personajes que en otra época hubiera sido imposible que protagonizaran nada. .Supone una continuación de la creación de los Farrelly en los 90, ejemplificada en *Dos Tontos muy Tontos*. En vez de un enfrentamiento de caracteres como se hacía en los 80, buddy movies donde la agresividad y competitividad entre personajes reinaba, aquí los idiotas no se enfrentan pues en sus cabezas sólo está el disfrute y la despreocupación. En *Movida en el Roxbury* esto es aún más latente que en *Dos Tontos muy Tontos*, pues toda su energía vital está centrada en que les dejen entrar a la discoteca de moda. Es decir, es un reduccionismo al extremo de la premisa. También por esto puede ser que sus personajes resulten un poco menos atractivos y carismáticos que los de Jim Carrey y Jeff Daniels. La de Fortenberry está mucho más encuadrada en lo que serían las bases de Will Ferrell, la no persecución de la realidad, que no las de la comedia contemporánea de los Farrelly o Apatow.

Las constantes de su obra ya estaban latentes; un sidekick (Chris Kattan), un personaje sin edad, nula percepción de la realidad y de sí mismo, el peterpanismo extremo, autoconciencia en todo momento. Su capacidad de parodiar un universo específico (los ricos ensimismados y sus pasatiempos aquí), siempre muy americano como en *Pasado de Vueltas* o *Patinazo a la Gloria*, aprovechar la posibilidad de satirizar un escenario puramente local a través de sus creaciones excesivas. En *Roxbury*, sin embargo, sí que hay una variante y es la pérdida de masculinidad de su personaje en comparación a lo que sería habitual en él, la hipermasculinización. Tema tratado por R. Colin Tait en su ensayo sobre Will Ferrell, *Absurd Masculinity: Will Ferrell's Time-Bending Comic Persona*³⁴ y a lo que llama masculinidad absurda. *Movida en el Roxbury* también destaca por su inmersión en la cultura pop, personajes que están constantemente pensando en estrellas de películas o de televisión, y su aportación a ella, el baile de los protagonistas es casi tan famoso como alguno de los gags de *Zoolander*. La tendencia a la creación de momentos

³⁴ R. Colin Tait (2014) *Absurd Masculinity: Will Ferrell's Time-Bending Comic Persona*, *The Communication Review*

icónicos es algo inherente a este tipo de comedia. En España hubo una aproximación o respuesta a este filme con la forma de *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (Enrique López Lavigne, Juan Cavestany, 2004), comedia adelantada a su tiempo, vilipendiada por lo incomprendido de su carácter, adaptación de la comedia gamberra americana a un retrato generacional español.

Superstar (Bruce McCulloch, 1999, otro producto del Saturday Night Live hecho para personajes creados por ellos mismos, con características parecidas a *Movida en el Roxbury*, desde la incapacidad social de su protagonista (Molly Shannon), su absurdo, hasta las canciones o la duración (ambas duran alrededor de 80 minutos). Desde su punto de partida esta cinta ya es puramente ferrelliana aunque él no sea el protagonista. Otra vez abundan las referencias a la cultura popular americana, siempre con un trasfondo irónico sobre ello, los one-liners, los diálogos llenos de sinsentidos, personajes estúpidos con poco conocimiento de la realidad. Obra encuadrada en la época de la sobreexplotación de las comedias *teen*, allá por finales de los 90, que llegó a su cima en versión cómica con *No es Otra Estúpida Película Americana*. Intentó parodiarlas pero pasando por un filtro de la comedia gamberra que quería imperar. Así pues cuentan las típicas historias de institutos, amores, bailes,.... Pero en un instituto religioso con dos personajes principales, la rara y el guay de la clase, que ya tienen más de 25 años.

Se mueven entre los estereotipos y el absurdo, terreno perfecto para Ferrell que vuelve a hacer uso de su físico como elemento cómico, un adulto en medio de los adolescentes. Y que aquí también tiene la oportunidad de exhibirse en forma de baile, posteriormente en su filmografía esta coyuntura iría recayendo en la música, hasta el punto de que en casi cada producto suyo incluye una canción cantada por él. Aunque su personaje también tiene un punto ilusorio en su forma de comportarse y de ver las situaciones a su alrededor, no sería tan extremo como luego en su obra, donde esto toma un papel primordial.

Su aparición en una de las obras maestras de esta comedia americana, *Zoolander* supuso su lanzamiento al estrellato. Parecía hecha para su estilo, aprovechar toda la parodia existente en esta cinta, la aversión de *Zoolander* a la seriedad, toda la mezcla de referencialidad, citas y personajes de la cultura pop, el pastiche en general. La irreverencia hecha comedia tenía que contar con el cómico más dotado para ello.

En otro ejercicio de deformación Ferrell interpretaba en *Elf* (Jon Favreau, 2003) a un elfo de dos metros que viaja a la ciudad para encontrar a su padre real. Esta es, a la vez, una película hecha para él, todo su poder para el humor físico encuentra aquí su oportunidad de salir a relucir. Pero también una película navideña y familiar. Así pues su surrealismo queda algo aplacado dentro de algunos intereses narrativos que poco tienen que ver con su persona cómica, la trama romántica y la familiar están alejadas de sus habituales registros y parecen solo un intento de cuadrar todos los públicos.

Esté hábito de coger al cómico y “enjaularlo” en otro ámbito es más propio de otra época, como recuerda Geoff King “era una práctica habitual en los 30-40 para intentar conseguir el mayor rango de audiencia posible”. Aun así es una cinta bastante aprovechable, con algunos gags al servicio de Ferrell bastante buenos. Aquí aprovecha su condición de invitado al género para proporcionar aire fresco y un punto irreverente que siempre le ha faltado a este tipo de fabulas buenrollistas, el director quiere hacer de Capra y él de Will Ferrell y entre las dos vías se encuentra el producto final. Su retrato de la inocencia perdida, del niño en un mundo de adultos, su inmersión en la típica historia de los *man-child*, aquí se trata de alguien que de verdad se cree lo que hace, no el típico descreído de las comedias 90-2000. Lo que podría haber sido una

subversiva muestra de cine anti-navideño aquí pierde una gran oportunidad, no aprovecha todo el poder irónico que Will Ferrell trae con su personaje ni con él mismo, aunque por el camino deja varios gags recordables. *Bad Santa* (Terry Zwigoff, 2003) sería la encargada de llenar ese punto negro dentro de la historia navideña ese mismo año.

El secundario de *Old School* (Aquellas Juergas Universitarias, Todd Philips, 2003) juntó a Elf en el mismo año le lanzó al estrellato. Esta fue la que le dio su nombre en la comedia gamberra, incluso le dio nombre a una generación de cómicos, que fue bautizada como *frat-pack*³⁵. Película fundamental en la comedia contemporánea, más por sus ideas y proyecciones que por el resultado final, desigual. Su idea de las despreocupaciones, de la idea que tienen unos adultos con familia de la felicidad y su querencia por la vuelta a la vida despreocupada, pura Nueva Comedia America.

Tres treintañeros deciden montar una fraternidad y ven esa vuelta a universidad como una liberación. Grito a la eterna juventud en forma de juergas, alcohol,..., que pierde algo de fuelle cuando entra en escena su personaje principal (Luke Wilson) al que intentan dotar de unas necesidades vitales más “complejas” que las de sus partenaires, Vince Vaughn y Will Ferrell, que son los que llevan la carga más salvaje dentro de esta cinta. Representan a aquellos adolescentes que proliferaban en los 70-80 en productos como *Porkys* o *Desmadre a la Americana*, que habían aceptado su estatus social, pero que tienen la oportunidad de sublevarse ante esa vida.

Aquí aún no creían en Ferrell como protagonista de la función, de ser el eje cómico y narrativo al mismo tiempo. Su Frank “El Tanque”, claramente influenciado por el Bluto de *Desmadre a la Americana*, pero con un toque más familiar, forma parte de la historia de la comedia gamberra y *teen*. Esta película marcó parte de sus características como la adolescencia perdida, su exhibicionismo³⁶ o su tendencia a los gritos y los excesos verbales, convirtiéndose en el centro de la escena.

El director Aquellas Juergas Universitarias, Todd Phillips conseguiría poco después un éxito mayor con una versión remodelada, y más atrevida en forma y fondo como es *The Hangover* (Resacón en Las Vegas, 2009), donde los mecanismos son parecidos y cada personaje es trasladable pero que contó con una vuelta de tuerca a la idea de los adultos desprovistos de madurez, una mayor estridencia que causó su éxito. Ferrell es sustituido claramente por el personaje de Zach Galifianakis, como elemento desestabilizador del conjunto. Como dice Jordi Costa hablando sobre la filmografía de Phillips “La comedia norteamericana ha acabado privilegiando un discurso de la inmadurez en tanto que experiencia colectiva, vivida como paréntesis catártico en el seno de las exigencias de la vida adulta”. Obvias referencias a sus dos creaciones más famosas.

Anchorman: The Legend of Ron Burgundy (El Reportero: La Leyenda de Ron Burgundy Adam McKay, 2004). La película que marcó su carrera, no sólo por ser su primer producto hecho para él y de gran nivel, comedia clásica ya desde su estreno, si no porque marcó el inicio de su tándem con Adam McKay. Las mejores creaciones de Ferrell vienen de su colaboración. El dúo al que el crítico José Manuel López (en la Cahiers du Cinema nº 39, noviembre 2010) convino en llamar

³⁵ Frat-Pack: Un grupo de actores que a mediados de los 2000 tenía tendencia por la comedia absurda y gamberra y que solían salir en las películas de los otros. Incluía a Will Ferrell, Ben Stiller, Owen Wilson, Vince Vaughn y en menor medida a Luke Wilson y Jack Black.

³⁶ Vease Anexo 3.1

“McFerrell” en el que ambos escriben, McKay dirige y Ferrell interpreta es, probablemente, la sociedad que más y mejores réditos ha dado a la Nueva Comedia Americana.

El Reportero le da la oportunidad de hacer su mejor personaje, un presumido presentador de noticias, pagado de sí mismo que se jacta de ser la voz de San Diego mientras da noticias de desfiles de gatos. La cinta se mueve entre el surrealismo, el humor soez, la parodia de los medios de comunicación, de la inclusión de la mujer en el lugar de trabajo y una visión irónica sobre la vida de los años 70(donde está enmarcada) y el modo de vida americano. Encuadrándose en una especie de realidad alternativa es donde mejor se mueve porque le permite soltar todo su arsenal absurdo sin que nadie se pregunte por qué pasa esto o lo otro. Se trata de la obra que legitimó su estilo, aunque bien podría decirse comparte rasgos con Zoolander.

