

PALABRA Y SILENCIO EN LA COMEDIAN COMEDY CONTEMPORÁNEA

Trasvases entre cine, televisión y *stand-up*

Álvaro Pérez Dios

TESI DOCTORAL UPF / 2019

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Manuel Garín Boronat

DEPARTAMENT COMUNICACIÓ



Aos meus pais, que aínda que tardasen catro anos en entender de que ía esta tese, volveron a abrirme as portas e están sempre ao meu carón a pesares da distancia.

Aos meus irmáns, Iago e Uxía, que non me preguntaron moito sobre a tese para que non lles rompese a cabeza.

Á miña avoa que me levaba a merendar tódalas semanas nesas difíciles últimos meses de escritura.

À Oscar, Colomba et Raphaël parce qu'ils ont été tout.

A Samba e Thor polos paseos. A Bica que me miraba mentres escribía.

Y una vez más a Lucía, porque ella siempre está más allá de la palabra.

Agradecimientos

Al director de esta tesis, Manuel Garín, por los cafés en la plaça de la Vila de Gràcia, el paseo desde el *Comedy Cellar* hasta Harlem y, en definitiva, por la dedicación durante estos últimos cuatro años con tantos (y tan buenos) cambios.

A Antoine Gaudin, por acogerme durante seis meses en mi estancia en París en la Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 y facilitarme unos contactos que, desgraciadamente, nunca llegaron a darse.

A Jorge, por formar juntos (aunque fuese a distancia) nuestro particular dúo cómico en la soledad de la investigación.

Resumen

Esta tesis presenta un análisis de la presencia del silencio como forma de tensión en la construcción del discurso cómico contemporáneo. Para llegar hasta este punto, no obstante, hemos considerado esencial articular una arqueología medial que nos permitirá establecer un recorrido diacrónico por las diferentes formas que la comedia audiovisual ha ido adoptando. La investigación se centrará, en última instancia, en tres comediantes masculinos representativos de tres prácticas cómicas audiovisuales contemporáneas: la comedia cinematográfica, la *sitcom* televisiva y la *stand-up comedy*. Así, estableceremos diálogos entre las obras de Adam Sandler, Louis C.K. y Drew Michael que nos permitirán examinar la forma en que el silencio como forma de tensión respecto a sus textos y *performances* desestabiliza la comedia como género y, a su vez, las *comic personas* que habían forjado a lo largo de sus carreras.

Abstract

This thesis presents an analysis of the presence of silence as a form of tension within the construction of the contemporary comic discourse. In order to reach this point, nonetheless, we have considered it essential to articulate a medial archaeology that will allow us to establish a diachronic path through the different forms that audiovisual comedy has adopted over the years. The dissertation will ultimately focus on three male comedians representing three contemporary audiovisual comedy practices: film comedy, sitcom and stand-up comedy. Thus, we will establish a series of dialogues between the comedy works of Adam Sandler, Louis C.K. and Drew Michael that will help us to examine the way in which silence as a form of tension regarding their texts and performances destabilizes comedy as a genre and, conversely, the comic personas they had forged throughout their careers.

Prefacio

Nuestra aproximación a esta investigación nos genera muchas más dudas que certezas. Dudas que no nos avergonzamos en exponer. Al contrario, dudas que estimamos profundamente. Porque la duda es muy creativa y contribuye de forma muy significativa, mucho más que las certezas, a construir conocimiento. Así, podemos afirmar sin rubor alguno, que la decisión de asomarnos al interior de la comedia ha estado más ligada a experiencias de carácter personal que de carácter intelectual. Decía Fernández Aparicio (2013: 6), en su investigación sobre los límites de la *sitcom* contemporánea, que para él suponía un paso natural dedicar sus esfuerzos, tanto académicos como intelectuales, a aquello que había experimentado como la forma audiovisual más presente en su vida: la comedia. Ya que, como él mismo afirma, “al fin y al cabo, *Vértigo* la he visto un par de veces, pero *Seinfeld* llevo quince años viéndola, revisándola y volviéndola a ver”.

Introducción

Todos los grandes cineastas han tenido sus propios *films fantômes*: Fellini sabía exactamente cómo rodaría *Il viaggio di G. Mastorna*, Kubrick había planeado su *Napoleón* hasta el detalle más insignificante, Visconti había hecho dibujar los decorados para su *À la recherche du temps perdu*, Lynch estaba preparado para entrar a una segunda dimensión con *Ronnie Rocket*... Por su obsesiva e incompleta naturaleza, los *films fantômes* son las películas más bellas porque nunca llegan a configurarse.

Michael O'Donoghue quizá no coma en la misma mesa que todos estos cineastas. En primer lugar, porque no alcanza su reconocimiento ni mediático ni crítico. En segundo, porque no podemos considerarlo un cineasta. O'Donoghue fue escritor, guionista y comediante. Su estilo, cómico pero oscuro y destructivo, fue uno de los principales pilares de la revista *National Lampoon* antes de llevarlo a ser el primer guionista jefe de *Saturday Night Live* [NBC, 1975-] donde tuvo el honor de haber presentado el primer *sketch* de la historia del programa. Por supuesto, si es posible escribir, hablar y soñar sobre las historias de los *films fantômes*, también lo es sobre los *gags fantômes*; una historia de aquellos *gags* que nunca llegaron a ver la luz. La siguiente debería haber sido así. Nueva York. Sábado noche. En las pantallas de varios millones de televisores norteamericanos, un campo de concentración nazi. Mauthausen, quizá. O Bergen-Belsen por eso de ser el primer campo liberado por los aliados. En realidad no importa. Entre los capturados, un oficial nazi es reprendido por sus captores por las atrocidades de la maquinaria nacional-socialista. ¿Dónde está vuestra humanidad? ¿Cómo habéis podido hacer todo esto? Indefenso y rendido, el nazi se acerca a uno de los soldados aliados y le susurra algo al oído. Los espectadores, en sus hogares, permanecen atónitos ante la inaudible justificación. Los captores son rápidamente persuadidos de que la silente excusa era, de hecho, una razón aceptable para los crímenes del III Reich. *The Good Excuse*, título del *sketch* maldito de O'Donoghue, podría ser el gran resumen de esta investigación porque contiene (casi) todos los elementos que la constituyen: comedia, palabra y, particularmente, el silencio como forma de tensión entre ambas. Un silencio doble que se ejemplifica tanto en el inaudible murmullo del soldado nazi como en la decisión de la CBS de censurar el *sketch*. Y es que será el estudio del silencio dentro de la comedia contemporánea el verdadero aporte de esta tesis doctoral.

La problemática a la hora de enfrentarse a algo tan vasto y por momentos inaprehensible como el silencio es obvia. En la gran mayoría de los casos, éste ha sido leído o bien desde sus imposibilidades o bien desde su potencial como elemento comunicativo. Para esta investigación será la confrontación y, especialmente, la combinación de ambas lo que nos permitirá un análisis más profundo de la cuestión. De esta forma, el silencio se configura como

un límite. Pero no uno tras el cual se encuentra la nada, el caos o el vacío; sino como un origen, como una invitación a un horizonte de posibilidades que involucra tanto al emisor (comediante) como al receptor (público) y que dispara una serie de posibilidades y lecturas que la propia palabra no consigue alcanzar. Desde esta perspectiva, el silencio no ha sido tratado con la suficiente profundidad y, menos todavía, en la inaparente complejidad que desempeña en tres formas cómicas audiovisuales contemporáneas como la comedia cinematográfica, la *sitcom* televisiva y la *stand-up comedy*.

Ante este panorama, es necesario afrontar la situación desde el acercamiento de ambas posturas: como límite y como origen, como ausencia y presencia. En definitiva, como lo místico *wittgensteiniano*, como el mostrarse de lo que no puede ser dicho. O, de la misma manera, como el gag *agambeniano* que exhibe el lenguaje mismo, el propio ser-en-el-lenguaje como un gigantesco vacío de memoria, como un incurable defecto de palabra (Agamben, 2001). Por tanto, no existe razón aparente para que el límite y la comunicación se presenten ni escindidos ni contrariándose. Consideramos que ambos motivos viven en la medida en que son partícipes el uno del otro. Por todo ello surge nuestra investigación: debido a la necesidad de explorar y presentar el uso y las posibilidades transgresoras del silencio en el discurso humorístico evidenciando la importancia que demuestra tener en la comedia contemporánea.

Hipótesis de la investigación

La presente investigación tratará de demostrar que el silencio ha conseguido ocupar una posición central en las formas cómicas audiovisuales contemporáneas desde una lógica evolución histórica. Desde esta posición, el silencio funcionará como una herramienta formal que le permitiría

- relacionarse con la palabra y el gesto del comediante en la construcción del discurso humorístico.
- negar la *comic persona* del comediante previamente construida.
- tensionar lo cánones de la comedia como género y explorar nuevas formas de hibridación tanto formal como textual.

Objetivos de la investigación

El objetivo principal de nuestra investigación pasa por analizar el modo en que el silencio tensiona los discursos cómicos centrándonos en tres formas audiovisuales contemporáneas: la comedia cinematográfica, la *sitcom* televisiva y la *stand-up comedy*. A partir de esta tensión, trazaremos una serie de objetivos complementarios:

- Demostrar cómo, desde su histórica y problemática relación con el cuerpo y la palabra del comediante, el silencio se ha convertido en una herramienta formal en la comedia contemporánea.
- Ejemplificar cómo la tradición de la *comedian comedy* se ha entremezclado con otras disciplinas como la *sitcom* televisiva y la *stand-up comedy* en la comedia audiovisual contemporánea. Si bien pueden diferir tanto en la forma como en sus registros, la presencia del comediante como cuerpo/epicentro humorístico provoca que estas disciplinas compartan una serie de rasgos identitarios comunes.
- Proponer una lectura del estado actual de la comedia audiovisual desde sus silencios y sus posibles hibridaciones genéricas.
- Evidenciar el agotamiento de la figura del comediante blanco heterosexual norteamericano, plantear lecturas alternativas de género y señalar una diversificación de enfoques.

Metodología de la investigación

La apuesta metodológica de la presente investigación se encuentra marcada por el heterogéneo marco teórico y conceptual de la misma. Una heterogeneidad que viene dada por lo novedoso del objeto de estudio y que comenzó a pensarse en la asignatura *Cine y Televisión: Nuevos Imaginario y Fronteras de la Ficción* del máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de esta casa. La idea primigenia giraba en torno a un concepto que se mencionaba de pasada en unas entrevistas con los guionistas Lee Eisenberg y Gene Stupnitsky, quienes se habían incorporado al equipo de guion encargado de escribir la segunda temporada de la adaptación norteamericana de la *sitcom* *The Office* (NBC, 2005-2013). Tras una primera temporada que había permanecido muy fiel al texto original británico (BBC One/BBC Two, 2001-2003), para la segunda, Greg Daniels, *showrunner* de la serie, había decidido comenzar a variar el tono de los guiones con el objetivo de conseguir que *The Office* (US) tuviese una voz y un discurso cómico propios. En un momento dado de la entrevista con Eisenberg y Stupnitsky, se menciona cómo en este proceso de transformación el equipo de guion se encontró escribiendo mucho más texto para cada episodio respecto a la primera temporada. Siendo la duración la misma, el ratio palabras/minuto había aumentado considerablemente. Eisenberg y Stupnitsky explicaron este incremento en la mayor presencia de silencios en el texto británico respecto a la del nuevo enfoque (mucho más blanco y menos incómodo) por el que se había apostado en la segunda temporada de la adaptación estadounidense. Tras comparar la forma de onda de ambos episodios, pudimos apreciar visualmente las diferentes construcciones del discurso humorístico de una y otra serie.

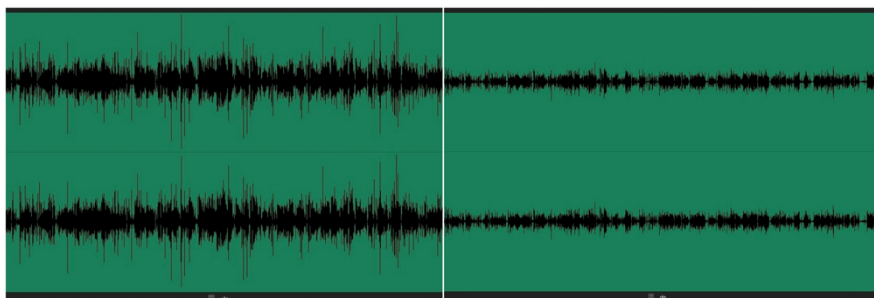


Imagen 1: *Análisis comparativo de la pista de audio de sendos capítulos de las versiones americana e inglesa, respectivamente, de The Office.*

En las tensiones que se articulaban entre tres conceptos como texto, tipo de humor y silencio había algo. Algo que identificamos como un posible punto de partida para una investigación que nos llevase a plantear el rol del silencio en la construcción del discurso cómico.