Es una comedia basada en el gag y como tal se mide o se debe medir por los aciertos de estos, de como funciona su humor desfasado, estúpido y absurdo en el espectador. No es que esté desprovista de un arco dramático, pues Ron Burgundy si que tiene que superar una serie de obstáculos para conseguir su objetivo final, pero esto no sirve más que de excusa para la inserción de más elementos chistes y situaciones cómicas, que provienen del slapstick, de las situaciones absurdas, o de los diálogos y one-liners fruto de la improvisación (“Nuestra ciudad fue descubierta por lo alemanes en 1904 y la llamaron San Diego, lo cual significa en alemán vagina de ballena”... “Lo siento, sólo trataba de impresionarte. No sé lo que significa. Para ser honesto no creo que nadie lo sepa. Hay estudios que dicen que la traducción se perdió hace cientos de años”).

Lo que importa es que el producto se mantenga fluido y que no caiga nunca en un bache fruto de su desafortunada búsqueda del humor(es difícil acertar en todas las situaciones). Nuevamente interpreta a un ególatra, estúpido y sin contacto alguno con la realidad, que se cree su propia versión de sus habilidades (como muestra su concierto de flauta o sus escenas sin camiseta). Algo por lo que destaca el dúo, es por la inclusión de pequeñas escenas que funcionan como gags con introducción y final dentro de su obra, lo que parece una herencia de los sketches del SNL, en El Reportero esto recae en una pelea multitudinaria que llega sin aviso y que cuando acaba queda ahí, no va más allá y que no rompe el esquema funcional de la cinta si no que la refuerza, pues estas escenas suelen ser de las más recordadas³⁷.

Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby (Pasado de Vueltas, Adam McKay, 2006) consigue mezclar el discurso de la idiocracia y el absurdo de Ferrell con la crítica y sátira hacia el americano medio, en un entorno tan suyo como el Nascar. No es casualidad que esta obra esté encuadrada en plena administración de George W.Bush, incluso Ricky Bobby (Ferrell) tiene un aire a él en su forma de hablar y de comportarse (de hecho, su imitación más famosa en EEUU es la del expresidente). Al adentrarse en la fábula deportiva, también actúa como parodia hacia este tipo de películas; la superación personal, la pérdida de una figura paterna (un padre ausente que en su infancia siempre le repetía “si no eres el primero eres el último” que se supone que es el mantra que le ha hecho convertirse en el mejor piloto) temas típicos en esta temática.

La aparición de otro satirista como Sacha Baron Cohen eleva la película y el sarcasmo a otras cotas, pues su irrupción como elemento desestabilizador del sistema americano (piloto francés, gay, que gana sus carreras) en el último tramo del film, con beso final incluido entre ambos pilotos, ironizando sobre los diferentes caracteres, la zafiedad americana y la elegancia europea,

³⁷ Vease Anexo 3.1

el refinado francés que bebe té, y los sureños americanos que ganan mucho dinero pero siguen bebiendo coca-cola y tomando pollo del KFC le otorga mayor capacidad irónica al producto.

La crítica al americano medio se encuentra más en la figura de sus hijos (Walker, Texas Ranger) malhablados y déspotas. Y en John C. Reilly, sidekick en el término más absoluto de la palabra, del que abusa, que se deja ganar, y cuya estupidez(aún) mayor supone la representación de la sumisión al gran ídolo americano, al superganador.

Incluso aquí Ferrell no puede deshacerse de toda la carga del personaje cómico que trae consigo, en medio del discurso es capaz de colar sus habituales escenas exhibicionistas (aquí hay tanto desnudos como momentos de “mirarme”, quejándose y gritando), su narcisismo superficial y momentos improvisados, dándole una mayor frescura. Will Ferrell no deja que sepas donde estás, será una visión irónica sobre el estilo de vida americano y sus costumbres, pero ante todo es una película suya.

De igual manera que en Pasado de Vueltas el retrato era sobre la sociedad americana en *Step Brothers* (Hermanos por Pelotas, Adam McKay, 2008) es sobre la familia contemporánea, aunque los ecos de la ironía aquí resuenan menos en favor de la complicidad cómica, de la verborrea idiota y de la facilidad para la vergüenza ajena. Pura *comedian comedy*, en este caso con dos cómicos a igual altura, el disfrute viene de obviar todo posibilismo, sus obsesiones y pocas expectativas los sitúan en la línea de Dos Tontos muy Tontos.

Son los man-children de Apatow pero llevados al paroxismo, al extremo tan repetido en sus películas, sin que haya resquicio para su crecimiento. Sus dos protagonistas, dos hermanastros con más de 30 años, que viven con sus padres y a los que obligan a vivir juntos. Literalmente actúan como niños, como dice King “El efecto cómico viene de nuestra familiaridad con la norma. Es su alejamiento de la norma, y nuestro conocimiento de ese alejamiento lo que hace el efecto”. En Hermanos por Pelotas esto queda claro por la imagen de familia y de hijos que se presenta rápidamente, el primer golpe cómico se presenta en el momento en que ellos dos aparecen en pantalla (Ferrell y C. Reilly). Adopta la forma de una screwball clásica pero en el terreno del bromance para contar la relación de amor-odio que tienen los dos protagonistas, basándose por completo en la química entre sus dos actores, sin esto hubiera sido imposible que esta cinta funcionara.

Incluyendo un climax final en forma de falso happy ending, totalmente adaptado a su historia y personajes, además de un gag, ambos en forma de canción, que le da otra dimensión a la obra. Pues consigue un efecto que perdura en el espectador, estas canciones cómicas conllevan que en era de internet y youtube su valor en quien lo vea aumente con el tiempo. Es lo que tiene la inserción de sketches en la narración.

The Other Guys (Los Otros Dos, Adam McKay, 2010) es de las cuatro películas realizadas por McKay la más seria y formal narrativamente, la que menos concesiones hace a Ferrell, que, de hecho, cambia su habitual registro ególatra por el opuesto, un oficinista gris sin grandes miras, como siempre en su caso, esto tratado con distancia, quedando un policía pusilánime. Aquí varía sus registros, haciendo del deadpan y la debilidad su fuerza, pero combinándolo con alguno de sus típicos arranques de agresividad. Esto se debe a que se trata de una parodia de las buddy movies y su compañero es Mark Wahlberg, así que para hacerlo funcionar hacen de caracteres muy opuestos, algo que aquí funciona por la capacidad en la dirección de McKay pero que no funcionaría tan bien más adelante.

Más allá de la parodia policial, sus dos policías protagonistas son dos fracasados, que se pasan la vida detrás de la mesa, retrato de los nuevos héroes, aquellos superpolicías de antes, los Clint Eastwood ya no existen, no hay lugar para ellos en la comedia contemporánea. También se atreve a hablar sobre la crisis financiera del nuevo siglo, no es que ahonde mucho en el tema, pero ya es paradójico que sea una comedia de este estilo, una de las pocas que se haya atrevido a tratarlo. Nuevamente el gag más recordable es un sketch a mitad de película³⁸.

Semi-pro (Ken Alterman, 2008) y *Blades of Glory* (Patinazo a la Gloria, Josh Gordon, Will Speck, 2007) son las dos películas deportivas fuera de sus colaboraciones con McKay también suponen apuntalar el personaje creado. Las dos comparten ese estúpido egocentrismo marca de la casa, no obstante en las dos la principal baza humorística recae en esa dicotomía entre la imagen que tiene de sí mismo y la realidad. Y las dos son vehículos hechos para él, no hay otro actor que pudiera soportar toda una película dependiendo de él, de cada gesto, de cada frase, para construir toda la narración. Estas son obras que sin su presencia pierden todo el sentido.

En *Patinazo a la Gloria* aprovecha un contexto que se presta a la parodia, el patinaje artístico, para desarrollar todo su potencial cómico, ya sea en lo físico con los bailes sobre el hielo o en lo emocional dando vida a un patinador alcohólico y adicto al sexo. La falta de una pareja cómica de más nivel o con la que se entienda mejor, aquí Jon Heder no puede proporcionar lo que se necesita. Will Ferrell suele demandar a alguien igual de raro que él o que hable el mismo lenguaje para que la cinta puede progresar. Más que antítesis, necesita refuerzos de su propio estilo, por eso la pareja con John C. Reilly funciona porque ambos se sitúan en el mismo nivel. Aun con ello, esta cinta tiene algunos memorables, jugando con la homoerotización del contexto y de los personajes en sus bailes, la “masculinidad absurda de Ferrell” ve aquí una posibilidad de una línea de comedia entre su hipermasculinización y arrogancia mientras juega con los prejuicios e ideas que se tiene sobre el patinaje, porque como dice Tait “lo que hace a Ferrell tan agradable al público es que consigue tomar representaciones estándar de la de sexo, madurez, y la sexualidad y presentarlas de una manera absurda para un efecto cómico”.

Semi-pro, ni siquiera estrenada en España, es menos irreverente, y hasta cierto punto parece guardar algo de cariño y respeto por la trama lo que le quita algo de su habitual tono paródico para con los temas que trata, como en este caso el baloncesto. Tiene sus fuertes cuando Ferrell se desata, otra vez da pie a su macho-alfa al situarla en el mundo de los deportes de los 70, pero que falla al intentar conciliarlo con una subtrama romántico-dramática con Woody Harrelson como protagonista. Al intentar darle a los dos actores la misma fuerza pero sin que casi coincidan el resultado es muy desigual y parece un fallo dentro su filmografía, algo ajeno a su habitual estilo, y un error que no volvería a cometer en la construcción de los personajes. Da ciertos momentos en la primera hora con Ferrell protagonizando momentos de su cosecha (canción “Love me Sexy, es otro de sus legados para la posteridad en la comedia), pero como es habitual al intentar mezclar el drama con la comedia en este tipo de películas la obra palidece cuando se quiere poner trascendental, de repente se le olvida toda su locura y comicidad.

Casa de mi Padre (Matt Piedmont, 2012) y *A Deadly Adoption* (Adopción Peligrosa, Rachel Goldenberg, 2015), son dos productos atípicos, no solo en su carrera si no para el cine en general. De hecho, se los podría catalogar de experimentos, entrarían perfectamente en aquello que Jordi Costa llama poshumor.”Incitar a la risa, la capacidad de la comedia más explotada desde sus

³⁸ Vease Anexo 3.1

inicios, es apartada a un lado para permitir que otras potencialidades igualmente intrínsecas a esta reluzcan con más fuerza: el discurso autorreflexivo, la indagación en el sistema de valores hasta producir la incomodidad, los tabúes generados a su alrededor, y la transgresión de los mismos” refiriéndose a los diferentes estilos cómicos que se han ido creando en los últimos años y que buscan más allá de la propia risa. Sitúa el inicio de esto con el cómico Andy Kaufman (no es casualidad que sea el máximo referente de Will Ferrell) “que tuvo la intuición de que la comedia no tenía que ser necesariamente divertida y, con ello abrió una puerta por la que acabaría entrando la idea de posthumor”.³⁹

Casa de mi Padre más que un spoof, sobre los westerns mexicanos y las telenovelas (que también), se trata de cuestionar constantemente el lenguaje y la forma, esta vez los gags trascienden la propia obra, convirtiéndose todo en una gran broma. Incluyendo su idioma, todo hecho directamente en latino, hasta el propio Ferrell incluso sin que tenga idea de hablarlo. Esta auto referencialidad lo acerca también a alguno de los gags de los hermanos Zucker como Aterrizo como puedas. A partir de ahí el peso humorístico recae mucho más en los detalles, fallos de raccord, personajes que aparecen y desaparecen, etc... que en el propio protagonista, probablemente por primera vez en su carrera.

Adopción Peligrosa es una parodia de lo que aquí se llama “telefilm de Antena 3”, pero una parodia tan fina que para la gente que no conozca a Will Ferrell esto se convierte en inapreciable. Incluso funciona como autoparodia, su personaje le obliga a tener el rostro serio durante todo el metraje, sin aspavientos, sin ser su yo cómico. Si Casa de mi Padre ya era atrevida, no dejaba de ser un camino ya transitado, la parodia y el subrayado cómico estaban siempre presentes, pero en Adopción peligrosa la sutilidad es máxima y no existen los guiños al espectador, a excepción de un ridículo baile familiar al final. Fuerza al espectador a decidir cuando reír, a decir si lo que ve es una broma o forma parte de una historia, le hace dudar, le saca de su zona de confort.

Si hay alguien innovador y siempre en busca de nuevos esquemas humorísticos ese es Will Ferrell. Como comediante parece sentir la necesidad de buscar más allá de lo que se ve, no es que se haya cansado de hacer comedia, si no que pretende hallar una manera de hacerlo. La transgresión forma parte de su estilo, y pretende cuestionar la comedia desde sus cimientos para conseguir nuevas vías de conexión con el público y para con ellos mismos.

Get Hard (Dale Duro, Etan Cohen, 2015) y en menor medida *The Campaign* (*En Campaña todo vale*, Jay Roach, 2013) revisión de dos temáticas más comunes en los 80-90, la comedia política y la comedia carcelaria. Ambas resultan bastante desaprovechadas, incluso parecen hechas con cierto desinterés. Las dos además comparten interés por mostrar una crítica social que en ninguna de las dos llega a resultar redonda, y se pierden en el camino.

En *Campaña todo vale* desaprovecha el potencial cómico de dos de los mejores de la actualidad, el propio Ferrell y Galifianakis, las situaciones y los gags no están a la altura. A pesar del evidente empeño que ponen, sobre todo el segundo. Se queda muy lejos de ser un artefacto crítico con la realidad política de su país y tampoco posee el suficiente punch para ser una creación capital de Ferrell. Al final una tibia comedia a medio camino de todo, a la que falta mala leche y que falla a la hora de hacer que sus dos personajes, que sobre el papel están bien dibujados, se adapten al medio. Es a la hora de construir su sátira, de definirla y de incluirlos a ellos cuando

³⁹ Vease Anexo 3.3

falla, acaba por parecerse más a un modelo de película ya pretérito COMO que a lo pretende ser, que además posee un final conciliador poco acorde con la temática que trata.

Dale Duro se trata de una buddy movie más clásica ya desde su idea, un rico blanco y un negro del barrio se tienen que entender y además incluye una trama carcelaria que hace que los chistes versen sobre los típicos temas de este tipo de películas y comedias. Esto es algo que Will Ferrell nunca había concedido, los chistes de sus productos pertenecían más a él que al medio y aquí es al contrario, lo que despersonaliza bastante el conjunto, haciéndolo pasar por una cinta mediocre más. Más allá de alguna situación puntual donde se requiere de un mayor conjunto cómico y donde no existe ese trasfondo crítico con la sociedad que se pretende incluir no posee gran interés.

También cabe resaltar la gran lista de cameos y pequeños papeles que adornan su carrera. Casi siempre han sido en cintas relevantes de la Nueva Comedia Americana y con papeles que a pesar de su brevedad han dejado mella en una generación, como en *Wedding Crashers* (De Boda en Boda, David Dobkin, 2005), *Starsky y Hutch* (Todd Phillips, 2004), *Austin Powers*, Jay Roach, 1997)(Austin Powers; The Spy Who Shagged Me, Jay Roach, 1999) sean para impactar, para crear, probablemente, el momento de mayor hilaridad, y establecer un personaje con estilo propio en tan sólo una escena.

Ya sean en sus secundarios, en sus colaboraciones con McKay o en el resto de su filmografía, lo cierto es que Will Ferrell se ha ganado una fama de cómico capaz de todo, de construir desde la escena o desde el personaje, de conseguir un elemento cómico válido con su presencia o con su improvisación para el diálogo. Será recordado como un cómico que ha dominado el absurdo y la estupidez en la época de las comedias sin sustancia, sin “gracia”, sin exceso alguno. Como un comediante de otra época ha sido capaz de crear un personaje; el egocéntrico sin límites, que desconoce cualquier atisbo de realidad y que esconde todos sus traumas bajo una capa de macho-alfa, con tendencia al exceso. Pero sabiendo siempre que puede permitirse sus licencias, que en su obra no existen los imposibles ni para su personaje, la posibilidad del gag está por encima de eso.

3.4.- Judd Apatow

La carrera de Judd Apatow es, hasta cierto punto, inabarcable. Va desde la producción de algunas de las obras más puramente Ferrell (El Reportero, Hermanos por Pelotas, Pasado de Vueltas) hasta la escritura de productos tan irreverentes como Zohan o Dewey Cox, pasando siempre por aquellos en los que dirige, que son los más asociados a su nombre como Virgen a los 40 (The 40 year old virgin, 2004) o Lio Embarazoso (Knocked Up, 2007). Así pues, resulta imposible separarle de la Nueva Comedia Americana, de hecho, pasa por ser el gran rey de toda esta generación.

Dicho lo cual, su estilo de comedia en cuanto toca algún guion o la dirección difiere bastante del resto. Su inclinación por el diálogo realista y el posibilismo le alejan de manera radical de aquellos otros vehículos producidos para Ferrell mismamente. Como si supiera cual es su rol en la comedia, y lo que puede aportar al discurso cómico, sintetiza sus ideas en la dirección, dejando las propuestas más extremas a aquellos cuyo estilo es opuesto al suyo.

Judd Apatow no pertenece a la misma extirpe de aquellos cómicos con los que guarda relación (Stiller, Ferrell, Sandler, Carrey), es un teórico de la comedia y como tal actúa, como aglutinador

de todo aquello que reverencia, todo lo que ha ido aprendiendo, se trata de un revisionista del género, como dice Carlos Losilla en *Tradición y renovación (con la excusa de Judd Apatow)*⁴⁰“Los estrenos de *Supersalidos* y *Lio Embarazoso* en 2007 significaban otra cosa. Quizá la entrada del género en un territorio más acorde con la herencia de sus convenciones. La inclinación por el absurdo, por la parodia salvaje, se reconvertía en una estrategia muy frecuentada por la tradición hollywoodense: absorber, integrar aquel universo weird en una estructura más convencional, que permitiera también la salida a la superficie de esquemas más reconocibles”. La Nueva Comedia Americana tiene en Judd Apatow a su propio adaptador, que intenta mezclar la absurdez de finales de los 90 y principios de los 2000, ese libertinaje con los mecanismos de la comedia más clásica, intentando aunar el humor a nuevas cotas, pero también perdiendo esa libertad y dinamismo. Como si el género se hiciera mayor y necesitara de una especie de censor.

Jaime Pena compara a Apatow con John Hughes en su artículo *Defensa de Judd Apatow en Cahiers España* nº 28, noviembre 2009. Y es que no se puede negar el parecido entre los dos, productores/guionistas/ directores (llegando a ser el principal reclamo de cualquier cinta a la que se asomen) y retratistas de los temores y desdichas adolescentes. De hecho tiene algo también de referencia, a juzgar por la época en que se sitúa una de sus principales creaciones, *Freaks & Geeks* (en los años 80).

La temática de su cine, aunque pasada por su filtro, está íntimamente relacionada con la de casi toda la Nueva Comedia Americana. De hecho, se ha convertido en el principal referente a la hora de tratar la amistad masculina o aquellos personajes adultos que se niegan a crecer, anclados a su *peterpanismo*. También por su uso de los diálogos hiperrealistas con lenguaje soez y vulgar.

Su obra es resultado de la mezcla entre la comedia gamberra y romántica, un buen resumen lo hace Pablo Echart en *Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense*⁴¹ donde dice que se trata de una “fusión de lo vulgar con lo romántico, sus comedias se distinguen por un tono más sentimental, por una decantación más pronunciada por el punto de vista de los personajes masculinos, y porque las situaciones y los personajes tienden a ser menos extravagantes y más apegados a lo cotidiano”.

Su primer rol, tras algunas labores de producción en cintas icónicas como *Un Loco a Domicilio*, como creador total fue el de la serie *Freaks & Geeks* (NBC, 1999), que ya supone un acercamiento a todos los temas del resto de su carrera; La adolescencia, los amigos, el instituto, la aceptación social, años que marcan tu vida, el mundo de los outsiders. Para abarcar todas las posibilidades generacionales la representación se dividía en dos; los *freaks*, típicos tirados como el grupo de amigos de *Lio Embarazoso*, que ironizan sobre el resto de la gente y no parecen tener aspiraciones en la vida. Y los *geeks*, más en la línea de *Supersalidos*, jóvenes con inquietudes sobre el paso a la adultez, el sexo, el madurar en definitiva.

Esta serie acabó siendo de culto con el tiempo y, probablemente, se deba a que es la más sincera de sus creaciones, la menos recargada por el mismo. Suponía el otro lado de la juventud, en los tiempos en que por la televisión lo normal era que fueran todos ricos y guapos, una mirada a aquellos que permanecían escondidos. Dibujaba diferentes escenas de la adolescencia, mezclando

⁴⁰ VVAA (2012). *Very Funny Things*. San Sebastian: Festival de San Sebastian. PP. 146-153

⁴¹ ECHART ORUS, P.(2010) “Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense” <<http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer29-02-Echart.pdf>>

el drama y la comedia de una manera muy seca, que la hacía muy realista. Puede ser que ese toque agrídulce fuera lo que no enganchara con la audiencia, acabando en pronta cancelación.

Undeclared (FOX, 2001) resultó un intento de acercamiento de su mirada, en este caso a la vida universitaria, a los términos televisivos más establecidos, capítulos más cortos y de toque más humorístico. Resultó otro fracaso esta especie de continuación y además sin la magia de la anterior, todo era mucho más light.