Por supuesto, se había escrito mucho sobre la potencialidad expresiva del silencio en el cine. ¿Por qué centrarnos, entonces, en la maleabilidad del silencio como forma cómica? Es una pregunta que nace del debate histórico que hemos intentado recoger en nuestra arqueología medial. La aparición y consiguiente instauración del sonido sincrónico provocó una brecha en la condición del cine como disciplina artística. La cuestión de la pureza cinematográfica estaba en juego con la incursión de elementos sonoros en el mismo corazón de un arte que, hasta el momento, se construía exclusivamente a partir de lo visual. De repente, el silencio podía ser construido y no impuesto. Por supuesto, el hecho de abordar las formas cómicas audiovisuales desde el silencio nos coloca en una posición incómoda. Incómoda porque no acabamos de situarnos ni en el gag visual ni en la *verbal joke*, ni en el cuerpo ni en la palabra. Entre ambos, entre cuerpo y palabra, han surgido los silencios que hemos trabajado en esta investigación. Unos silencios que nos han permitido situarnos en esa brecha y comprobar cómo interactúan ambas partes, la visual y la sonora: abrazándose, subrayándose, rechazándose.

A lo largo de estos últimos cuatro años el proceso de investigación ha sido tremendamente orgánico, pero el centro siempre ha permanecido en el silencio como forma de tensión como Eisenberg y Stupnitsky habían identificado. Poco a poco, la propia investigación fue conduciendo ese silencio hacia un proceso diacrónico a contrapelo. Trabajar sobre la presencia del silencio en un género como la comedia parecía llevarnos a la gestualidad de la etapa silente y a la influencia de las diferentes disciplinas performativas que habían condicionado a los primeros comediantes. En este sentido nuestra estancia en la UFR Arts & médias de la Université Sorbonne

Nouvelle – Paris 3 con la acogida del Dr. Antoine Gaudin nos permitió abrir una tesis que se estaba centrando sobre la perspectiva estadounidense de los estudios en torno a la *comedian comedy* por encima de otras tradiciones históricas como la francesa. Nombres como Chion, Daney, Mars o Frodon, que por su calado ya contemplábamos en nuestro marco teórico, comenzaron a coger más peso pero, sobre todo, de París nos quedamos con la tradición del *clown* y el *cirque français* y la importancia de las disciplinas performativas en vivo. Una importancia que acabaría por fructificar en el estudio de la *stand-up comedy* como forma de convergencia entre las diferentes ramificaciones audiovisuales de la comedia para el cine y la televisión.

Llegados a este punto desde la contemporaneidad de una *sitcom* como *The Office* habíamos acabado al clasicismo del género. De esta forma, consideramos necesario apostar por una metodología que pasase por una arqueología medial antes de entrar en el análisis cualitativo de cada caso particular. Tres estudios centrados en el análisis de tres comediantes que abarcan las tres disciplinas (cine, televisión y *stand-up*) que consideramos que mejor articulan las relaciones entre palabra y silencio.

Justificación del tema y estructura de la tesis

Si bien múltiples estudios han sido capaces de abordar cuestiones que movilizan el silencio en la narrativa audiovisual (sobre todo a partir de la transición del silente al sonoro), la noción de silencio en un espacio y en un tiempo como la comedia contemporánea raramente ha sido trabajada desde la investigación académica. Es por eso que consideramos que una vuelta de tuerca es necesaria. Abrir el silencio, ¿o quizás lo estemos cerrando?, a un género como la comedia supone un ejercicio que encontramos inevitablemente de un gran atractivo.

Será a partir de este espacio (la *comedian comedy*) y un lugar (contemporánea) concretos, lo que nos permitirá plantear cuestiones estéticas y formales desde el silencio. Es decir, del silencio entendido como un medio para producir sentido sobre otros temas además de sí mismo. En nuestro caso, reflexionar sobre el estado de ese espacio y ese lugar: el estudio de la *comedian comedy* de la contemporaneidad desde los silencios que ahuecan los corpus de tres de sus comediantes más representativos.

Un silencio que se entenderá aquí de dos maneras. En primer lugar, de una manera abstracta o metafórica, será el silencio en su relación con el sentido, como lo que podría deshacerlo o frustrarlo. En este sentido, el silencio como una forma de tensión sonora y, por tanto y principalmente, como un muro ante el que choca la palabra. En segundo lugar, al tratarse el cine, la televisión y la *stand-up* medios que, a diferencia de la pintura o la fotografía, se caracterizan por su naturaleza *audio-visual*, el silencio se entenderá

concretamente, como un componente formal: el silencio como la ausencia de habla, de ruido o de todo sonido. De esta forma, entendemos necesaria realizar las respectivas arqueologías mediales que nos permitirán cuestionarnos cómo ha ido evolucionado la intervención y la presencia del silencio

Para ello, la aproximación ideal ha de ser como el silencio: transversal y difusa. Para aislar un posible silencio cómico y que nos lleve a pensarlo como idea es necesario pararse y realizar un *decompage*: dos tiempos, seis movimientos. Como hemos apuntado, la investigación se divide estructuralmente en dos grandes bloques que nos permitirán diseccionar, por un lado, en las sendas arqueologías de cada uno de los medios que conforman la investigación y, por otro, los respectivos estudios de caso, abordados a través de las figuras de Adam Sandler, Louis C.K. y Drew Michael. Tres comediantes (blancos, heterosexuales y norteamericanos) que vienen a ejemplificar respectivamente un pasado reciente, un presente que vemos cómo se desmorona y un posible futuro y, simultáneamente, la continuación de la tradición, su posterior maduración y melancolización y, finalmente, la entrada en crisis de un tipo de comedia contemporánea.

De estos tres comediantes, la figura de Louis C.K se consideró pronto como uno de los puntos de ataque de esta investigación. Pee a ello, de los tres, C.K. es el que más ha condicionado nuestras reflexiones sobre el silencio y la comedia. Una pieza del *The New York Times* en noviembre de 2017 en la que se recogían las acusaciones de abuso sexual contra el comediante por parte de cinco mujeres diferentes (Ryzik et al. 2017) puso de relieve una perspectiva nueva hasta momento para la tesis: aquella de las relaciones de poder establecidas entre el que controla los silencios a través de su voz/palabra. De repente, ya no se trataba de entender el silencio simplemente como el fracaso de una comicidad y que cristalizaba en lo que Costa dio a conocer como posthumor. Toda la obra de Louis C.K. hasta ese momento demandaba una relectura crítica. Sus chistes sobre la masturbación o su obsesión por sus fracasos sexuales como material cómico adquirían una nueva dimensión, mucho menos cómica, que a su vez ponía de relieve la permeabilidad extradiegética entre la figura del comediante y su yo verdadero.

No era ésta la primera vez que Louis C.K. sacudía nuestra investigación. El 30 de enero de 2016 nos levantamos con la publicación, por sorpresa y vía web, de su nueva *sitcom Horace and Pete* [Pig Newton, 2016]. A pesar de lo inusual de su propuesta, la serie acababa por configurarse como el resultado lógico de una serie de decisiones, personalísimas sin duda, con las que Louis C.K. fue cuestionándose el estado de la forma de la comedia de situación y el lugar que ésta ocupaba en la serialidad contemporánea. Y es por esa fascinación de la serie con la relación entre tradición y contemporaneidad,

que la idea de Louis C.K. no parece tan descabellada. En cierto sentido, *Horace and Pete* fue un gesto continuista con respecto a lo anunciado previamente en *Louie*.

Más allá de la forma y de la fagocitación de la palabra por parte del silencio, *Horace and Pete* puso de relieve las problemáticas relaciones entre público y comediante. Si desde el horizonte de expectativas y su teoría de la recepción Hans Robert Jauss intentó redefinir la historia de la literatura, Louis C.K. pareció intentar hacer lo mismo con la historia de la *sitcom* como ficción serial desde sus filiaciones más originales. Y es que el engranaje que el comediante activaba suponía un retorno a las formas performativas escénicas. De Eugene O'Neill a Mike Leigh, de Harold Pinter a Annie Baker, *Horace and Pete* tensiona la *sitcom* desde el dispositivo escénico y la influencia de la tradición performativa.

Una tradición escénica cuyo poso en la comedia (ya desde su etapa silente) demostraremos a través del vodevil. Cuando éste se encontraba dando sus últimos coletazos, muchos comediantes vieron cómo dos posibles caminos se bifurcaban ante ellos. Y como decía Robert Frost, era imposible coger ambos. Por un lado, comediantes como los Hermanos Marx consiguieron articular cinematográficamente sus discursos y textos cómicos de su etapa performativa. Por otro, desde el propio vodevil, otros comediantes fueron dando forma a otra disciplina que seguía siendo escénica y performativa y que acabaría por convertirse en lo que hoy en día conocemos como *stand-up comedy*.

La *stand-up* ha sido nuestro último punto de ataque en esta tesis. Y quizá para negar aquello de “por último y no por ello menos importante”, la realidad es que durante mucho tiempo fue la forma menos preclara de la investigación. ¿Cómo podíamos articular esa tensión entre palabra y silencio en una disciplina eminentemente vococentral como la *stand-up*? De repente, algo empezó a moverse en un circuito sobresaturado y autoconsciente. 22 años después de *What the Hell Happened to Me?*, estrenado en 1996 en HBO, Adam Sandler volvía en 2018 a los escenarios tras haber forjado una *comic persona* muy definida en sus comedias cinematográficas. Su regreso, *100% Fresh* [2018, Steven Brill], le servía para realizar una arqueología sobre su propia condición de comediante y repasar sus primeros momentos en el *Saturday Night Live* o su estrecha relación con Chris Farley. Además, el nombre de Paul Thomas Anderson aparecía detrás del proyecto, volviendo a reunirse tras haber colaborado en *Punch-Drunk Love*, el primero de los grandes textos de análisis de esta investigación.

De todas formas, el *100% Fresh* de Sandler no fue el punto de inflexión que condicionó esta investigación. Con 2018 ya empezado y a un año de terminar la investigación, nos encontramos con dos textos como *Drew Michael* [2018,

Jerrod Carmichael] y *Nanette* [2018, Madeleine Parry, Jon Olb] que no sólo ponían patas arriba el medio sino que, desde dos formas completamente diferentes de aprovechar los silencios, venían a confirmar lo que se había apuntado tras el escándalo de C.K. Ambos suponían una oportunidad que no podíamos dejar pasar. La decisión de Drew Michael de prescindir del público para rodar su especial en absoluta soledad y silencio parecía más un *gimmick* formal ciertamente desafiante al medio pero cuya lectura no aventuraba un recorrido más allá de la simple provocación. Para que el silencio cómico fuese significativo, debe construirse respecto a algo (la palabra, el público...) y no simplemente como un vacío. Porque como decía Sontag (1969: 7), el artista que crea un silencio debe producir algo dialéctico para que, como forma de tensión, el silencio suponga una forma de hablar sobre algo.

De esta forma, a través de este particular recorrido, demostraremos cómo el silencio en la obra de estos tres comediantes toma diferentes formas (desde la recuperación de una gestualidad propia del *slapstick* en detrimento de la palabra y la verborrea habitual a la ausencia de *laugh track* pasando por la decisión de prescindir de público en directo) que sirven para ejemplificar una tensión que pone de manifiesto una doble crisis de género: por una lado, la de la comedia como disciplina audiovisual y, por otro, la del comediante masculino como vehículo central histórico de los discursos cómicos.