Aunque ambas pueden ser vistas como los inicios de los protagonistas de cada una de sus películas. Los diálogos de sus personajes, en el fondo y en la forma (por aquella época no abundaban los jóvenes que hablaran claro y como lo hacían los adolescentes de verdad), y el trasfondo sobre la maduración, el miedo al crecimiento y la inadaptabilidad son las mismas que en *Virgen a los 40*, *Supersalidos*, *Lio Embarazoso* o *Hazme Reír*.

Su primer largometraje como director y guionista, *Virgen a los 40*, de hecho, podría ser como si uno de los geeks de *Freaks & Geeks* hubiera seguido su camino y permanecido virgen hasta la edad adulta.

Aquí ya se ve claro, uno de los problemas y que más lo diferencia del resto de creadores. Su necesidad de dotar a sus antihéroes de una redención, que suele ir en forma de familia o novia. Durante casi todo el metraje hablan y se comportan de una manera natural y hasta gamberra, pero siempre tiene que haber un arco final que lo identifique con la madurez. Así, el genio de Apatow se ve en la capacidad para los diálogos y las situaciones naturales entre los amigos, es a la hora de darles un final (impostado) a su narración que esta pierde parte de la fuerza, porque además le quita autoridad e identidad a lo contado anteriormente.

Andy Stitzer (Steve Carell) es tentado durante todo el viaje por sus compañeros de trabajo, que ejemplifican el mal; misóginos, malhablados, que hablan de sexo todo el tiempo y son adictos al porno, que pretenden pervertirlo, son como sus piedras en el camino a la madurez. Como dice Echart “los protagonistas son varones de mediana edad anclados en un letargo adolescente. Como muchos de ellos, su inmadurez está contrarrestada por una bondad natural, si bien su caracterización patética –tal y como se desprende de sus objetivos, razonamientos y costumbres– excede lo habitual. También, a diferencia de las comedias románticas estándares, el coro de secundarios no se reduce a un amigo con una visión distorsionada del mundo y de las mujeres, sino que lo compone un grupo de amigos cuya inmadurez sí que parece no tener remedio”. Esto es algo que en su cine queda muy claro una y otra vez, su protagonista es el único con la capacidad y/o derecho de salvación, sus amigos son como caricaturas y permanecerán aferrados a sus charlas machistas, sus drogas y su juventud, pues no buscan la felicidad completa. En *Virgen a los 40*, Andy en su fase de conversión a la adultez se ve obligado a vender todos sus comics como prueba de su nueva vida.

Lio Embarazoso sigue la misma tendencia. Protagonista inmaduro (Seth Rogen) rodeado de un grupo de amigos más infantiles que él, que tiene una experiencia que cambia su vida (en *Virgen a los 40* se enamoraba y aquí tiene un hijo) obligándole a convertirse en adulto y dejar atrás su vida de adolescente interminable.

En *Lío Embarazoso* aún quedan más claros los roles, los amigos no pasan de ser un mero accesorio del que deshacerse para que Rogen pueda convertirse en “ser completo”, su presencia es testimonial y solo sirve de pretexto para el crecimiento vital de su personaje. La chica es el motivo de conversión del personaje y la única que no posee el sentido del humor del resto (en lo que es difícil diferenciar si es una crítica al humor infantil de ellos o un guiño misógino). Y el

antihéroe prosigue el mismo arquetipo, el héroe romántico que ahora habla mal, fuma marihuana y no tiene expectativas como Echart señala “este “realismo sucio” viene acompañado por una ratificación de los mitos tradicionales de la comedia romántica: Virgen a los 40 o Lío embarazoso suscriben el ideal del amor romántico, del encuentro de la “media naranja” y de un crecimiento vital de la persona que se ratifica en el matrimonio y la familia”.

Sus mejores momentos vienen dados por la sensación que ofrece, casi, biográfica la historia del matrimonio entre Paul Rudd y Leslie Mann. Al alejarse del protagonista del relato, cuyo camino es evidente, posibilita que sus historias parezcan más cercanas y menos cinematográficas. Sus preocupaciones, disparidades, conflictos en torno a la paternidad, si que se parecen más al (supuesto) realismo derivado de las producciones de Apatow. Quien por otro lado no engaña a su público, ofrece un producto más bien conservador sobre la vida romántica y la adultez pero honesta, realmente parece creer en aquello que cuenta.

Funny People (Hazme Reír, Judd Apatow, 2009) parece la más autobiográfica de sus películas, o al menos la que integra en su discurso más elementos realistas, toda en ella parecen retazos de su vida. El hecho de que narre la vida de un cómico estrella pero con dudas sobre su trabajo (Sandler) y un cómico en auge que disfruta de sus primeros años (Rogen) influye para ello. También que Sandler haga un poco de sí mismo, como el cómico al que la crítica ya no quiere porque sus productos son cada vez peores, y que entra en dudas sobre su talento, y Seth Rogen como el cómico que quiere ayudarlo a relanzar su carrera mientras empieza la suya. Todos son elementos que quedan dentro de su sistema; la vida de los cómicos, su soledad, su enfrentamiento a la crítica, los monólogos, su capacidad para escribir.

El Apatow más autorreflexivo construye durante 90 minutos un relato combinando sus habituales diálogos entre los dos protagonistas, y una serie de, típicos, secundarios cuyo rol es sólo dar pie a crear mayor familiaridad y simpatía con ellos dos. Diálogos mordaces e irónicos que están bien traídos. Y también una visión sobre la soledad de la profesión, de las envidias, de los vaivenes emocionales que sufren, de la triste vida del famoso que ya no encuentra refugio en nada. Una mezcla entre la comedia más suya con una tragedia absoluta y todo sin dobleces ni sentimentalismos.

El problema llega cuando George (Sandler) descubre que se va a morir y entra en crisis, entonces cuando gracias a la ayuda de Ira (Rogen) consigue no venirse abajo y sobrevivir, tiene un momento de reflexión y ve que sólo será feliz cuando recupere a la mujer que quería. Aquí empieza otra película totalmente diferente, una comedia romántica desprovista de cualquiera de las cosas que hacían fuerte a esta narración, yéndose hasta los 140 minutos. Esta obra que ya de por si es ambiciosa pierde mucho sentido cuando aún pretende serlo más, darle ese toque tan suyo, lo convierte todo en más convencional.

El matrimonio que formaban Paul Rudd y Leslie Mann en Lío Embarazoso iba a tener la oportunidad en *This is 40* (Si fuera fácil, Judd Apatow, 2012) de probar que sus reflexiones sobre el matrimonio valían para un producto entero. Sus confesiones suenan sinceras y trasladables a cualquier persona; las responsabilidades adquiridas, la felicidad, las mentiras y las frustraciones de una vida derivada del intento de buscar esa felicidad.

Por el camino muchas referencias sexuales, que distan de la naturalidad de otras, muchas menciones a la cultura popular, toques autobiográficos de un hombre con la crisis de los 40. Los problemas conyugales son el hilo conductor de toda la narración, basándose en el infravalorado Paul Rudd, para generar confianza y empatía en el espectador, a pesar de sus lapsus emocionales, pero el resto de la familia y los secundarios carecen del peso necesario para soportar una carga

dramática que, además, dura 136 minutos. Es su película más familiar, y quizá por eso le falte una mayor crítica a esta y su manera de entenderse en la sociedad, pero se queda en el límite de lo correcto.

Superbad (Supersalidos, Greg Mottola, 2007) es una de sus producciones más completas. La historia de tres jóvenes en su último año de instituto que pretenden conseguir alcohol para la última gran fiesta y así acabar con su estatus anónimo entre el resto de sus compañeros. Bajo el manto de la comedia adolescente, género que había tenido en *American Pie* (Paul, Chris Weitz, 1999) su última gran aproximación. Se diferencia de esta y otras producciones juveniles anteriores en su mayor naturalidad, en narrar la historia de tres outsiders, y no el mismo enfoque global que se solía hacer. Con este acercamiento más minimalista y una menor exposición al gag que aquellas, consigue un relato que se hace cercano, también por el guión elaborado por Seth Rogen y su estilo de diálogo, propio de Apatow y la Nueva Comedia Americana.

Si algo lo diferencia de una cinta dirigida por él, es que aquí la narración es coherente, y no hay necesidad de happy ending, de hecho, el final es bastante triste, sin que eso dañe la estructura humorística planteada previamente. Combina perfectamente su naturaleza de comedia *teen*, su insolencia y referencias sexuales con el retrato generacional y los miedos de una nueva etapa en sus vidas. Mucho más en la línea de *Freaks & Geeks* que los postadolescentes de *Lio Embarazoso* o *Virgen a los 40*.

Greg Mottola repetiría mismos pensamientos poco después con ***Adventureland*** (2009), menos irreverente pero más evocadora y melancólica. Por lo que, aún, bajo el sello Apatow se adivina un autor propio.

Un ejemplo de comedia juvenil mucho más impersonal fue *No tan duro de pelar* (Drillbit Taylor, Steven Brill, 2008). Esta idea de John Hughes tiene un toque más buenista e ingenuo, familiar en definitiva, que la diferencian de *Supersalidos*, la lucidez, incorrección e ingenio de esta hacen de ella una comedia que perdurará y de la otra, una cinta olvidable que apenas cuenta con algún gag funcional.

Nicholas Stoller es uno de los grandes protegidos de Apatow. Productor de sus tres primeras películas *Paso de ti* (*Forgetting Sarah Marshall*, 2008), *Todo sobre mi Desmadre* (*Get him to the greek*, 2010), *Eternamente Comprometidos* (*The Five-Year Engagement*, 2012). Toda la obra de Apatow se encuentra en el pulso entre lo rompedor y lo tradicional, entre la adquisición de responsabilidades y la vida desacomplejada. Es por ello que sus películas acaban pareciendo desmedidas y con querencia por contentar a todos. Esto está ejemplificado en *Todo sobre mi Desmadre*, que trata las aventuras de un rockero y su asistente, el músico que es alguien que vive bajo sus reglas y sin hacer caso a nadie, es un caso perfecto para insertar su visión de la vida. Incluso él quiere vivir aquello del sueño americano (la familia, los hijos,...), que vivir al límite está bien, pero sólo se llega a un nivel superior en la vida si se consigue esto. La excesiva búsqueda de los dos niveles, la locura y la estabilidad lastra toda la narración, pues pasa de una buddy movie cómica, con drogas, locura, una comedia a una reflexión sobre la soledad, la fama y las preocupaciones que parecen un mensaje prefabricado.