Justificación del corpus

Ya en una fecha tan temprana como 1895, Louis Lumière rueda la primera película cómica de la historia, *L'arroseur arrosé*. En la apabullante sencillez de este gag se encuentra la génesis de un género que ha dado al cine muchas de sus grandes obras maestras. En este sentido, lo más fácil, o quizás lo más lógico, hubiera sido acudir a etapas canónicas del género y centrar nuestro estudio sobre lo que Altman (1996) consideró como el silencio de los silentes. ¿Por qué? Porque el silencio se encarna por razones obvias -pero a menudo también erróneas- en una época, un marco y un modo de producción particulares: el cine silente estadounidense de los años diez y veinte. Si, como hacemos, razonamos el silencio en relación al género, es preciso reconocer que las comedias anteriores al sonoro, con sus gags netamente visuales y la comicidad gestual, conforman un corpus coherente que nos permitiría analizar el que probablemente sea el momento de mayor esplendor del silencio audiovisual. Como defendía Sylvain du Pasquier (1973), la historia de la comedia en el S. XX está marcada por el cine silente. Es ahí donde primero se formulan las bases y es también la expresión más pura, por inocente, del silencio.

Pero en la medida que gran parte de la comedia se basa en una querencia natural por la subversión del orden y de las reglas del juego, nuestro propósito con esta investigación también pasa por subvertir la lógica

plausible. Es por eso que preferimos darle la vuelta a la tortilla para poner el ojo (y el oído) en las formas que adopta el silencio en la comedia contemporánea. Quizá porque, siguiendo a Bresson, el cine sonoro inventó el silencio (1997: 41) o quizás por la fascinación de leer en tiempo presente, el corpus se cerrará sobre la contemporaneidad. Esto no supone dejar de lado el *slapstick* o la *screwball*, como tampoco supuso para los estudios en torno al silente dejar de lado la influencia del *clown*, el sainete, la *Commedia dell'Arte* o el vodevil. Nuestro interés en el estado actual de las nuevas formas de comedia no funciona como una delimitación del objeto de estudio sino, al contrario, como el motor del mismo. Consideramos que una parte importante de la comedia contemporánea apuesta por unas formas que, si bien trascienden radicalmente tanto la puesta en escena como las dinámicas humorísticas de mucho de lo visto hasta el momento, también son deudoras de la tradición del propio género. Se trata de leer la comedia contemporánea no tanto desde sus caídas y tropiezos o sus ingeniosas réplicas y chistes guarros, sino desde las tensiones entre sus palabras y sus silencios.

Y para realizar esta lectura hemos decidido tomar las que consideramos como formas cómicas más mediatizadas del audiovisual contemporáneo: la comedia cinematográfica, la *sitcom* televisiva y la *stand-up comedy*¹. Dada la gran cantidad de comediantes que encontramos en cada una de las formas, hemos propuesto una focalización sobre tres figuras particulares, con un comediante por forma: Adam Sandler (cine), Louis C.K. (televisión) y Drew Michael (*stand-up*). En este sentido, el hecho de centrarnos sobre tres comediantes concretos nos permitirá explorar más detalladamente la construcción de cada una de sus *comic personas* a lo largo de sus diferentes trabajos cómicos desde la perspectiva de la *comedian comedy*.

Sin embargo, esta no es la única exclusión. Nos hemos concentrado especialmente en comediantes estadounidenses y, por extensión, en obras estadounidenses porque entendemos que la tradición de la *comedian comedy* sobre la que trabajamos posee una marcada atención sobre dicha cinematografía. Steve Seidman, quien acuñó el término a principios de la década de los 80, identificó en las primeras comedias un género cinematográfico propiamente norteamericano, con ciertas consistencias de estilo y forma que, en última instancia, tenía una función mítica en la cultura del país (1981: 2). La etiqueta *comedian comedy* le sirvió a Seidman para demostrar cómo la mayoría de los primeros comediantes de cine -como Laurel y Hardy, Charlie Chaplin, los Hermanos Marx o Buster Keaton- sólo podían entenderse teniendo en cuenta su historia previa dentro de otras

¹ Al referirnos a formas audiovisuales y *stand-up comedy*, a pesar de tener en cuenta la importancia de la comedia en vivo, sólo analizaremos obras que hayan sido registradas en algún soporte sonoro (como en el caso de algunos discos de Lenny Bruce) o audiovisual (bajo la forma de especiales principalmente producidos para su distribución a través de plataformas de VOD).

formas performativas, lo que nos lleva a considerar los inicios de la forja de la *comic persona* de nuestros tres estudios de caso dentro de la *stand-up comedy* ².

Por supuesto, esto no implica que no entendamos que un subgénero como la *comedian comedy* pueda rastreadse en cinematografías diferentes a la estadounidense³, ni que a lo largo del texto aparezcan autores, comediantes o cineastas de otras nacionalidades o que hayan creado sus discursos en otros idiomas. En este sentido, los dos casos más significativos (por la atención prestada) serán los de Jacques Tati y Hannah Gadsby; el calado de ambos respecto a las cuestiones capitales en la investigación era demasiado considerable como para pasarlos por alto. En el caso del comediante francés, no sólo porque viene a representar la tradición cómica francesa del *clown* y el circo que tanto influyó en figuras como Clément Mégé, René Gréhan, Rigadin y, especialmente, Max Linder (figuras que a su vez serían decisivas para los primeros *slapsticks* norteamericanos), sino también por sus trabajos sobre la banda de sonido cinematográfica. Unos trabajos que le permitieron crear una serie de paisajes acústicos diferenciados en cada uno de sus films⁴, y que acabarían por elevar el silencio cinematográfico a una nueva dimensión estética. En el caso de Hannah Gadsby, y a pesar de compartir el inglés (debido a su nacionalidad australiana) con el resto de gran parte del corpus y especialmente con los objetos de estudio, la explosión mediática dentro de la

² Porque si en los inicios de la comedia silente el vodevil y el *music-hall* eran las plataformas de salto al cine, actualmente es la *stand-up* la que cumple esa función. Las similitudes entre estas formas van más allá de ser la puerta de acceso a la comedia cinematográfica; posteriormente veremos cómo el vodevil acaba por derivar y transformarse en lo que hoy conocemos como *stand-up comedy*. En su análisis de la *stand-up* como forma de intimidad, Brodie (2008) confirma esta transmutación al abarcar el abismo entre el folclore y la cultura popular, abordando el espectro de actuaciones, desde el *open mic* hasta los especiales de comedia distribuidos a nivel mundial. Es en este sentido que O'Brien (2018: 89) se pregunta si la *stand-up* sigue siendo una forma propia de una tradición viva y representación folclórica o simplemente un objeto prefabricado de la cultura popular. Aunque esta última forma está fuertemente mediada por instituciones comerciales, la *stand-up* como forma cómica sigue siendo útil para esta investigación como prólogo intermedial a las figuras de cada comediante, motivo por el cual tendremos en cuenta los trabajos previos de cada uno de ellos y los trasvases que se dan entre los tres medios sobre los que centramos nuestro estudio.

³ Una tradición que es especialmente notable en dos países como Francia e Italia, con comediantes tan destacables como Pierre Etaix, Louis de Funès, Robert Lamoureux o Fernand Raynaud, y Totò, Roberto Benigni, Nino Manfredi o Paolo Villaggio, respectivamente.

⁴ Pensemos en la distancia estética entre los sonidos bucólicos de *Jour de fête* [1949, Jacques Tati] y los mecánicos de *Playtime* [1967, Jacques Tati]. En ambos casos, los paisajes sonoros construyen tanto el significado del pequeño pueblo de la campiña francesa en Sainte-Sévère-sur-Indre como el de la megalópolis de Tativille, construida para la ocasión sobre un terreno cerca de los estudios de Joinville-le-Pont.

stand-up que supuso el estreno en junio de 2018 de su especial *Nanette* podía ser pasado por alto. El estallido fue tal que sirvió para descubrir una pulsión que latía debajo de nuestra investigación. ¿Qué espacio ocupaban las comediantas no sólo en la comedia contemporánea sino también en esta tesis? En ambos casos, las respuestas no eran nada halagüeñas. La propuesta a contracorriente de Hannah Gadsby, especialmente en relación a su fondo y no tanto a su forma, suponía el contrapunto crítico perfecto a una cierta idea de masculinidad y heteronormatividad que tensionaba todo lo escrito y pensado hasta ese momento. En este sentido, *Nanette* nos ha servido como punto de fricción de una serie de comediantas contemporáneas que han venido a ejemplificar las posibilidades en torno al cuerpo y palabra de la mujer como elementos de crítica hacia los discursos normativos de comediantes como los que conforman nuestro corpus de estudio. Desde el ataque de diarrea en *Bridesmaids* [2011, Paul Feig] hasta los desnudos de Hannah Horvath (Lena Dunham) en *Girls* [HBO, 2012-2017], pasando por el equilibrio de Maria Bamford entre la vulnerabilidad extrema y las voces graciosas⁵ o el andrógino cuerpo cicatrizado de Tig Notaro, algo diferente estaba pasando en la comedia contemporánea y estaba siendo hecho por mujeres.

⁵ En 2010, Bamford sufrió un crisis mental y fue diagnosticada con trastorno bipolar. Desde ese momento sus rutinas giran en torno al concepto de vivir seccionada (MacDonald, 2018: 59) y a la encarnación de la enfermedad mental: crea diálogos con diferentes y extrañas voces, o se acuesta sobre el escenario y se niega a moverse. En su especial *Old Baby* [2017, Jessica Yu], Bamford comienza su actuación frente a un espejo, y a medida que avanza el especial, se incrementa gradualmente el público: primero en una sala de estar, luego una librería, después una bolera, un patio, un club de comedia, y finalmente un gran escenario. De esta forma, Bamford juega con las relaciones entre comediante-risa-audiencia: de la noción del comediante como un individuo con peculiaridades y experiencias únicas, al comediante como parte de una experiencia de arte folclórico o de comunidad, hasta el comediante como un producto que es consumido como un ritual de masas.

Índice

Resumen / Abstract	vii
Prefacio	ix
Introducción	xi
Hipótesis de la investigación	xii
Objetivos de la investigación	xii
Metodología de la investigación	xiii
Justificación del tema y estructura de la tesis	xv
Justificación del corpus	xviii
1. Marco teórico	1
1.1 Breve comentario a una heterogeneidad teórica	1
1.2 El comediante, la tradición de la <i>comedian comedy</i> y la importancia de la intermedialidad narrativa	1
1.3 El género en crisis: las posibilidades del discurso filosófico en torno a la figura del comediante y sus silencios	9
1.3.1 El silencio como gag: una lectura desde Agamben y el gesto	11
1.4 Del ruidoso mudo al silente contemporáneo: la evolución histórico-tecnológica en los <i>sound studies</i>	13
2. Tres arqueologías mediales en torno al silencio y la palabra	19
2.1 La comedia cinematográfica: del inocente gesto silente a la agresiva verborrea contemporánea	19
2.1.1 El melancólico desembarco en la palabra sincrónica	19
2.1.2 El cine, un arte del silencio	26
2.1.3 De cómo el silencio cinematográfico confluyó con la violencia gestual del vodevil o los primeros pasos de la <i>comedian comedy</i>	30
2.1.3.1 <i>Film</i> : la tradición silente del mimo en la obra de Samuel Beckett y la	33

agonía de la palabra del comediante	
2.1.4 Un nuevo (y anárquico) panorama	36
2.1.4.1 El ruidoso universo de los Hermanos Marx	37
2.1.4.2 Harpo o el personaje silente	41
2.1.5 La <i>comedian comedy</i> de Monsieur Hulot y los paisajes sonoros en el cine de Jacques Tati	45
2.1.6 Jerry Lewis y la incontinencia verbal: puntuar el silencio desde la verborrea	49
2.1.7 De víctima a agresor: resurgimiento de la <i>comedian comedy</i> y cambio de paradigma en la comedia contemporánea	55
2.2 La ficción cómica televisiva: de la <i>sitcom</i> tradicional a la <i>cringe comedy</i> contemporánea	60
2.2.1 Entendiendo la <i>sitcom</i> tradicional	63
2.2.2 El rol de la <i>laugh track</i> en la <i>sitcom</i> contemporánea: risas enlatadas, silencios y la construcción del texto cómico	70
2.2.3 La risa y el nosotros: la <i>laugh track</i> como herramienta formal para crear una falsa colectividad y sensación de seguridad	74
2.2.4 Tergiversando la <i>laugh track</i> : <i>Rabbits</i> y la destrucción de la norma <i>desde</i> la propia norma	76
2.2.5 La ausencia de la <i>laugh track</i> o cuando el silencio precede al chiste	81
2.2.6 Silencio y <i>cringe comedy</i> : nuevas formas de comedia basadas en la incomodidad	85
2.3 La <i>stand-up comedy</i> como forma performativa cómica y la relación entre el comediante y su público	98
2.3.1 Brevísimos origen de la <i>stand-up comedy</i> : un	103

viaje desde el vodevil hasta Netflix	
2.3.2 El vodevil de Aristófanes o la tensión entre silencio y logocentrismo	108
2.3.3 El <i>liveness</i> y el último silencio del vodevil: el trasvase cómico desde los escenarios a los medios audiovisuales	111
2.3.4 Lenny Bruce y la muerte del chiste	114
2.3.5 Andy Kaufman y la incongruencia del silencio	124
2.3.5.1 La anti- <i>comedian comedy</i> de Andy Kaufman y la negación de una única <i>comic persona</i>	129
2.3.5.2 El silencio como arma zen: de Andy Kaufman a John Cage	131
2.3.6 Steve Martin y el silencio como <i>punch line</i>	134
2.3.7 Ser silenciado: el incidente Colbert y el silencio del público como respuesta a la palabra del comediante	137
3. Adam Sandler o el silencio de un hombre	143
3.1 Introducción al capítulo	143
3.2 Construyendo la <i>comic persona</i> de Adam Sandler	144
3.2.1 Un niño grande: el infantilismo perpetuo del personaje <i>sandleriano</i>	150
3.2.2 Masculinidad tóxica: del mutismo a la ira incontrolada	153
3.2.3 La figura del <i>schlemiel</i> , la familia y la tradición judía	157
3.2.4 La melancolización de la comedia o la domesticación del animal que hay en ti	160