Las otras dos, comedias más previamente marcadas por el halo romántico, y escritas y protagonizadas por Jason Segel, estas se esfuerzan en desmarcarse del discurso de la inmadurez que reina en la comedia, y tienen cierto interés en su intercambio de sexos en el género, y la frustración masculina derivada del aumento de poder de la mujer. Ambas están en diferentes estadios del amor(o desamor), *Paso de ti* empieza con una ruptura para esbozar ideas sobre la idealización romántica, la tristeza y el no estancarse. Bajo el manto sensiblero, sí que guarda

reflexiones y momentos de gran hilaridad que consiguen hacer el camino más disfrutable a pesar de su previsibilidad, quizá por su menor interés en acaparar todo. Este todo, que sería el problema de *Eternamente Comprometidos*, que en su intento de desmenuzar toda una relación en su metraje. Empezando por el momento del compromiso, y bajo la imagen de arquetípica comedia romántica pretende explorar de manera, muy, profunda las relaciones de pareja. El talento para el diálogo y la situación romántica más fresca de lo habitual no esconde su exceso al abarcar los cinco años de compromiso de la pareja, quedando momentos desiguales. Mezcla entre lo entrañable y lo pretencioso cuyo excesiva duración, otra vez, hace que las cosas buenas se acaben olvidando.

Le ha dado tiempo también de producir alguna cinta de carácter paródico como *Superfumados* (*Pineapple Express*, David Gordon Green, 2008). Una stoner comedy unida con el bromance y la comedia de acción. Cuyo valor reside en la revisión de ciertos tópicos como la amistad viril, que aquí representan fumeta y camello, convertir al perdedor de Apatow (el colgado) en protagonista de la función y además dándole un aire de heroicidad en esta road movie, que se mueve por la trastienda de America. El único fallo es que la acción acaba anteponiéndose a la comedia, llegando a exterminarla, olvidando un poco su contexto para poder darle a sus (queridos) protagonistas aquellos que desean. Pero que no contenía la que la gran stoner comedy de la Nueva Comedia Americana, *Dos Colgaos muy Fumaos* (*Harold and Kumar go to White Castle*, Danny Leiner, 2004). La autenticidad de esta y sus menores ínfulas la convirtieron en referente de una generación de manera instantánea.

La Boda de mi mejor Amiga (*Bridesmaids*, Paul Feig, 2011) supuso un antes y un después en la comedia, por ser la primera vez que se mostraba la amistad femenina con un toque gamberro y escenas de humor escatológico, que además supuso el mayor éxito en taquilla de sus producciones. Tiene alguno de los tics Apatow como la duración o el epílogo, pero es disfrutable este cambio en el género de las, ahora, perdedoras y aunque sea un traspaso de ciertos comportamientos, actitudes y personajes es una transgresión que el género agradece. La serie de televisión **Girls** (HBO, 2012), también producida por él sí que tiene más de avance en el sentido narrativo y formal.

A Judd Apatow lo que más hay que agradecerle es la apertura de nuevos horizontes y de nuevas personalidades en la comedia, de ser capaz de ofrecer salidas a autores que no parecen tener mucho que ver con su narrativa. No tanto su gusto por el clasicismo, el sentimentalismo o por ser la conciencia de la estupidez de la Nueva Comedia Americana. Su influencia es total en las obras la comedia contemporánea, su esencia se ha impregnado en los discursos ajenos de tal manera que es difícil diferenciar si es suya o no. Una película como *Te Quiero Tío* (*I Love You Man*, John Hamburg, 2009) sintetiza todos los personajes de Apatow (el eterno irresponsable y el adulto aburrido), incluso utilizando actores de su universo como Paul Rudd y Jason Segel sin que él tenga nada que ver en su autoría. Y otros productos tan diversos y representativos como **Fanboys** (Kyle Newman, 2009), *This is the End* (Juega hasta el fin, Evan Goldberg, Seth Rogen, 2013), o *Project X* (Nima Nourizadeh, 2013) es imposible imaginarlos sin que Apatow afectara el imaginario global con sus ideas y filmografía.

Su visión posibilista le acerca más a las cinematografías de todo el mundo, sus historias son más fáciles de contar y de trasladar a otras culturas que no las de Stiller o Sandler. Apatow es la mayor influencia en la nueva comedia española, su relación entre el viaje vital de sus personajes y el camino lleno de lenguaje. Por ejemplo, *La Boda de mi Mejor Amiga* es un referente claro de **3 Bodas de más** (Javier Ruiz Caldera, 2013). Pero otras obras capitales en la comedia española

contemporánea como *Pagafantas* (Borja Cobeaga, 2009), *Primos* (Daniel Sanchez Arevalo, 2011), *No Controles* (Borja Cobeaga, 2010), *Promoción Fantasma* (Javier Ruiz Caldera, 2012) están influenciadas por algunos rasgos estilísticos y narrativos de Apatow

3.5.- Hermanos Farrelly

Cierto es que su legado va a ir siempre acompañado de *Dos Tontos muy Tontos* y *Algo pasa con Mary*, o lo que es lo mismo, sus nombres serán sinónimo de incorrección, escatología, y la comedia gamberra cuando sean estudiados en el futuro. Pero eso sería minimizar su obra, porque ayudados por esas características que le añaden un toque personal a su trabajo, su filmografía está repleta de personajes estúpidos, pero profundamente humanos también, completando una galería de antihéroes completamente opuesta a los de la comedia romántica que ha ido desfilando delante de ellos durante sus dos décadas en la profesión. Han conseguido una voz y un territorio propios dentro de la Nueva Comedia Americana, traspasando límites, con un sello personal y utilizando un estilo basado en el clasicismo. Son a la vez los más transgresores pero los más clásicos en su narración y puesta en escena.

Dumb and Dumber (Dos Tontos muy Tontos, 1994) llegó en un momento en que el público aún no estaba preparado para su estupidez y humor infantil, su sana intención de mostrar personajes que no escondían nada y hacerlos eje de una narración era algo que no se concebía. Pero por eso los Farrelly están considerados renovadores, por ser aquellos que rompen la norma.

Su primer, y más genuino intento de dinamitar lo establecido, de acabar con los prejuicios y las reglas impuestas. Por esto está considerada una de las obras iniciales de la Nueva Comedia Americana, porque acercaban el humor a nueva era bajo el influjo de algunos de sus referentes, (de ahí la predominancia del slapstick), le daban la vuelta a todo para que los productos bienintencionados o los del sentido del humor “inteligente” quedaran atrás. Los tiempos habían cambiado y creían que era el momento de quitar tabúes y desarrollar pura comedia.

Y su apología de lo estúpido, en esta road movie de personajes que ni aprenden ni desarrollan nuevos sentimientos, representaba esa pureza. Aquí aún no habían llegado ni la sátira aguda ni las segundas intenciones, todo era representado de manera fresca, desde sus cortes de pelo, hasta los trajes pasando por sus idioteces, una manera de hacer comedia directa, infantil e irreverente que ha sido imitada hasta la saciedad, pero cuando se pierde la originalidad se pierde todo.

Kingpin (Vaya par de Idiotas, 1996). Evocadora historia sobre la trastienda del sueño americano, un recorrido por la mediocridad representado por una bolera, la antítesis de lo que son las historias deportivas, del esfuerzo y la superación. Las boleras como paraíso de perdedores y buscavidas, de las que se sirven los Farrelly para mostrar otra historia llena de gente que busca su pequeña victoria, redimirse.

Estrenada entre sus dos producciones más famosas, hizo que pasara inadvertida y que haya quedado algo en el olvido, dándole un halo, aún, más insinuante, de culto. Pocos directores capaces de construir un relato tan duro y directo, con un punto de partida tan absurdo. Un excampeón de bolos venido a menos, se queda sin mano y se convierte en entrenador de un amish, que es un genio de los bolos pero que nunca ha salido de su pueblo, para poder ganar dinero. Como en *Dos Tontos muy tontos* se mueve en el terreno de la road movie, nada más americano que esto y de la que se sirven para mostrar el camino de sus personajes, que sigue las desventuras de sus protagonistas en una auténtica comedia de perdedores, desde su inicio hasta su (posible) cima, un campeonato de bolos contra el villano, Bill Murray (al que se le ofrece una

parte final donde lucirse). Los outsiders de los Farrelly nunca habían conseguido dar tanta lastima y simpatía en el espectador. Se puede respirar el ambiente estadounidense (el de verdad) en cada escena. *Big Lebowski* (El Gran Lebowski, Coen, 1999) le debe bastante a esta película.

There is Something About Mary (Algo pasa con Mary, 1998) fue su gran éxito, tanto de taquilla como de reconocimiento, a partir de aquí y tras su icónica obra noventera, los hermanos Farrelly siempre serían considerados maestros del nuevo humor, y en este caso, referencia de la Nueva Comedia Americana. Porque como dice Pablo Echart en su *Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense*⁴² “marcan un hito al fusionar una estructura narrativa de comedia romántica con un humor que colisiona con el buen gusto convenido, y así establecen un nuevo estándar de representación en la comedia romántica mainstream. Esta fusión facilita la incorporación del joven espectador masculino a un género tradicionalmente asociado con el público femenino”. Consiguieron romper los tabúes y los clichés que acechaban los esquemas de la comedia romántica. Sin pretender desmontar la narrativa propia de este género, esta es una comedia de chico conoce a chica y que tras un tiempo y problemas acaban juntos, probaron que añadiendo algo (bastante) de incorrección humorística en sus gags el producto iba a ser diferente.

La escatología propia de su marca iba a ver aquí alguna de sus cimas, de esas imágenes que marcan a toda una generación, dos en concreto que abrieron la veda a las siguientes generaciones de cómicos, la bragueta pillándole los huevos a Ben Stiller⁴³ y el tupé “engominado” de Cameron Diaz. Insertar este tipo de humor en lo que era una comedia romántica de 1998 marcó un antes y un después en la comedia americana, el mismo Apatow es deudor de esta obra. Gags que en su momento removieron algunas conciencias, como suele pasar en la comedia, y que por suerte hoy ya no suponen ningún tipo de debate sobre la corrección, aunque otros temas siempre arrastren este intento de poner barreras al humor, el “mal gusto” ya está establecido en nuestras televisiones y pantallas de cine.

Otro punto a favor de esta obra es su deconstrucción de los (falsos) héroes románticos, por esta desfilan todo tipo de perdedores, sinvergüenzas, poseídos por el espíritu de la mujer perfecta que representa Mary. Eso son los obstáculos que aquí se presentan en el camino de la historia de amor entre sus dos protagonistas. Unos auténticos buscavidas, con defectos tanto físicos como mentales, capaces de todo por agarrarse al último de halo de vitalidad que ven en el mundo que les permita aislarse de sus tristes vidas.

Vista con el tiempo su famosa incorrección se ha vuelto menos, todo el mundo ha visto espectáculos más grotescos que este, pero gana en humanidad hacia sus personajes principales, que en contraposición con los villanos, representan la bondad y la ternura. Es difícil no apiadarse de Stiller en su festival de desgracias y meteduras de pata.

Me, Myself & Irene (Yo, yo mismo e Irene, 2001) suponía un vehículo humorístico al servicio de Carrey y su facilidad para el slapstick, nadie podría igualar alguna de las escenas que tiene aquí durante el primer tramo, unido a un tema tan recurrente en la Nueva Comedia Americana, como es la madurez y la obligación de enfrentarse a uno mismo y sus demonios (llevado a la fisicidad aquí), además añadiendo capas de estilo de los Farrelly. Esta cinta ya supone un hito por el

⁴² ECHART ORUS, P.(2010) “Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense” <<http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer29-02-Echart.pdf>>

⁴³ Vease Anexo 5 – Secuencia 12

ejercicio de comedia física que hace Jim Carrey en él, su capacidad gestual y expresividad, por la que muchos le odian, halla nuevos horizontes⁴⁴.

Nueva radiografía de un perdedor, un policía al que deja su mujer y que aunque sus hijos son negros no acepta que no sean realmente suyos y al que su pueblo no le guarda ningún respeto, el protagonista sufre trastorno de personalidad por no afrontar estos problemas. Punto de partida que ofrece unos primeros veinte minutos difíciles de superar, por eso luego todo lo que viene se convierte en más convencional. Es entonces cuando empieza la trama real, la aparición de la chica, que al tomar un rumbo concreto pierde algo de su absurdez original. El camino está igualmente plagado de gags que divierten y de personajes que perduran (sus hijos superdotados y malhablados o el albino “blanquito”).

Al final queda una road movie, con todos los elementos propios de esta, de outsiders en la línea de *Dos Tontos muy Tontos* y de *Vaya par de Idiotas* con menos fuerza en su retrato de la América profunda, con un personaje principal que pasará a la historia de la Nueva Comedia Americana pero cuyo retrato es más unidimensional que en las obras mencionadas.

Shallow Hal (Shallow Hal, 2001) y *Stuck on You* (Pegado a ti, 2003) sirven para ratificar el homenaje continuo que es su filmografía hacia los diferentes, aquellos con problemas, ya sean mentales o físicos. Desde el hermano de Mary en *Algo pasa con Mary* al niño ciego de *Dos Tontos muy Tontos* pasando por el camarero con retraso mental de *Pegado a ti*, y aquí se puede incluir hasta el protagonista esquizofrénico de *Yo, yo mismo e Irene*. Consiguen ubicarlos dentro diegeticamente dentro de su discurso, no son tratados como seres especiales ni tampoco son el centro de los chistes, forman parte del mismo universo que el resto de personajes, esto es algo que rara vez se ve en el cine, y casi menos en la comedia.

Amor Ciego, probablemente, sea su película más poética. Jack Black interpreta al típico protagonista de cualquier comedia actual, alguien incapaz de ver más allá del físico de las mujeres, que cree en los parámetros dictados para establecer lo atractivo de una persona, incapaz de verse a si mismo. Un encuentro con un gurú hará que empiece a juzgar a las mujeres por su belleza interior, no por el físico, convirtiéndose así él mismo en otro apartado.

A partir de ese punto de partida, la mayoría de gags versan sobre las divergencias como ve Hal (Black) el mundo y a su novia, obesa pero muy atractiva para su nueva visión, y como la sociedad los ve a los dos. Incluso en su premisa más romántica y de absoluta creencia en esa relación, los Farrelly son capaces de colocar gags sobre la gordura o la incomprensión sin problemas.

La película tiene más fuerza como crítica a la sociedad de consumo y su obsesión por el ideal físico, esta vista desde una perspectiva humana y sin caer en los tópicos, pero al tratar un tema más complicado si que sus gags, aunque haya alguno bastante bueno, y desarrollo van quedando en el camino en post de contar esa historia de personas diferentes.

En *Pegado a ti* sus protagonistas ya son directamente dos siameses. Llegando así a un nuevo concepto de pareja cómica (Greg Kinnear y Matt Damon) que deciden ir en busca del sueño del gemelo dominante (Kinnear), ser actor en Los Angeles. Así abandonan su pueblo natal, donde eran felices y respetados por su gente para adentrarse en la oscura y deshumanizada Los Angeles, donde el otro gemelo no quiere estar pues echa de menos sus raíces.

⁴⁴ Vease Anexo 5 –Secuencia 14

Una mezcla entre comedia y drama. Que vuelve a confiar más en la naturaleza de sus personajes que en su personalidad gamberra los gags. Un nuevo discurso sobre la verdadera belleza, las personas discapacitadas y su capacidad para hacer lo mismo que el resto, todos los chistes sobre ellos son más de admiración, sorpresa o estupefacción, nunca hacen bromas a costa de su condición, y especialmente sobre la relación de más que amigos de sus protagonistas. La circunstancia fraternal hace que lo que en otros casos de su filmografía eran típicos amigos, más o menos íntimos, como los de *Dos Tontos muy Tontos*, aquí hace que la comedia se convierta en drama por momentos al pasar la línea, llegando a ser más un tratado sobre su enfermedad, los pros y los contras de separarse y quedando en una comedia bienintencionada. Habiendo algún ejercicio de slapstick digno de mención pero por lo espectacular de la visualización más que por lo perdurable de su efecto.

Fever Pitch (Amor en Juego, 2005) es la más clásica de sus propuestas, la comedia de los Farrelly para los no fans de los Farrelly. No es pérdida del punch, si no renuncia a él. Y aunque no está mal, pues no es lo mismo, porque esto es algo que pasa siempre en la comedia y el cine en general, se le exige a alguien que varíe su libretto, que intente cosas nuevas, pero al mismo tiempo no quieres que pierda lo que te gusta, lo que le hace diferente y lo que supone para ti su marca diferenciadora.

Más convencional en su forma, cuenta una pequeña historia romántica sin sobresaltos ni gamberrismos. La de la dicotomía que tiene un personaje, entre sus dos pasiones, el béisbol y su novia y como manejar las dos sin perder ninguna. Su acercamiento es mucho más cercano, empatiza con su protagonista, incluso aunque su amor por ese deporte parezca enfermizo, como si les resultara conocida la historia. De hecho, se nota su afán por no querer convertirlo en otro producto de su estilo, pues renuncian al exabrupto a pesar de que hay escenas con mismos elemento que otras de sus películas. Al final acaba derivando en un ejercicio estilístico pero falto de personalidad, interesante en su concepto sociológico pero decepcionante en su aplicación humorística.

The Heartbreak Kid (Matrimonio Compulsivo, 2007) y *Hall Pass* (Carta Blanca, 2011) suponen su visión al terreno de las relaciones en la edad adulta, de los miedos, inseguridades derivadas del paso del tiempo. Sobre los planteamientos que surgen cuando llegado a un determinado estadio vital no vislumbras el horizonte de la manera que solías o, directamente, no te gusta lo que ves.

Matrimonio Compulsivo significaba su vuelta al terreno más salvaje, tras una etapa más domesticada. Para eso nada mejor que retomar su relación con Ben Stiller donde la dejaron. Él en su papel de cómico dispuesto al apaleamiento y ellos disfrutando viéndolo. De hecho, bastantes son las similitudes de su personaje con aquél de Algo Pasa con Mary, empezando por la idealización del romanticismo y de una mujer en concreto.

Visión de lo políticamente correcto, de la integración en la sociedad, de como hay que cumplir con unos cánones para evitar ser vistos como unos extraños. Eddie (Stiller) es ya alguien que está en ese círculo social, pero al que sólo le falta dar un paso más, casarse, para que así su adaptación al entorno sea completamente satisfactoria. Esta autocreada necesidad, fruto de la inseguridad propia del personaje de Stiller y del miedo que infunden en él los suyos, hace que acabe casándose con una mujer a la que apenas conoce, en un arrebato de pasión (desmitificación de uno de esos tótems románticos). Este fallo es el que da pie a que los Farrelly establezcan su perspectiva sobre lo romántico y lo grosero, sobre la comedia y la vida marital.

El rápido preámbulo que parece sacado de cualquier película romántica, chico conoce chica, cree que es la mujer de su vida y se enamoran, colabora en la creación de un climax, para luego llegar

al anticlimax. Su atípica estructura, el inicio de la historia es la boda, ayuda a su deconstrucción de la comedia romántica, a partir de la luna de miel es cuando entre gags y escatología, Eddie se va dando cuenta de la relevancia de sus hechos, de los peligros de la vida conyugal y de lo que un error de este calibre puede suponer. Se sirven de la situación para derribar los muros que otros construyen, porque no creen en los límites de la comedia. Perfecta mezcla entre el miedo y la soledad, los errores de su personaje son fácilmente extrapolables a cualquier persona, y la comedia soez y sin miramientos, Matrimonio Compulsivo propone un viaje por las incoherencias de la comedia romántica, desproveerla de todo, desmitificarla con sus mismos mecanismos.

Carta Blanca es su aproximación al estilo Apatow, a la amistad masculina, y el miedo al acercamiento a la madurez y la claudicación ante el inexorable proceso de la vida. Porque aquí sus dos protagonistas buscan el sentido de la vida al llegar a la adultez; casados, con buen trabajo, vida estable. Esa estabilidad que también les indica que si ya no queda nada más por vivir, y su consiguiente duda. Duda que queda representada de la manera más visual posible, en sexo, los dos protagonistas creen que hallarán la felicidad siendo capaces de acostarse con otras mujeres.

Sin ser la más transgresora de sus comedias, si que queda un tratado sobre las relaciones de pareja, los claroscuros que tiene cada relación, porque llegados a este punto en la vida, la completa despreocupación no existe. Porque al igual que sus protagonistas los Farrelly han madurado, pero lo de sentar la cabeza tampoco va con ellos, por eso disfrutan con las desventuras de sus dos confusos adultos. Camino plagado de algunos de los mejores gags de su carrera, pues si principio y final son evidentes, no hay motivo para no disfrutar en el medio. Uniendo su gamberrismo con la tesis final. Hilvanan gags de altura con una facilidad propia de su maestría en el humor, mientras Owen Wilson y Jason Sudeikis (los dos protagonistas) van solucionando sus propios conflictos interiores.

The Three Stooges (Los Tres Chiflados, 2012). Es el homenaje perfecto a un tipo de humor que ya no existe, que se evaporó en la modernidad y cuyos gags pertenecen a otra época, a la comedia clásica del slapstick. En los tiempos de la escatología y los diálogos rápidos e irónicos, todo el festival de caídas, golpes y efectos de sonido no parece tener cabida.