3.3 <i>Punch-Drunk Love</i> o cuando Adam Sandler calló	164
3.3.1 Una lectura de género(s)	166
3.3.2 Barry Egan, un tipo serio	174
3.3.3 <i>What, am I hearing light ?</i>	182
3.3.4 El silencio en <i>Punch-Drunk Love</i>	185
3.4 Un hombre subido a un escenario	190
4. Louis C.K. o cómo disparar al corazón de la sitcom	195
4.1 Introducción al capítulo	195
4.2 (Im)permeabilidad diegética del yo ficcionado	196
4.3 La masturbación: el gesto que silencia. De <i>Lucky Louie</i> a <i>I Love you, Daddy</i>	204
4.4 El silencio como gag y sus usos en <i>Louie</i>	215
4.4.1 La pérdida de la palabra: el silencio como respuesta o cuando Louie se siente débil	218
4.4.2 Amia o la idealización del cuerpo femenino desde su silenciamiento y otros problemas de la comunicación	222
4.5. <i>The David Lynch Show</i> : la influencia audiovisual de David Lynch sobre Louis C.K. y la arqueología televisiva y burlesca en <i>Louie</i> y <i>On the Air</i>	227
4.6 La melancolía con <i>Horace and Pete</i>	235
4.6.1 Una <i>sitcom</i> teatralizada	236
4.6.2 <i>Everyone needs to shut the fuck up</i>	238
5. Drew Michael o la comunicabilidad de una incomunicabilidad	243
5.1 <i>Audiences are (not) welcome</i> o el lujo de prescindir de tu	243

público	
5.2 El <i>yo</i> cómico o la hipervisibilización del cuerpo del comediante	250
5.3 ¿De qué se ríe Drew Michael?	253
5.4 Un gran (y vacío) <i>gimmick</i>	257
5.5 La imposibilidad de un diálogo: ¿ <i>stand-up comedy</i> o monólogo?	259
6. Conclusiones: Por el inicio de una nueva comedia	273
7. Referencias	283
7.1 Referencias bibliográficas	283
7.2 Artículos y textos de medios digitales	306
7.3 Audios de podcasts	322
7.4 Entrevistas y conferencias en vídeo	322
7.5 Tesis doctorales y trabajos académicos de investigación	322
7.6 Obras del corpus de análisis	324
7.7 Referencias cinematográficas	325
7.8 Referencias a ficciones y programas televisivos	329
7.9 Referencias discos y especiales de <i>stand-up comedy</i>	332

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Breve comentario a una heterogeneidad teórica

Como apuntaba Umberto Eco (1984), desde la Antigüedad hasta Freud y Bergson, la comedia ha reunido un inquietante conjunto de fenómenos diversos y no completamente homogéneos que van desde el chiste verbal a lo grotesco, la parodia, la sátira o el ingenio. Es por ello que, a pesar de los numerosos (e inútiles) esfuerzos, no existe una teoría que permita configurar un relato unificado que lo abarque todo (King, 2002: 5). Por eso, un enfoque multidisciplinar y ecléctico nos resultará más útil teniendo en cuenta que nuestra investigación abarca desde los *film studies* hasta los *sound studies* pasando por las lecturas filosóficas en torno a los conceptos de palabra y silencio o textos críticos sobre la comedia como género.

1.2 El comediante, la tradición de la *comedian comedy* y la importancia de la intermedialidad narrativa

En el título de nuestra investigación destacamos el cine, la televisión y la *stand-up comedy* como tres medios clave en el constructo del discurso cómico contemporáneo. Entre las formas y disciplinas que hemos o bien pasado más por encima o bien directamente dejado a un lado se encuentran el teatro, el cabaret, las novelas cómicas, la literatura satírica, los dibujos animados o incluso la gran cantidad de memes y *gifs* cómicos que diariamente circulan a través de las redes sociales. Entendemos que, aunque existen fuertes vínculos entre los tres medios que hemos elegido, estamos dejando de lado miles de conexiones de intermediación que realmente enriquecerían esta investigación. Pero, como apuntaba Edward Said al inicio de *Orientalismo*, la idea de un inicio, el propio acto de comenzar, implica necesariamente un acto de delimitación (2016: 39). Y nuestro límite será el marcado por una tradición que, como una línea universo, recorre la historia de las formas cómicas audiovisuales: la *comedian comedy*.

Antes de que el término *comedian comedy* fuese acuñado por Steve Seidman a principios de los 80, la mayor parte de los textos sobre comedia habían tendido a centrarse en las implicaciones cinematográficas conectadas a una cierta evaluación irreflexiva de lo que constituía una buena y una mala comedia y, por extensión, la distinción entre alta y baja comedia. Así, a

finales de los 70, Walter Kerr (1975) y Gerald Mast (1979)⁶ ensalzaron el *slapstick* de la década de los 20, encarnado en las excelsas habilidades performativas de Chaplin, Keaton, Lloyd y Langdon, en contraposición al estilo californiano de los estudios Sennett⁷. Sin embargo, las lecturas de Mast y Kerr sobre los comediantes del silente se derivaban más del realismo clásico de Hollywood que de la estética de lo propiamente cómico. Al separar su objeto de estudio (Chaplin et al.) de la tradición que habían surgido (la factoría Sennett), su análisis, aunque formal y cinematográficamente válido, se veía afectado al obviar el canon que estaban transgrediendo (Trahair, 2012: 4).

Sin embargo, en la década siguiente a los trabajos de Kerr y Mast, Seidman identificó una tendencia dentro de la comedia que expuso bajo el nombre de *comedian comedy* (1981). En este subgénero, puramente estadounidense y que conectaba de forma ciertamente homogénea el silente con la comedia contemporánea (ver Turvey, 2017), un comediante, normalmente masculino y protagonista central del relato, transgredía las convenciones del realismo clásico de Hollywood al adoptar una estrategia performativa que derivaba de su condición simultánea como personaje dentro de la narrativa y como persona extradiegética. Dicha transgresión de las herméticas convenciones del Hollywood clásico pasaba por el uso de elementos extraficcionales que interrumpiesen el correcto funcionamiento del universo diegético (2003: 4). Seidman destacó dos formas a través de las cuales la *comedian comedy* podía incorporar esos elementos en su discurso.

En primer lugar, desde la propia condición del comediante como persona extradiegética; una condición que solía indicar una tensión entre los requisitos significantes de la ficción y los efectos significativos de la *comic persona* del propio comediante con su tendencia a exceder los límites del texto (Ellis, 1982). Esto provocaba un reconocimiento de un público activo, más

⁶ Aunque Mast presta más atención a las películas de Sennett que la mayoría de los demás historiadores de la comedia cinematográfica, las trata de una manera relativamente superficial en su capítulo *Comedy and the Movies*. La justificación de Mast para ello es que su libro se ocupaba de la complejidad intelectual de las películas cómicas y de establecer que un tipo específico de payaso (*clown*) sí pensó su propia condición y por tanto las comedias alocadas y ligeras de la *Keystone* no tenían mayor cabida en su libro (1979: 53).

⁷ La fascinación de Sennett por lo grotesco y lo obscuro y su recreación en la fisicidad de la violencia (especialmente cuando era perpetrada sobre los cuerpos de los propios cómicos) eran percibidas como una falta de estructura narrativa y, por tanto, como una forma primitiva e inferior al *slapstick* de Keaton, Chaplin, Lloyd y Langdon. Cuando sus comedias comenzaron a aumentar su duración y a adoptar tramas románticas pasaron a ser consideradas como los epítomes de una nueva comedia, superior, gentil y moderada, que dedicaba sus esfuerzos en construir estructuras narrativas más coherentes y en una mayor atención a la caracterización de los diferentes personajes.

allá de la cuarta pared, capaz de identificar los tropos del comediante más allá de la diégesis narrativa. Veamos un ejemplo. En un momento dado de *Neighbors* [1981, John G. Avildsen] en el que Earl Keese (interpretado por John Bellushi) se ha quedado (por fin) a solas con su vecina Ramona (Cathy Moriarty) después de que su hija y esposa hayan desaparecido con Vic, Earl ve una oportunidad para hacer borrón y cuenta nueva en su aburrida vida y huir junto a su vecina. Como quizás lo mejor sea ir poco a poco, Earl le propone a Ramona salir a cenar juntos: “I know a great Greek restaurant.” La frase, ingenua y poco significativa para la narrativa de la película, encierra mucho más de lo que aparenta. Para cualquier seguidor de Belushi en particular, o de la comedia norteamericana en general, es un claro guiño a uno de sus *sketches* más recordados. Un *sketch* titulado *The Olympia Restaurant*, que había protagonizado junto a su inseparable Dan Aykroyd durante su etapa en el *Saturday Night Live*, y en el que ambos regentaban, junto a Bill Murray, un restaurante griego en el que sólo se servía *cheeseburger*, *chips* y Pepsi.

Diez años después de *Neighbors* y veinte del *The Olympia Restaurant*, Jason Alexander (como host del *Saturday Night Live*) entraba en otro restaurante griego regentado por Rob Schneider, Robert Smigel, Chris Farley y Adam Sandler. Cada vez que un cliente pedía más salsa (en inglés *juice*), todos se giraban y respondían con un marcadísimo acento griego: “You like-a da juice, ah? Da juice is good? I get you more juice!”. Diálogos intratextuales e intramediales que ejemplifican cómo la *comedian comedy* demanda una participación más activa del espectador.

De esta forma, el comediante se destacaba dentro del texto fílmico como un personaje privilegiado en relación al resto de personajes/intérpretes: menos integrado en el universo ficticio, tenía una función relativamente disruptiva al interponerse entre la ficción y el espectador. Por ello, Seidman veía como una característica de la *comedian comedy* la frecuencia de revelar la narración como un artificio y exponer la materialidad de la ficción (2003: 30).

Tradicionalmente, los comediantes de la *comedian comedy* habían iniciado sus carreras, perfeccionado sus habilidades y establecido sus personalidades fuera del cine, en otras disciplinas performativas (principalmente el vodevil y las diversas formas de entretenimiento que surgieron de él) orientadas a la interpretación en directo, y por lo tanto a la posibilidad -o a la ilusión- de interactuar directamente con un público (Neale, 2005: 62). Esto provocó que algunos comediantes alcanzaran una dimensión icónica antes incluso de colocarse delante de una cámara de cine (Seidman, op. cit.: 19). Por ejemplo, Chaplin, los Hermanos Marx y W.C. Fields eran artistas de vodevil, Bob Hope era una estrella de radio y más tarde de televisión, Jerry Lewis y Woody Allen empezaron en el cabaret y Jim Carrey triunfaba con sus imitaciones en los *sketches* de *In Living Color* [Fox, 1990-1994]. Tanto Louis C.K. como Adam

Sandler y Drew Michael comparten esa característica; los tres comediantes se iniciaron en la *stand-up comedy*, una plataforma donde comenzaron a forjar (especialmente los dos primeros por una simple cuestión de longevidad) una *comic persona* que posteriormente desembarcarían tanto en la *sitcom* como en la comedia cinematográfica. Con este bagaje, era habitual que el comediante boicotease la exposición narrativa de la película desde su dimensión de estrella más allá de la diégesis narrativa⁸.

La segunda forma a través de la cual la *comedian comedy* podía incorporar esos elementos extraficcionales en su discurso era que la propia película se refiriese a su condición de texto ficcional a través de estrategias *meta*. Una de las propuestas más utilizada ha sido la yuxtaposición irónica de los planos ficticio y referencial como mecanismo de disolución de las fronteras ficticias. La forma más habitual ha sido la ruptura de la cuarta pared, un tropo que ya utilizó Charlie Chaplin en *A Dog's Life* [1918, Charlie Chaplin], su primer cortometraje para la First National Films, cuando después de encontrar una cartera con dinero en ella, el vagabundo mira directamente al público con la ceja levantada. En *The High Sign* [1921, Buster Keaton, Edward F. Cline], Keaton juega con el clásico gag de la cáscara de plátano que seis años antes ya había puesto en pantalla el propio Chaplin en su cortometraje *By the sea* [1915, Charles Chaplin]. Como Chaplin, Buster también hace creer al público lo obvio: una cáscara en el suelo supone un resbalón y su consiguiente caída. Keaton no sólo camina sobre la piel de plátano tranquilamente sin alterar el paso ni su verticalidad, sino que hace un gesto a la cámara con sus manos. Un gesto silente que reconoce las expectativas no cumplidas de su público. Años más tarde, y con la verborrea que lo caracterizaba, Groucho Marx habló directamente a su público en *Animal Crackers* [1930, Victor Heerman] y *Horse Feathers* [1932, Norman Z. McLeod], donde nos aconsejaba salir al vestíbulo durante el interludio de piano de Chico.

Otro de los comediantes claves en esta investigación, Jerry Lewis, también hizo gala una y otra vez de esta estrategia⁹, especialmente en la secuencia de

⁸ Por ejemplo, como hacía Groucho Marx al regodearse con su irrelevante verborrea y juegos de palabras que no tenían nada que ver con la diegética narrativa en *Duck Soup* [1934, Leo McCarey] o al romper repetidamente con la cuarta pared y dirigirse directamente al público, como hacía Alvy Singer en *Annie Hall* [1977, Woody Allen], dos ejemplos que pueden rastrearse hasta las estrategias propias del vodevil (Jenkins, 1992).

⁹ Tras el estreno de *The Ladies Man* [1961, Jerry Lewis] la crítica etiquetó la película como “*fellinesca*” por el hecho de que Lewis rompiese constantemente la cuarta pared, así como por su intento de aglutinar el control total y absoluto del producto final (algo que, cómo veremos posteriormente, Louis C.K. también ha intentado en sus comedias para televisión). En realidad, Lewis había comenzado a romper la cuarta pared en su trabajo como Frank Tashlin en *Cinderfella* [1960] así como en la película para la NBC, *The Jazz Singer* [1959, Ralph Nelson].

The Patsy [1964, Jerry Lewis] donde la falsa caída de su Stanley Belt desde la azotea de un edificio le sirve para descubrir el *gimmick* cinematográfico y los intrínquilis de la construcción del texto cómico.



Imagen 2: Ruptura de la diégesis en *The Patsy* al revelar la ficcionalidad del relato.

Recogiendo esta revelación de Stanley Belt/Jerry Lewis, Mel Brooks fue otro de los comediantes que apostaron por la ruptura diegética *meta* a partir de la tendencia a referirse tanto a sí mismo como a otras películas y géneros. Una tendencia que se condensó en su *Spoof Trilogy* conformada por *Blazing Saddles* [1974], *Young Frankenstein* [1974] y *Silent Movie* [1976], su melancólica y paródica declaración de amor a la comedia silente¹⁰.

¹⁰ *Silent Movie* no habla de otra cosa que de la melancólica ruptura con la implantación del sonoro en el cine de Hollywood, aunque Mel Brooks decide colocarla en un momento posterior, y por tanto menos obvio: en los intentos de Mel Funn (interpretado por el propio Brooks) por producir la primera película muda en cuarenta años. Sin embargo, aunque acaba se construya como una recuperación del gag burlesco y de la comedia silente, el film de Brooks es particularmente sonoro: “Perhaps I should mention, though, that the movie isn't really silent. It's filled with wall-to-wall music, sound effects, explosions, whistles, and crashes and, yes, one word.” (Ebert, 1976) Entre la ingente cantidad de gags que pueblan la película quizá el más famoso sea aquel en el que la única palabra audible de la película sea pronunciada por el mimo Marcel Marceau. El mutismo de la película, que por momentos saca adelante y hace funcionar ciertos gags que en un contexto sonoro no funcionarían en absoluto, también mantiene a su trío principal de locos a distancia, y nos priva del singular encanto verbal de Mel Brooks, Marty Feldman y Dom DeLuise. Como insistía Michel Chion, en su libro *La voz en el cine*, no debemos llamarle mudo ni silencioso (como había precisado Jean Mitry), sino sordo, ya que los personajes no paran de hablar y simplemente tenemos problemas para oírlos (2003: 292; 1984: 20). *Silent Movie* nos pide que conectemos con gente que habla (entre bastante y mucho) pero que no escuchamos. El peculiar efecto de distanciamiento podría ser irrelevante si los gags que conforman la estructura de film fueran lo suficientemente rápidos como para compensarlo, como, por ejemplo, en la película *Monty Python And Now for Something Completely Different* [1971, Ian MacNaughton], en la que el *delivering* de cada *sketch* (apenas dos o tres minutos) ayudaban a dar ritmo a la película como un todo. Pesa a durar sólo 86 minutos, la película se hace larga, y aunque es cierto que incluso muchos de los mejores silentes superaban esta duración, la película de Brooks funciona mejor en las microestructuras de cada secuencia/gag que en la macro-estructura del global de la película.



Imagen 3: Tres ejemplos de estrategias meta en *Blazing Saddles* y *Spaceballs* [1987]

Otra forma que el propio Seidman destaca es la presencia de cameos de figuras mediáticas fuera de la diégesis del texto filmico. Un ejercicio del que hizo gala Woody Allen con Marshall McLuhan en *Annie Hall* [1977, Woody Allen] pero que alcanzaría nuevas cotas en el cine de la factoría Apatow. Primero de una forma más anecdótica con cameos como el de Eminem y Ray Romano¹¹ en *Funny People* [2009, Judd Apatow], más tarde absorbiendo protagonismo como el papel secundario de Lebron James en *Trainwreck* [Judd Apatow, 2015] y acabando por alcanzar las cimas más altas de paroxismo *meta* y pop en *This Is the End* [2013, Seth Rogen, Evan Goldberg] donde toda la troupe de Apatow¹² se interpreta a sí misma.

Por otro lado, la *comedian comedy* siempre ejemplificaba la tensión entre lo contracultural (representado por el cómico) y el orden cultural (con el que éste entra en conflicto). De esta forma, el comediante interpretaba normalmente a personajes inadaptados y desviados cuyas excentricidades estaban inextricablemente ligadas a sus habilidades interpretativas (Neale, op. cit.: 63). Así, los *comedian comedy films* pivotaban sobre personajes excéntricos cuya falta de voluntad o incapacidad para ajustarse a normas sociales funciona como motor del relato y, a la vez, fábrica de gags.

Además de los cómicos de la década de 1920 ya mencionados como Chaplin o Keaton, Seidman incluyó en su análisis a comediantes como Mae West, Jerry Lewis, W.C. Fields, Lucille Ball, los Hermanos Marx, Eddie Murphy, Steve Martin, Woody Allen, Rowan Atkinson o Jim Carrey, lo que puso de relieve la trascendencia histórica y la validez contemporánea de la *comedian comedy*. Con la demostración de la cantidad de puntos comunes en los diferentes corpus filmicos, el trabajo de Seidman remarcó el carácter distintivo de la interpretación en la comedia y su diferencia con la actuación más realista de otros géneros de Hollywood. En este punto es importante destacar una problemática conceptual acentuada por las barreras lingüísticas

¹¹ Una escena en la que tras ser amenazado por Eminem, Ray Romano es consolado por Ira Wright (Seth Rogen), quien le dice: “I thought everybody loved you!”. La escena, además de incluir los cameos de dos figuras de la cultura popular, también hace un guiño *meta* al título de la *sitcom* que Romano protagonizó durante nueve años, *Everybody loves Raymond* [CBS, 1996-2005].

¹² Muchos de ellos surgidos del *cast* original de su serie *Freaks and Geeks* [NBC, 1999-2000] y otros han sido colaboradores constantes en muchos de sus proyectos tanto como director o como productor: James Franco, Jonah Hill, Seth Rogen, Jay Baruchel, Danny McBride, Michael Cera...

al ser esta una investigación escrita en español pero que necesita referirse constantemente a una terminología anglosajona. Como señala Pavía Cogollos, las tensiones entre las condiciones de comediante (*performer*) y actor/actriz (personaje) se traducen en el uso de los verbos *to perform* y *to act*¹³:

«El término ‘perform’ en contraposición al de ‘act’ recoge toda una cantidad de matices en lengua inglesa que no encuentran equivalente en castellano. Podríamos optar por la dicotomía interpretación vs actuación, pero ésta, sin duda, no alcanza a dar cuenta de la complejidad que encierra la contraposición entre ‘perform’ y ‘act’ o entre ‘performer’ y ‘actor’» (2005: 106).

El modelo original de Seidman sería posteriormente ampliado y matizado. Frank Krutnik (1984) y Peter Kramer (1989) se centraron en el tejido formado por las interrelaciones entre comediante, estatus extradiegético y armazón narrativo. Unas interrelaciones que tensionaban la forma y ponían de relieve esa rigidez que Seidman había situado en la dicotomía entre excentricidad y conformidad (Krutnik, 1995: 21). Dana Polan (1984) y Michel Selig (1990) recogerían lo propuesto por Krutnik para enfrentarlo a lo escrito durante los años 70 y 80 sobre la comedia de Jerry Lewis para revelar cómo se entremezclaban las características de la *comedian comedy* (originados en la relación intermedial de Lewis con el vodevil a través del su dúo con Dean Martin) con las estrategias deconstructivas postmodernistas de los trabajos cinematográficos que dirigió, escribió, produjo y protagonizó. Unos trabajos influenciados por la lunática estética colorista y la constante ruptura de la cuarta pared que heredó de sus trabajos con Frank Tashlin y su anárquica sensibilidad de los *cartoons* cultivada durante su etapa en la Termite Terrace¹⁴.

En este sentido, otro factor importante fue el trabajo de Tom Gunning sobre el cine de atracciones (1984) y su reelaboración del concepto de *montage of*

¹³ Como igualmente apunta Philip Drake (2003), el análisis de la figura del comediante (y la importante diferencia entre *performance* y *acting*) en la *comedian comedy* añade una dimensión y profundidad al concepto y puede ser usado para entender la interpretación más allá de la comedia.

¹⁴ A su entrada en la Warner como director de *cartoons* en 1936, Tashlin experimentó con nuevos ángulos de cámara, afiló el montaje y ayudó a introducir el gag reflexivo, donde el personaje interrumpe la historia para explicitar que es un dibujo animado (Solomon, 1989: 102). En este tipo de gag, que más tarde sería retomado y perfeccionado por Chuck Jones, el personaje evidencia la ficción y, al mismo tiempo, se rebela contra la autoridad del dibujante para desplegar todo su potencial anarquista. Entre la *anarchistic comedy* propuesta por Jenkins y la *comedian comedy* de Seidman, los trabajos de Tashlin en la Warner preconfiguraron la puesta en escena por parte de Lewis de la crisis del relato cómico tradicional.

attractions de Eisenstein. Aunque no se encuentre directamente relacionado con la *comedian comedy*, la revisión de Gunning de la historia del cine primitivo ha tenido un impacto significativo en la comprensión de la comedia como género porque, implícitamente, cuestiona ese rechazo de las comedias de Sennett como meramente primitivas, y por lo tanto indignas de la atención académica, y exige que la comedia cinematográfica en general sea teorizada atendiendo tanto a las continuidades como a las discontinuidades intermediales evidentes en su desarrollo.