Parece curioso que los Farrelly, parte fundamental en la renovación de la comedia, revisionen algo tan tradicional en la cultura norteamericana y apegado al clasicismo humorístico como es la serie de televisión *Los Tres Chiflados* (1934- 1958). En su filmografía un arquetipo repetido es del tonto que no tiene maldad, pero cuya torpeza desencadena los acontecimientos aunque él se vea obligado a seguir su camino, pues es incapaz de adaptarse a la realidad que le rodea, siendo *Dos Tontos muy Tontos* el ejemplo más claro de esta mezcla de candidez e idiotez. Así pues, no es tan extraño que los hermanos hayan creado esta obra, pues esas constantes vienen derivadas de creaciones como *Los Tres Chiflados*.

El resultado, mezcla de su irreverencia característica y el material original, incluso subdividido en tres partes, supone la confirmación de que es un estilo de humor olvidado, que no puede encuadrarse en ninguno de los estándares actuales, y que solo alguien con especial interés podía sacar esto adelante. A partir de ahí, la gran labor actoral y de mimetización al medio y al slapstick saca adelante un producto, que bien podría parecer un capítulo de los originales. Sucesión de gags físicos, que es donde reside parte de lo rompedor de la propuesta, en su adaptación de aquél tipo de gag a la actualidad, y a los que unen su intento de adaptación a la cultura contemporánea (presencia de famosos, de MTV,...), como pez fuera del agua, que es donde se consiguen los mejores resultados. Los Farrelly desde su posición dominante en la comedia intentan mostrar

parte de lo que ellos consideran historia del cine. Y lo hacen nuevamente desde la sorpresa al medio, pero siguiendo su propio camino.

Los Farrelly dejan en su haber obras fundamentales en la Nueva Comedia Americana, cuesta mucho creer que ciertas películas de mayor éxito (ej. Resacón en Las Vegas) hubieran nacido sin que ellos en los 90 pusieran la semilla, sin su aportación irreverente y mirada, mezcla de inocencia e incorrección, al género. Sin haberse cuestionado nunca su propia importancia se han convertido en padres de una corriente a la que nunca se preocuparon de pertenecer.

3.6.- Otras Aportaciones

Danny Leiner. Firmó dos de las comedias referente de la década pasada. No sólo en la comedia juvenil si no en general. *Colega, ¿Dónde está mi coche?* y *Dos Colgaos muy fumaos*, que convertían a las drogas en motor de la acción y en el motivo del humor. No sólo era una mirada desprejuiciada hacia un terreno, muchas veces, vallado si no que exploraban los límites del humor a través de los ojos de unos protagonistas que correspondían con su público. Unos buscaban un coche perdido tras una noche de locura, los otros una hamburguesa que se les ha antojado tras una noche de marihuana. Ya desde sus premisas dejan claro lo despreocupado de sus propuestas, llevando a cabo desde el primer minuto dos viajes absurdos y bizarros llenos de potencial cómico, que saltan de un género a otro, mezclando elementos de películas juveniles, de comedias de fumados y hasta de ciencia ficción si sus viajes de colgados lo requieren.

Mike Judge. Su creación más famosa y que pasará a la historia es *Beavis and Butt-Head* (Beavis y Butthead, MTV 1993-1997), visión crítica sobre una generación sin preocupaciones ni ambiciones llevada al extremo de lo estúpido. Sus dos personajes rozaban la deficiencia mental y solo se entendían a si mismos, el mundo no les entiende y ellos viven felices en su miseria. La adaptación al cine, *Beavis & Butt-Head Do America* (Beavis y Butt-Head recorren América, 1996), es una road movie aguda sobre el lado oscuro del sueño americano visto desde la perspectiva de dos de los personajes más idiotas de la historia del cine. No apta para todos los públicos, aquellos que no estén dispuestos a ver un absurdo tras otro es difícil que entren en este universo. *Office Space* (Trabajo Basura, 1999) es su otro trabajo más relevante, una visión sobre la alienación de los, grises, oficinistas convertidos en esclavos de un sistema del que no quieren formar parte. Estrenada el mismo año que El Club de la Lucha, comparten la preocupación por la muerte de una generación a manos de lo establecido. Aunque Trabajo Basura es mucho más honesta y menos pomposa, son personajes reales. Y aunque no es redonda, el intento de ofrecer otras tramas secundarias es fallido, si que ofrece imágenes e ideas de gran poderío, como la famosa escena del destrozo de la impresora⁴⁵, un clásico de la época. *Idiocracy* (Idiocracia, 2006) poseía el mismo carácter crítico sobre la sociedad establecida, esta vez con más ínfulas e intenciones pero mucho más irregular, sus esbozos se quedaban en nada ante la magnificencia de su propuesta, que veía como todo el humanismo de sus creaciones anteriores aquí se perdía mientras sus ideas sobre la publicidad, la estupidez, o la cultura norteamericana se veían reducidas al tópico.

Jody Hill. Un cineasta con pocas obras pero con un estilo cómico muy marcado. En la línea del posthumor, que va desde la vergüenza ajena a la arrogancia infundada de sus creaciones. De lo

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=N9wsjroVlu8>

incomodo a la risa, pasando por lo extraño. Son retratos muy personales, de personajes que viven fuera del mundo que les rodea, pero no por inocentes, sino por la creencia de que el resto no están a su altura, y además sin crear compasión ni empatía en el espectador. Mirada seca al humor y a la otra cara de América, sus protagonistas viven en la soledad más auténtica. Nunca sabes cuando reír o sentirte incomodo, no hay gags, pura vanguardia humorística. Esto ha quedado demostrado en sus dos únicas contribuciones al cine, *Observe and Report* (Cuerpos de Seguridad, 2008) y *The Foot Fist Way* (La senda del Taekwondo, 2006).

Hermanos Wayans. Tienen su lugar en la historia de la comedia como aquellos que representaron las historias raciales, los tópicos sobre las películas de afroamericanos, y el racismo desde un tono paródico. Su filmografía no tendría el mismo valor, ni hubiera podido ser igual, de haber sido filmada por alguien que no fuera partícipe de su mundo. Quedando como su particular obra maestra *Don't be a Menace to South Central While Drinking Juice in the Hood* (Los Colegas del Barrio, Paris, Barclay, 1996). Mezclaban la parodia a aquellas cintas de denuncia tipo Los Chicos del Barrio que predominaban en los 90, con las situaciones irreverentes y soeces, quedando una cinta redonda que funciona a varios niveles. Su siguiente filme fue *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000), aquí la parodia era más directa pero igualmente acertada, no tan icónica, eso sí. Mezclando la escatología con el spoof, y la crítica racial en algunos gags. Aún hoy, sigue siendo la mejor de esta revisión constante del género de la parodia. *I'm Gonna Git You Sucka*, Keenen Ivory Wayans (Sobredosis de Oro, 1988) fue su otra gran creación sobre la cultura negra, mezcla entre la caricatura y la mirada desmitificadora sobre los tópicos afroamericanos, excesiva y deslenguada, sin concesiones, ni a su público ni al resto. El resto de sus creaciones son bastante menores y demasiado alejadas de la crítica e desvergüenza anteriores.

4.-Conclusiones

Tras haber analizado las filmografías de los cinco autores que considero fundamentales para este periodo se puede ver lo que aporta cada uno a la Nueva Comedia Americana y porque son las bases del estudio:

-Adam Sandler. Famoso por su caracterización de niño en cuerpo de hombre, que es un papel que ha sido muchas veces imitado. Su *Billy Madison* sigue siendo una piedra angular de este género.

-Ben Stiller. El cómico patoso pero romántico, su estilo se mueve entre el patetismo y la pena. Un cómico de la vieja escuela. Capaz, aun así, de crear como director dos obras muy relevantes como son: *Zoolander* y *Tropic Thunder*.

-Will Ferrell. El humorista por excelencia. Transgresor y único. Todo en él es pura comedia. Su capacidad de sorprender se agradece. *El Reportero* o *Hermanos por Pelotas* son películas que el tiempo ya pone donde se merece.

-Judd Apatow. El hombre que está dando un giro a este movimiento. Suavizándolo y conduciéndolo hacia parámetros determinados. Su obra es la más universal. *Virgen a los 40* o *Lio Embarazoso* han cambiado la historia de la comedia reciente.

-Hermanos Farrelly. Cine de comedia de autor. Pocos directores hay en la comedia que tengan una filmografía de su calado e importancia. Ya han dejado su nombre en la historia. *Dos Tontos muy Tontos* y *Algo Pasa con Mary*, es difícil pensar en dos filmes más influyentes en la comedia moderna y ambas son de los mismos directores.

La comedia es uno de los géneros más importantes en el mundo cinematográfico, pero a la vez uno de los menos estudiados y más obviados. Y esto es aún más exagerado cuando se trata del análisis de la comedia contemporánea norteamericana, las investigaciones suelen ser simplistas, superficiales y llenos de prejuicios. Esto fue lo que me movió a la creación de este trabajo de fin de grado, La revisión (o reivindicación) de una cierta manera de entender el humor y la relación de este con la pantalla grande.

Considero que siendo un producto de consumo masivo y con tantos aficionados, este trabajo puede suponer de ayuda para todos aquellos que como yo buscan algo más, que se preguntan sobre lo intrínseco de la comedia contemporánea en Estados Unidos. Al fin y al cabo es el género cuyas frases y películas son más repetidas, su naturaleza permite una mayor querencia por sus productos, una mayor perdurabilidad en el público.

La Nueva Comedia Americana tiene un público potencial muy elevado, por lo que verdaderamente creo que bien hecho es un tema que puede interesar. Tanto a los publicadores como a los lectores. Hay un vacío de información que hace de este un tema realmente interesante.

Es difícil dotar de coherencia un tema tan variado y profundo en tan pocas páginas. Pero preferí establecer puntos centrales y los que yo creo son autores más influyentes, para que la idea del conjunto quedara clara, antes que hacer muchos apartados pero sin que hubiera unas pautas claras. Sé que por la naturaleza de los autores escogidos habrá gente que piense que hay otros de mayor importancia.

Se han detectado ciertos productos que necesitarían capítulos aparte para cada una de ellas por la dimensión que han adquirido con el tiempo (*Dos Tontos muy Tontos, Algo pasa con Mary, Zoolander, Hermanos por Pelotas, Lio Embarazoso....*) son solo algunos de los ejemplos de cintas que merecerían un mayor estudio.

A través del estudio de las obras de esta época y de cinco de sus grandes colaboradores, se pueden ver diferentes estilos de plantear la comedia, de ejecutarla. Cada uno en su forma, han sabido establecer un discurso propio que perdurará durante años en la historia de la comedia, y que irá ganando en importancia conforme sean analizados. Como siempre ha pasado en la comedia, el impacto lo determinará el tiempo, muchos de los, hoy, ídolos en su momento también eran vilipendiados.