Esta intermedialidad acabó por hacerse evidente en la atención prestada a los orígenes del vodevil y del *music-ball* de la comedia cinematográfica recogida por Robert Knopf (1999) y, especialmente, por Henry Jenkins (1992). De ambos, este último propondría la reevaluación más profunda, especialmente en términos historiográficos, al trazar dos tradiciones diferentes dentro de la *comedian comedy* de Hollywood de los años 30. Por un lado, presenta lo que él llama comedia anárquica en las películas de comediantes como los hermanos Marx, de las que argumenta que en gran medida siguen el modelo de Seidman de tensión entre actuación cómica y narrativa existente. Por otra parte, Jenkins señala otro aspecto que etiqueta como comedia afirmativa, representada por las actuaciones de un comediante como Joe E. Brown (ibíd.:148). Para Jenkins, a diferencia de la comedia anarquista, la afirmativa puso gran énfasis en la integración de la interpretación cómica en el desarrollo del personaje y la narración¹⁵. Un énfasis que perduraría tras la década de 1930, ya que se adaptó más fácilmente a las convenciones del cine clásico de Hollywood, cuando las habilidades de la estrella cómica pasaron a utilizarse al servicio de la narrativa.

Después de que la *comedian comedy* perdiese, como género, su carácter distintivo a principios de los años 60 (Karnick y Jenkins 1995: 155-62), reflejando la tendencia a la hibridación en el cine posclásico de Hollywood, nuevos matices surgieron en este debate. Geoff King sugiere que no siempre tiene por qué ser útil separar la interpretación del comediante de la narrativa, puesto que la *comic persona* del comediante puede funcionar eficazmente como parte de la infraestructura narrativa (2002: 39), especialmente en películas basadas en expectativas narrativas creadas por/a partir de la propia *comic persona*. Esta lectura viene a representar lo que suponen las figuras de los comediantes de nuestro corpus dentro de sus respectivas narrativas.

¹⁵ Mientras que para Seidman en la *comedian comedy* la resolución del conflicto entre las obligaciones culturales e individuales puede darse dos formas: ya sea aceptando el cómico el lugar que le corresponde en el orden cultural, o resistiéndose a la integración social (op. cit.: 145), Jenkins argumentó que la comedia afirmativa, a partir de esta integración del comediante en la narrativa, proponía un modelo de integración social del comediante a lo largo del relato fílmico. Esta integración en el orden cultural supone un interesante cuestionamiento a la presupuesta rebeldía inherente de la comedia.

Especialmente notable en los casos de Louis C.K. en *Louie* y Adam Sandler en *Punch-Drunk Love*, las *comic personas* de ambos comediantes no sólo no boicotean la narrativa (verdadero vehículo en los dos textos) sino que, paradójicamente, es esa misma narrativa la que boicotea sus *comic personas*. Así, la tradición de la *comedian comedy* nos sirve como un marco teórico de análisis a contrapelo de nuestros objetos de estudio, porque no se trata de tanto de ver a Adam Sandler en Barry Egan como de ver a Barry Egan en Adam Sandler. Será por tanto la voluntad por demostrar la crisis de un modelo, de una forma de hacer comedia y, por extensión, de un género en la doble acepción del término.

Como hemos visto en este bloque, la *comedian comedy* se fundamenta sobre una predominancia (histórica) por la focalización de los discursos sobre el hombre blanco heterosexual. Una elección reduccionista que ha sido tanto criticada (Sanders, 1995; Rowe, 1995, 2011) como desafiada por estudios centrados en comediantes femeninas (Hamilton, 1996; Mizejewski, 2014). Pavía (op. cit.: 111) destaca cómo la comedia replica las estructuras patriarcales de la sociedad contemporánea no sólo a través de la predominancia de las figuras cómicas masculinas sino también en sus comportamientos y en la naturaleza de sus textos cómicos. En nuestra investigación, y partiendo de tres comediantes masculinos, apreciaremos cómo esa tensión entre *comic persona* y narrativa (ejemplificada tanto en sus textos cómicos como en la *sitcom*, la comedia cinematográfica y la *stand-up comedy*) ilustra la crisis de una idea de masculinidad que, hasta ahora, no había sido cuestionada dentro del género.

1.3 El género en crisis: las posibilidades del discurso filosófico en torno a la figura del comediante y sus silencios

Bary Egan, el personaje que Adam Sandler interpreta en *Punch-Drunk Love*, no sólo funciona como el conductor de la (poca) comicidad de la película dirigida por Paul Thomas Anderson, sino que también ejemplifica esa crisis del género (cómico y masculino) que acabamos de advertir. En el último capítulo de su libro *Our aesthetic categories: Zany, cute, interesting*, Sianne Ngai (2012) se pregunta si en la contemporaneidad podemos encontrar una dimensión cómica en los personajes como forma estética. Para su planteamiento, Ngai recurre a un texto de Adorno sobre la sección de astrología del periódico *Los Angeles Times* en el que cita a Bergson y su canónico trabajo sobre la risa. El filósofo francés señalaba que las calcificaciones psicológicas que hacen que un individuo sea cómico en un sentido estético están ligadas a su incapacidad para hacer frente a situaciones sociales cambiantes. Por eso, el concepto de *personaje*, que denota un patrón de personalidad rígida e impermeable a la experiencia de la vida, es cómico

en sí mismo (Citado en 1994: 115). Algo ejemplificado en el personaje de Chaplin en *Modern Times* y sus críticas rutinarias en el aparataje *fordista* y el *taylorista*, que hacían reír a la sociedad a través de un personaje incapaz de adaptarse rápidamente a situaciones o roles cambiantes, lo que Bergson definió como la inflexibilidad de lo mecánico incrustado en lo vivo (ibíd.: 37). Sin embargo, en su columna, Adorno insiste en cómo el desarrollo de una personalidad espontánea promovido por el capitalismo durante la etapa posterior a la II Guerra Mundial convierten el concepto de personaje en algo cómicamente rígido (ibíd.: 115).

Pero Ngai se pregunta, ¿qué pasa en la contemporaneidad, cuando la transitoriedad e inestabilidad de la economía post-fordista ha demandado una especie de fluidez sobrehumana que termina por desembocar en intentos frenéticos y desesperados de ajuste? Para ello, toma como ejemplo a la ama de casa interpretada por Lucille Ball en la *sitcom I Love Lucy* [CBS, 1951-1957] y sus esfuerzos por hacerse un hueco en la industria del espectáculo. Para conseguir el dinero necesario, en cada capítulo Lucy intenta adquirir rápidamente una nueva habilidad a través de trabajos temporales. Habitualmente las cosas se ponen estafalarias para Lucy cuando este desempeño ocupacional supera con creces sus expectativas. Sin embargo, es precisamente esa incompetencia de Lucy Ricardo -su incapacidad para desempeñar los trabajos temporales eficazmente y su falta de talento como intérprete- lo que transmite la imagen de estrella de Lucille Ball y, por lo tanto, el carácter de una comedianta virtuosa totalmente experta en el aprendizaje rápido y en la adaptación a ese desesperado frenesí.

Un frenesí que podemos apreciar en todas las secuencias de *Punch-Drunk Love* en las que Barry se encuentra en su oficina. Una oficina que realmente es un pequeño rincón en una nave industrial donde Barry tiene su empresa de venta de desatascadores de inodoros. Las constantes idas y venidas de personajes que entran y salen del plano, las llamadas telefónicas que interrumpen conversaciones con clientes, los accidentes laborales y, especialmente, el exaltado contrapunto sonoro que la partitura de Jon Brion da a las imágenes ejemplifican ese frenesí con el que Barry hace malabares intentando adaptarse. Ngai utiliza el concepto de *zanny* para definir a los personajes que, oscilando entre el desempeño cultural y ocupacional, la actuación y el servicio, el juego y el trabajo (182), producen un tipo de comedia casi patológica en su intento de mantener la consistencia de su rol frente a los cambios. El carácter tradicional del *zanni* de la *commedia dell'Arte* deviene en la contemporaneidad en un personaje tragicómico que sobrevive como una figura estresada y desesperada cuya ajetreada vida laboral se entremezcla con la personal. En *Louie* lo vemos en los problemas de Louis C.K. para compaginar su carrera profesional como comediante y su vida familiar como padre de dos hijas divorciado. A lo largo de la serie, ambas dimensiones se entorpecen bien sea a través de giras por los Estados Unidos

que dificultan el cuidado de sus hijas los días que le corresponden, problemas económicos que le impiden mudarse a un nuevo apartamento o cuando debe ponerse en forma para las pruebas para suceder a David Letterman al frente del *Late Night*.

En *Punch-Drunk Love*. Barry Egan debe lidiar con el intervencionismo de sus siete hermanas que lo ridiculizan emocionalmente, una vida solitaria marcada por ataques de rabia y ansiedad social, la compra compulsiva de pudín de chocolate para poder sacar provecho de un error de una gran empresa, un chantaje telefónico, el amor de su vida y el funcionamiento de una empresa que, por los numerosos accidentes y lo patoso de algunos de sus empleados, no funciona tan bien como se le presupone por el elegante traje azul que lleva a lo largo de toda la película. El frenesí al que se ve sometido Barry sirve para negar la que había sido la *comic persona* de Adam Sandler quien, hasta ese momento, siempre había interpretado papeles cómicos en los que se caracterizaba por ser capaz de dominar (y normalmente provocar) todo ese caos. Aquí, sin embargo, el caos que lo sumerge centripetamente acaba por ejemplificarse en sus silencios y en una crisis de su gestualidad.

1.3.1 El silencio como gag: una lectura desde Agamben y el gesto.

Como forma de tensión, el silencio puede ser un elemento crítico para la investigación retórica, ya que ofrece muchas posibilidades para descubrir la verdad. Aunque sería imposible recuperar toda la ingente literatura en torno a silencio, dirigiremos nuestra atención a dos perspectivas. La primera (que posteriormente detallaremos) explorará el silencio desde la perspectiva de los *sound studies* y sus posibilidades, formal y estéticamente, dentro del discurso cómico audiovisual. La segunda, y en contraposición a la oralidad de la palabra, abordará la posibilidad de entender los silencios de los comediantes que conforman el corpus de estudio como un gesto/gag. Para ello tomaremos como referencia lo escrito por el filósofo italiano Giorgio Agamben en torno al gesto (1991; 1999; 2001; 2002; 2016). Nos parece tremendamente significativo que en algunos de los textos más significativos del pensamiento contemporáneo podamos encontrar la palabra *gag* como concepto articulador de un discurso filosófico.

Esta lectura del silencio como gesto nos permitirá confirmar su problemática relación (de oposición, pero también de convivencia) con la palabra. El gesto, aunque no pueda entenderse como un fenómeno no lingüístico, es prelingüístico ya que ocurre antes, después o detrás del lenguaje. De hecho, Max Kommerell en su estudio sobre la figura de Jean Paul (1939), conceptualizó el gesto como un medio de expresar el ego a través del cuerpo sin recurrir al lenguaje (*Ichgefühl*). Para Kommerell (citado por Agamben y

Heller-Roazen, 1999: 78), el habla era un gesto original [*Urgebärde*] del que se desprendían todos los gestos individuales. Una propuesta que el propio Agamben recogería al ubicar el gesto puro en los comienzos y vacilaciones del lenguaje y la comunicación; el gesto será el grado cero de significación, un significante sin significado (2012). Al principio del lenguaje, argumenta Agamben, hay algo que no es del orden del lenguaje: el acto original no lingüístico que inicia el lenguaje es un gesto que establece el lugar de la palabra en su relación con las cosas, instituyendo la categoría misma de referencia simbólica y, por tanto, creando el “escenario” de la comunicación lingüística como tal:

“If speech is originary gesture, then what is at issue in gesture is not so much a prelinguistic content as, so to speak, the other side of language, the muteness inherent in humankind’s very capacity for language, its speechless dwelling in language. And the more human beings have language, the stronger the unsayable weighs them down, to the point that in the poet, the speaking being with the most words, ‘the making of references and signs is worn out, and something harsh is born – violence towards speech’” (Citado en Nichols, 2005: 285).

La situación del gesto en el otro lado del lenguaje, su condición paradójica de morada silenciosa en el lenguaje, que conserva la capacidad de transmitir el Ser en el lenguaje, lo convierte en gag.

“El gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje, es siempre gag, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar. De aquí no sólo la proximidad entre gesto y filosofía, sino también entre filosofía y cine” (Agamben, 2001: 55).

Agamben relaciona el silencio del cine (que por supuesto va mucho más allá de la presencia o la ausencia de determinados sonidos) con la exposición del ser en el lenguaje, como la gestualidad pura y el gag definitivo: “La definición de Wittgenstein de lo místico, como el mostrarse de lo que no puede ser dicho, es literalmente una definición del gag. Y todo gran texto filosófico es el gag que exhibe el lenguaje mismo, el propio ser-en-el lenguaje como un gigantesco vacío de memoria, como un incurable defecto de la palabra” (ibíd.: 55).

Con el gag y la imposibilidad de hablar, volvemos al silencio y sus posibilidades cómicas y por qué no puede “significar” en el sentido convencional del término. La evocación de Agamben del doble sentido del

gag traiciona de manera reveladora a lo cómico del gesto. Porque el gag es a la vez un dispositivo para prevenir el habla (como algo que se mete en la boca) y uno performativo que sustituye la acción/gesto corporal como vehículo catalizador de la rutina cómica. Kierkegaard evoca esta característica brillantemente en *Repetition* (1843), donde se refiere a Beckman, uno de las grandes figuras de la *posse* berlinesa¹⁶. La dimensión cómica de Beckman venía dada por su trabajo sobre el discurso y la *performance* cómica y por no distinguirse por la representación de los personajes, sino por la exploración de estados de ánimo. De esta forma, Beckman desarrollaba una serie de rutinas que no precisaban del apoyo de la escenografía ni de elementos de *atrezzo* (Kierkegaard, 1983: 163). Un gesto que, en cierta medida, vinculamos con la *stand-up comedy* de Drew Michael y su voluntad por apostar a la única carta de su propia figura cómica y renunciar a cualquier elemento de decorado o público. Tanto Beckman como Michael ejemplifican cómo el cuerpo significa como gesto sin recurrir al significado en el sentido lingüístico.

Tanto en la visión de Agamben como en la teoría psicoanalítica de la performatividad, encontramos un vínculo crucial entre la formación del sujeto y la institución de la escena de la comunicación lingüística (Comanducci, 2017). La comunicación simbólica nace de la gestualidad, es decir, de una relación mimética fundamental, como una correspondencia entre dos sujetos hablantes o una reciprocidad en el lugar de la expresión. Trayéndolo al dominio de esta investigación: el gesto une y separa a comediante y personaje. Es por eso que, considerando el silencio como un gesto, veremos cómo, principalmente en la figura de Adam Sandler, su presencia sirve como contrapunto a la gestualidad corporal que había caracterizado al comediante. De esta forma, el silencio es el gesto que, teniendo en cuenta la tradición de la *comedian comedy*, une al comediante al personaje separándolo de su *comic persona* previamente definida.

1.4 Del ruidoso mudo al silente contemporáneo: la evolución histórico-tecnológica en los *sound studies*

Aunque parezca obvio, un análisis del silencio filmico implica necesariamente no omitir su relación con la narrativa (el texto cómico), la imagen (la *comic persona* del comediante) y, sobre todo, la experiencia del espectador. En una investigación como ésta que se apoya sobre la *stand-up* como plataforma común de los tres comediantes que conforman el corpus y sobre una tradición que dialoga directamente con lo extradiegético como la *comedian*

¹⁶ Un tipo específico de obra de teatro popular de tradición germánica, cuyo único propósito era incitar a la risa. Sus equivalentes anglosajones más cercanos serían la farsa y el vodevil.

comedy, la presencia del silencio demandará un espectador activo. Normalmente, el espectador es guiado en la interpretación de los contenidos semánticos por la relación que el silencio construye con el resto de elementos, tanto sonoros como visuales, con los que comparte diégesis (Raeymaekers, 2014: 16). Por supuesto, siempre es en relación a algo (palabra, risa, respuesta...) cómo el silencio desarrolla sus posibilidades semánticas. Por lo tanto, si el objetivo de esta investigación es demostrar al silencio como forma de tensión en los discursos cómicos contemporáneos, necesitaremos un marco teórico que permita explorar las mecánicas por las cuales el silencio cumple esa función.

El campo teórico en torno al silencio cinematográfico es potencialmente muy vasto. De entrada, podemos observar que la noción de silencio puede aparecer en numerosos estudios e investigaciones de muy diferente naturaleza dentro de los *sound studies*. De este modo, la noción de silencio se compromete, de manera más o menos explícita, en una gran variedad de temas como la historia técnica, industrial y cultural de los procesos de sonorización y los espacios de proyección (las primeras proyecciones y la mecanización y sincronización del sonido); los materiales de la expresión sonora y el vococentrismo y verbocentrismo de los discursos audiovisuales; el concepto de lenguaje audiovisual y los tejidos creados entre palabra, silencio y sonido desde su relación con la imagen; los mecanismos formales del relato y la participación cognitiva del espectador en el mismo (con la construcción imaginaria de un universo diegético y el fenómeno del fuera de campo); la experimentación sonora y paisajes audiovisuales...

A pesar de la gran variedad de puntos de vista, gran parte de los *film sound studies* han tendido a centrarse en una perspectiva histórico-tecnológica. De esta forma, la transición al cine sonoro y sus implicaciones en términos de estilo cinematográfico han sido, al igual que las innovaciones tecnológicas posteriores, bien documentadas por los textos de autores como Crafton (1999), Lastra (2000), Abel y Altman (2001), Altman (2004), O'Brien, (2004) o Sergi (2005).

Y es que fue en contraposición al primer período de silencio que el sonido afirmó su dominio sobre el silencio. Con la expansión del sonido sincrónico y su democratización en las salas, resulta indudable que la experiencia cinematográfica se enriqueció al permitir a los espectadores experimentar completamente la narración viendo y escuchando el universo diegético que se les proyectaba. El papel estructural del silencio dependerá de este dominio del sonido. Como afirmó Bresson, el cine sonoro inventó el silencio (op. cit.: 43). Aunque cineastas como Chaplin intentaron postergar su trasvase al sonoro, como ideología estética el silente acabó por venirse abajo y permanecer, como vemos en ejercicios revisionistas como la mencionada

Silent Movie, *La Antena* [2007, Esteban Sapir], *Dr. Plonk* [2007, Rolf de Heer] o la premiadísima *The Artist* [2011, Michel Hazanavicius].

Sin embargo, más allá de la cuestión mecánica, y en parte como reacción a los enfoques centrados en la imagen favorecidos por las lecturas semióticas del cine, a partir de la década de los 80, gran parte de la atención sobre el silencio/sonido se desplazó hacia sus posibilidades formales y estéticas. Gran parte de la obra de Chion¹⁷, el imprescindible volumen de Weis and Belton *Film Sound* (1985), que más allá de su primera parte historiográfica propone una interesante recopilación de textos en torno al sonido de autores como Bresson, Merz, los Straub, Carröll o Burch, Altman y su *Sound Theory* (1992), o Campan con *L'écoute filmique* (1999) surgen de este cambio de estado de ánimo teórico, y configuran la forma en que se aborda el sonido fílmico en la actualidad.

Esta diferente atención sobre el sonido provocó que el silencio comenzase a analizarse como un elemento no sólo constituyente sino también significativo de la práctica fílmica. Fueron destacables las piezas de los propios Martín Rubin y Fred Camper en el mencionado *Film Sound*. El primero sobre el papel del silencio en el cine clásico narrativo (Camper, 1985: 371) y el segundo sobre su importancia en el cine experimental (Rubin, 1985: 277) o, más recientemente, el texto de Théberge (2008) sobre las interacciones entre sonido y silencio en el cine contemporáneo.

Fuera del ámbito fílmico, es también evidente la influencia de una obra como *Silence: lectures and writing* (2010) de una figura tan capital a la hora de explorar las posibilidades artísticas del silencio como forma estética como fue John Cage. Un libro donde recoge gran parte de publicaciones y conferencias del compositor concebidas hasta 1961. Una obra que sería complementada por *A year from Monday: new lectures and writings*, donde textos posteriores a 1961 delimitan, entre una enorme serie de otros temas, las bases de la indeterminación como fundamento del proceso de composición musical, la continuación de la indistinción entre los sonidos cotidianos, los ruidos y las notas musicales y, por supuesto, el silencio como base de la producción sonora y la propia forma de pensar del compositor. Hay defensas provocativas del silencio como componente de la música, como en su propuesta de mejorar la música europea con un poco de silencio (90), pero

¹⁷ Destaca especialmente *La voix au cinéma* (1982), donde las relaciones que Chion traza entre voz y poder se ejemplificarán en el especial de *stand-up* de Drew Michael que analizaremos en su respectivo capítulo. Además de tener en cuenta la naturaleza vococéntrica de la *stand-up* como disciplina, las relaciones en torno a la relación entre silencio y poder propuestas por Chion, identificando el gesto del personaje silencioso, en términos *foucaultianos*, como omnisciente y panóptico serán de utilidad en la tensa relación entre el comediante y el personaje femenino con el que dialoga a lo largo del especial.

también hay, como ya había en *Silence*, la incorporación de pausas y espacios vacíos en la estructura misma de los textos procedentes de las conferencias. La ponencia de 1952 en la Juilliard School of Music, transcrita en *A year from Monday: new lectures and writings*, se construye sobre una estructura en la que las palabras escritas y los espacios en blanco coexisten y están organizados métricamente (95-111)¹⁸. Veremos esta disposición plástica del silencio y su convivencia con la palabra escrita en algunos de los manuscritos de Samuel Beckett, un autor que se aproximó al silencio como un abismo y que, además de escribir una película para Buster Keaton como *Film* [1965, Alan Schneider], dedicó una parte de su obra a la tradición del mimo.

Otro referente fundamental para la investigación es Susan Sontag y su texto *The Aesthetic of Silence* (1969), donde pone de manifiesto el aumento de la relevancia del silencio en el arte contemporáneo y donde plantea una interesante reflexión sobre las relaciones entre el silencio, el autor de la obra y su público que nos parecen capitales para esta investigación y que serán útiles especialmente en el capítulo de análisis de la *stand-up* de Drew Michael.

Por último, destacar también cómo en las últimas décadas ha surgido un interesante campo en torno al estudio de los paisajes sonoros y de la ecología acústica, basado en las teorías de Murray Schafer en su libro de 1977 *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*¹⁹ y reflejado en el trabajo de autores como Bull, Back y Howes (2015). Un campo que podría aportar una mayor profundidad a esa tercera dimensión relativamente intacta de la taxonomía del sonido inspirada por la clásica tríada formada por música, voz y efectos sonoros. Unos paisajes sonoros que un cineasta como Jacques Tati convirtió en unos personajes más de sus películas. A lo largo de su filmografía, el cineasta exploró las diferencias sónicas entre los espacios comunitarios, los entornos urbanos y la creciente expansión hacia los suburbios en la Francia de los años 50 y 60. La culminación de esta exploración llega en 1967 con *Playtime*, que puede ser leída como la réplica cinematográfica de lo que Schafer desarrolla en sus proyectos de diseño acústico (Jordan, 2007).

Una voz contemporánea como la de Des O’Rawe, decepcionado por la relevancia que el silencio había perdido en el cine contemporáneo, apuntó a todas estas lecturas fuera de la teoría y crítica cinematográfica tradicional, como el verdadero cuerpo crítico que permitiría explorar y desarrollar más

¹⁸ Un método que ya había sido revelado en dos textos como *Lecture on nothing* y *Lecture on something*, ambos recogidos en *Silence*.

¹⁹ En su libro, Schafer examina los diferentes ambientes sónicos, cómo han cambiado desde la revolución industrial y los efectos de estos cambios en la experiencia humana. Su objetivo era desarrollar la conciencia sobre la forma en que los espacios modernos crean y dan forma al sonido, y avanzar hacia el diseño de tales espacios con una apreciación de cómo su sonido afecta a sus habitantes.

plenamente nuestra comprensión del silencio fílmico (2009: 97). Una perspectiva que haremos nuestra y que hemos podido apreciar en análisis cinematográficos como los de Belton (2008) y Laing (en Mera y Burnand, 2006), televisivos como el de Bloustien (2010) o en la lectura más metafórica del silencio de Nagib (1998) sobre el silenciamiento de las cinematografías periféricas africanas.