La dificultad más grande ha sido la de encontrar escritos e investigaciones de verdad interesados en este movimiento, que realmente quisieran contar algo a través de las obras de estos autores. Principalmente en castellano donde la falta de material es algo bastante alarmante. Pero entre mi propio interés y con la ayuda del foco principal (películas) y algún que otro escrito que tocara de manera, aunque fuera, tangencial alguno de los temas tratados se ha podido completar un estudio coherente.

Por su naturaleza inacabable este estudio de la comedia contemporánea, me ha dado una nueva meta, como sería la de ampliar lo expuesto aquí a través de otras cinematografías, estilos, autores, y establecer un auténtico tratado sobre la comedia. Para el cual centraré gran parte de mis esfuerzos en el futuro.

Todo este proceso de investigación y análisis me ha servido para encontrar matices y nuevas maneras de entender el humor, ha ampliado mis horizontes y cambiado mi concepto de hacer comedia.

5. Bibliografía:

- COSTA J. (2010). *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Barcelona: Nausícaä.
- VV AA (2012). *Very Funny Things*. San Sebastian: Filmoteca de San Sebastian
- KING G. (2002). *Film Comedy*. Londres: Wallflower Press.
- BERGSON H. (1911) *La Risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Paris: Alizanza Editorial
- HARMON W. (1980). *A Handbook to Literature*. University of North Carolina: Chapel Hill
- ALBERTI J. (2013) *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as Genre*. Northern Kentucky University. Routledge.

Tesis

- HARTWELL B.D. (2013). True Bromance: Representation of masculinity and heteronormative dominance in the bromantic comedy. Tesis final de Máster. Texas: University of North Texas, <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc407801/m2/1/high_res_d/thesis.pdf> [Consulta: 9 de mayo 2016]
- COLIN R. T. (2014) “Absurd masculinity: Will Ferrell s time-bending comic persona” en *The Communication* , <https://www.academia.edu/9616202/Absurd_Masculinity_Will_Ferrell_s_Time-Bending_Comic_Persona>. [Consulta: 4 de julio 2016]
- BLOUKE, C. (2015) “Borat, Sacha Baron Cohen, and the seriousness of (mock) documentary” <https://www.academia.edu/14804906/Borat_Sacha_Baron_Cohen_and_the_seriousness_of_mock_documentary>

Web

- ALCOVER OTI, R. (2009) “Decalogo NCA” en *Miradas de Cine* <<http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/04/decalogo-nca.html>> [Consulta: 5 de julio 2016]
- ALILUNAS, P. (2013) “Male Masculinity as the Celebration of Failure: The Frat Pack, Women, and the Trauma of Victimization in the "Dude Flick"” en *Mediascape*, 2008. [Consulta: 11 de julio 2016]

- ECHART ORUS, P.(2010) “Vías de renovación en la última comedia romántica estadounidense” <<http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer29-02-Echart.pdf>> [Consulta: 1 de junio 2016]
- JUNYENT, T. (2009) “Comedia juvenil moderna” en *Miradas de Cine* <<http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/04/comedia-juvenil-moderna.html>>[Consulta: 5 de julio 2016]
- La Dinamo* < <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=28&id=734>> [Consulta: 9 de mayo 2016]
- MUÑOZ, P. (2009) “No es otra estúpida película americana” en *Miradas de Cine* <<http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/04/no-es-otra-estupida-pelicula-americana.html>> [Consulta: 5 de julio 2016]
- ECHART ORUS , P. (2008). “La última comedia romántica estadounidense (2000-2007): panorama de un género ensimismado”. <http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=25> [Consulta: 25 de mayo 2016]
- PULIDO, J. (2009) “Judd Apatow” en *Miradas de Cine* <<http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/05/judd-apatow.html>> [Consulta: 6 de julio 2016]
- SALGADO, D. (2009) “Zoolander” en *Miradas de Cine* <<http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/04/zoolander.html>> [Consulta: 5 de julio 2016]
- VAZQUEZ, P. (2009) “They are expendable” en *Miradas de Cine* <<http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/05/they-are-expendable.html>> [Consulta: 6 de julio 2016]
- VAZQUEZ, P. (2009) “Origenes NCA” en *Miradas de Cine* <<http://archivo.miradasdecine.es/estudios/2009/04/origenes-nca.html>> [Consulta: 5 de julio 2016]
- VV.AA (2014) “Peter and Bobby Farrelly: Filmografía” en *Revista Magnolia* <<http://revistamagnolia.es/2014/11/peter-and-bobby-farrelly-filmografia>> [Consulta: 17 de julio 2016]

Artículos

- AZCONA MONTOLIU, M. (2006). “La comedia gamberra coral. Descripciones de una comunidad adolescente hormonalmente alterada”. en *Secuencias revista de historia del cine* vol. 24, p.63-74. [Consulta: 25 de julio 2016]
- CARMENA BARRACHINA, F. (2006). “El caso español. Prestamos, influencias y particularidades ” en *Secuencias*, vol. 24, p.75-89. [Consulta: 30 de mayo 2016]
- FERNANDEZ LABAYEN, M. (2006). “Atisbos del humor contemporáneo: notas para un análisis de la comedia gamberra” en *Secuencias revista de historia del cine* vol. 24, p.12-32. [Consulta: 28 de mayo 2016]
- GARMAR, J. (2009). “¡Te quiero, tío!” en *Cahiers du Cinema España*, vol. 24, p.38 [Consulta: 6 de julio 2016]
- GARSON, C. (2009) “Cuestión de cojones: ¿Apatow sexista?” en *Cahiers du Cinema España*, vol.28 p.81-83. [Consulta: 6 de julio 2016]

- LOSILLA, C. (2008). “Elogio del barroco. Superfumados, de David Gordon Green” en Cahiers du Cinema España, vol.18, p.38. [Consulta: 6 de julio 2016]
- LOSILLA, C. (2008). “Hermanos por pelotas” en Cahiers du Cinema España, vol.17, p.36. [Consulta: 6 de julio 2016]
- LOSILLA, C. (2009). “Madurez de la comedia, melancolía de la madurez” en Cahiers du Cinema España, vol.28, p.84-85. [Consulta: 6 de julio 2016]
- PENA, J. (2009). “Defensa de Judd Apatow” en Cahiers du Cinema España, vol. 28, p. 78-80. [Consulta: 6 de julio 2016]
- PENA, J. (2007). “El toque Apatow” en Cahiers du Cinema España, vol.5, p.41-42. [Consulta: 6 de julio 2016]
- PENA, J. (2008). “El actor como autor. Paso de ti, de Nichollas Stoller” en Cahiers du Cinema España, vol.14, p.38. [Consulta: 6 de julio 2016]
- ROSENBAUM, J. (2009). “Raíces autobiográficas. Hazme reír de Judd Apatow” en Cahiers du Cinema España, vol.26, p.39. [Consulta: 6 de julio 2016]
- VINUESA, Pablo. (2006). “Algunos héroes de la comedia contemporánea: Ben Stiller y el Frat Pack” en Secuencias: Revista de historia del cine, vol. 24, p. 52-62. [Consulta: 15 de julio 2016]

5.1.-Filmografía:

- There's Something about Mary* (Algo Pasa con Mary. Dir. Bobby & Peter Farrelly). 1998)
- Zoolander* (Zoolander. Dir. Ben Stiller). Paramount. 2001.
- Anchorman: The Legend of Ron Burgundy* (El Reportero: La Leyenda de Ron Burgundy. Dir.Adam McKay). Dreamworks.2004
- Pineapple Express* (David Gordon Green, 2008)
- Freddy Got Fingered* (Tom Green, 2001)
- Hot Rod* (Akiva Schaffer, 2007)
- The Heartbreak Kid* (Matrimonio Compulsivo. Dir.Bobby & Peter Farrelly, 2007)
- American Pie* (American Pie. Dir.Paul Weitz), 1999
- Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby* (Pasados de vueltas. Adam McKay)Columbia. 2006
- Blades of Glory* (Patinazo a la Gloria. Dir.Josh Gordon & Will Speck) 2007
- Road Trip* (Viaje de pirados. Dir. Todd Phillips). Dreamworks. 2000
- Casa de mi Padre*(Casa de mi Padre. Dir. Matt Piedmont). Lionsgate. 2012
- Starsky & Hutch* (Starsky & Hutch. Dir. Todd Phillips). Warner Bros. 2004
- Wedding Crashers* (De boda en boda. Dir. David Dobkin). New Line Cinema.2005
- Semi-Pro*(Semi-profesional. Un equipo de pelotas. Dir. Kent Alterman) New Line Cinema. 2008
- Step Brothers*(Hermanos por pelotas. Dir. Adam McKay) Apatow Productions. 2008
- A Deadly Adoption* (Adopción peligrosa. Dir. Rachel Goldenberg). Gary Sanchez Productions. 2015
- Old School* (Aquellas Juergas Universitarias. Dir. Todd Phillips) Dreamworks. 2003

The Hangover (Resaca en Las Vegas Dir. Todd Phillips). Warner Bros. 2009

The Foot Fist Way (La senda del taekwondo. Dir. Jody Hill). Gary Sanchez Productions. 2006

Knocked Up (Lio Embarazoso. Dir. Judd Apatow) Universal. 2007

Observe and Report (Cuerpos de seguridad. Dir. Jody Hill) Warner Bros. 2009

Dumb and Dumber (Dos tontos muy tontos Dir. Peter Farrelly, Bobby Farrelly) New Line Cinema. 1994

Kingpin (Vaya par de idiotas. Dir. Peter Farrelly, Bobby Farrelly). MGM. 1996

Me, Myself & Irene (Yo, yo mismo e Irene. Dir. Peter Farrelly, Bobby Farrelly). 20th Century Fox. 2000

Hall Pass (Carta Blanca. Dir. Peter Farrelly, Bobby Farrelly). New Line Cinema. 2011

The Three Stooges (Los tres chiflados Dir. Peter Farrelly, Bobby Farrelly). 20th Century Fox. 2012

Tropic Thunder (Tropic Thunder, ¡una guerra muy perra! Dir. Ben Stiller). Dreamworks. 2008

They Came Together (Venís juntos?. Dir. David Wain). Lionsgate. 2014

Billy Madison (Billy Madison. Dir. Tamra Davis). Universal. 2005.

Happy Gilmore (Happy Gilmore. Dir. Dennis Dugan). Universal. 1996.

The Wedding Singer (El chico ideal. Dir. Frank Coraci). New Line Cinema. 1998.

That's My Boy (Desmadre de padre. Dir. Sean Anders). Columbia Pictures. 2012.

Little Nicky (Little Nicky. Dir. Steven Brill). Universal. 2000.