Este último texto pone de manifiesto una dimensión del silencio que no debemos pasar por alto en esta investigación: es importante apuntar el matiz diferenciador entre silenciar y ser silencioso. Un matiz que va mucho más allá de formas de censura/silenciamiento mediático que mencionaremos en casos como el discurso de Stephen Colbert en la cena de corresponsales de la Casa Blanca en el 2006 o en los problemas de Lenny Bruce con la justicia norteamericana por el lenguaje que usaba sobre los escenarios. En este sentido, la activista feminista Starhawk afirma las peculiaridades que puede implicar el uso del silencio como estrategia retórica en un contexto o rutina cómica: puede ser tanto una forma de acatar la norma mientras se aparenta una cierta transgresión de la misma como una forma de transgresión mientras parece que se está acatando (1987: 283). Puede parecer un trabalenguas pero lo veremos mejor ejemplificado posteriormente en el análisis de la decisión de Drew Michael de prescindir del público en su especial y rodearse de silencio en contraposición a lo propuesto por Hannah Gadsby en su canónico *Nanette*.

2. TRES ARQUEOLOGÍAS MEDIALES EN TORNO AL SILENCIO Y LA PALABRA

2.1 La comedia cinematográfica: del primigenio gesto silente a la agresiva verborrea contemporánea

2.1.1 El melancólico desembarco en la palabra sincrónica

“No fue un corte neto. Fue más bien como una herida que se va abriendo lenta, progresivamente, hasta que un día —sin saber cómo— la piel está partida en dos fronteras lejanas, irreparablemente separadas. En un lado el, hasta ese momento, reinante cine mudo; en el otro el naciente cine sonoro.”
(González A., 2012: 124).

Muchas de las inquietudes del cine contemporáneo respecto al silencio parten del momento histórico en el que el sonido sincrónico se implantó en la industria y la palabra pasó a dominar el relato (Chion, 1982). La etapa transitoria del silente a los *talkies* es el telón de fondo sobre el cual se levantan una serie de relatos, muchos de los cuales cuentan la misma historia de pérdida y dolor.

Es la historia que Charles Chaplin nos contó, con el melancólico optimismo que lo caracteriza, en la apertura de *City Lights* [1931]: ante las nasales e ininteligibles palabras del discurso que el alcalde de la ciudad pronuncia a los pies de la alegórica estatua de la justicia, el vagabundo se opone con una pantomima llevándose el dedo a la punta de su nariz. O, llevado a nuestro debate, Chaplin enfrenta el ruido de la palabra con la gracia del gesto; en palabras de Michael Chion, un manifiesto en defensa de la condición artística del cine silente (Chion 2009: 21). Ese mismo año, Chaplin publica un elogio del cine silente en la revista *Motion Picture* titulado *The essence of cinema is silence*:

« Le film parlant s’attaque aux traditions de la pantomime que nous avons essayé d’établir avec tant de peine à l’écran, et sur quoi l’art cinématographique doit être jugé. Le film parlant détruit toute la technique que nous avons acquise. Histoire et mouvement se soumettent à la parole pour permettre une reproduction exacte des sons que l’imagination des spectateurs peut entendre » (Citado en Marie, 2005 : 64).

No era la primera vez que Chaplin atacaba ya no el sonido sincrónico, sino su implantación en la industria cinematográfica. Unos años antes, en mayo de

1929, ya había dejado constancia mediática de su rechazo al sonoro en una entrevista con Gladys Hall para la misma revista. El titular de la pieza era toda una declaración de intenciones, *Charlie Chaplin Attacks the Talkies*:

“Talkies? You can say I hate them! ... They come to spoil the oldest art in the world, the art of pantomime. They destroy the great beauty of silence. They are tearing down the current building of the screen, the current that has created the stars, the movie lovers, the immense popularity of cinema, the call of beauty. Because it is beauty that matters most in movies. The screen is pictorial. Image. Friendly young girls, handsome young men in appropriate scenes. Are you saying they can't play? Of course, they have no talent. And then what? Who cares about that? Beauty; beauty and sex appeal. These are the two elements that have made cinema what it is today. These are the two elements that have led the public to frequent the dark rooms, that's what they want and care about. I will not use speech for my new movie *City Lights*. I'll never use it. For me, it would be fatal. And I cannot understand why those who can do without it perfectly use it.... But I will use synchronized and recorded musical accompaniment. This is a completely different matter, and of inestimable importance and interest to us. Many people who have never been able to hear real music will now hear it in movies [...] The essence of cinema is silence. In my movies, I never talk. I don't think my voice can add to any of my comedies. On the contrary, it would destroy the illusion I want to create, that of a small symbolic silhouette of comedy, [...] not a real character, but a humorous idea, a comic abstraction. If my silent comedies still provide the audience with a one-night entertainment, I would be perfectly satisfied...” (Citado en Lynn, 1997: 321)²⁰

La apasionada defensa de Chaplin ponía de relieve el sentimiento de pérdida que la aparición del sonido sincrónico había traído consigo. Como afirma Crespo, “cuando llegó el sonoro se puso nombre a la primera pérdida, “cine mudo”, y se enterraron las primeras utopías adheridas a la invención de la máquina, ésas que tiempo después intentaron resucitar los modernos cuando la gramática del “cine hablado” ya había impuesto la ley del más fuerte.

²⁰ Tres meses después, la edición de agosto de *Motion Picture* publicó la respuesta de Al Jolson a la defensa del cine mudo por parte de Chaplin. Jolson, notando que Chaplin tendía a monopolizar la palabra en todas las fiestas a las que ambos habían asistido, lo desafió: “if Chaplin wants to keep what he calls ‘the great beauty of silence’, let him go lock himself in a room -become a nun’s brother, or something... Charlie goes on record as loathing talkies... I think he’d better get to like ‘em -or he’ll find out the public don’t like him.” (Citado en Maland, 1991: 388).

Demasiado tarde, como se sabe, pues los que se creyeron los siguientes fueron en realidad los últimos” (2013: 61). La traumática transición del silente al sonoro provocó (y sigue provocando) reacciones en contra de la futilidad de la palabra que trajo consigo. Para muchos (con Chaplin a la cabeza), significó una puñalada mortal a la condición artística original del cine silente que Arnheim (1996: 163) afirmó destruida con la posibilidad de dar la palabra al intérprete.

El constructo de ese imaginario melancólico del trasvase silente-sonoro surge de una(s) determinada(s) lectura(s) histórica(s). A menudo leemos que el cine de principio de siglo no era ciertamente un cine silencioso. O que las representaciones y proyecciones estaban siempre acompañadas de música. O que los personajes de los films de la época no dejaban de hablar y que, en consecuencia, no es que los films fuesen mudos, sino que nosotros los espectadores éramos sordos. O que los intertítulos y cartones entre las imágenes otorgaban un lugar esencial y capital dentro de la narración a la palabra. O que la apelación de cine mudo no sería más que una expresión inventada ya en la época de los *talkies* y que atestiguaba lo extraño que resultaba este ya “antiguo” arte en un momento en el que sonido sincrónico se había democratizado en la industria cinematográfica²¹.

Todas estas afirmaciones pueden parecer muy sugerentes y verídicas. En parte por malas lecturas de afirmaciones como la de Bresson de que el cine sonoro inventó el silencio (1979: 43), y en parte porque los fenómenos artísticos y culturales son generalmente calificados y definidos a posteriori y siempre por un efecto de contraste. No es sorprendente, entonces, que las lecturas de la histórica silente tiendan a una retrospectiva melancólica y nostálgica (Garric, 2009: 35). Una visión que le ha dado una dimensión mortuoria a las figuras de la época (especialmente a los cómicos) y, por extensión, a lo que se entendió como el elemento característico de esta etapa: el silencio.

Por muy bien que suene, todo esto tiene un problema: es falso. Y estas falsedades han ayudado a construir e instaurar ese imaginario nostálgico del silente. En el primer capítulo de su libro *Hokum! The early sound slapstick short and depression-era mass culture*, Rob King pone en cuestión que la comedia

²¹ Esta afirmación puede encontrarse en infinidad de textos, pero destacamos aquí la introducción del libro de 2010 de Vincent Pinel, *Le cinéma muet*: “Les grandes maîtres de cette période [...] n’eurent jamais l’impression de tourner des “films muets”. [...] Comme il arrive fréquemment en matière d’histoire de l’art, on commença à employer ce mot - muet - alors que le modèle artistique qu’il désignait était en voie de disparition. Il est apparu en 1929 au moment où triomphait son antonyme, le “parlant”, dans le langage frustré des exploitants et des “loueur” (les distributeurs de l’époque) pour discréditer un produit à leurs yeux dévalué et bon à jeter” (Pinel, 2010: 4-5).

silente bajo su forma más reconocible, el *slapstick*, hubiese entrado en un abrupto declive a finales de los años 20 con la llegada del sonido sincrónico (King, 2017: 3). La construcción de este melancólico relato, que anteriormente hemos visto en numerosos ejemplos, es uno de los clichés más repetidos sobre la comedia cinematográfica: durante la etapa de implementación y adaptación de la industria al sonido sincrónico, la comedia cambió para mal y para siempre; los grandes *clowns* silentes de la época (Chaplin, Keaton, etc.) formaban un corpus de autores/cómicos que la llegada del sonido dejó de lado para apostar por el crudo realismo de los talentos supuestamente menores como The Three Stooges (ibíd.: 3).

No cabe duda de que los comediantes y cineastas experimentaron esta transición como un reto de primer orden. Sin embargo, lo que se puede cuestionar son los términos a través de los cuales se entendió y experimentó este desafío (King, 2012: 62): ¿por qué la comedia es el único género cinematográfico que “sufrió” y se transformó radicalmente con la llegada del sonoro? ¿Por qué pensamos que se ha tendido a desechar el silencio tras la implantación del sonido sincrónico? ¿De dónde surge esta aparente incompatibilidad entre la comedia post-*The Jazz Singer* y el uso de silencio como elemento formal y expresivo?

Muchos textos (algunos de ellos canónicos) sobre este punto de no retorno para el género se han encargado de reforzar estas ideas. El primero de ellos, y quizás el más poético, es el ensayo que James Agee escribió para la revista *Life* en 1949, *Comedy's Greatest Era*. La pieza fue crucial para posicionar las silentes figuras de Chaplin, Keaton, Harry Langdon y Harold Lloyd como una especie de Mount Rushmore de la comedia, y lo hizo utilizando el sonido como una especie de chivo expiatorio contra el que se podría medir mejor el virtuosismo performativo de los silentes *clowns*.

El virtuosismo pantomímico simplemente no se prestaba al diálogo, que, en opinión de Agee, pertenecía a una tradición performativa totalmente diferente. El hecho de que la palabra pasase a dominar la construcción del discurso cómico implicaba que los únicos comediantes que hasta ese momento habían dominado la pantalla no pudiesen seguir trabajando al encontrarse su estilo cómico con la barrera que era la palabra hablada (Agee, 1949: 71). En este sentido, el texto de Agee es una especie de historia tecnológicamente determinada de la práctica performativa: el silencio del cine exigía una nueva forma expresiva de interpretación física, que requería el talento de un bailarín, de un acróbata, de un payaso y de un mimo y que no podía combinarse con el humor de la palabra.

Este sentimiento básico de incompatibilidad surgió en paralelo a la introducción del sonido sincrónico²² y continuó aceptándose como un dogma incuestionable. Por ejemplo, Benjamin Fondane dedicó una parte de su extensa obra sobre el cine a la pureza del silencio (y del cine silente) respecto a la palabra (y el cine sonoro) desde una fecha muy temprana. Especialmente significativa fue su pieza *Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma*, publicada en el número 5 de *Bifur* en 1930, en la que Fondane afirmaba que las palabras y los sonidos sólo eran utilizables en la creación de un nuevo arte si aceptan colaborar en la intensidad de la imagen, en su engrosamiento:

“Entendre deux personnages pendant cinq affreuses minutes se demander : « Comment ça va ? », les entendre nommer les réalités et la belle bouche dire « Chéri », cela devient offensant pour l'esprit et presque agressif. Le film doit rester muet. La parole, le bruit, je les vois très bien l'accompagnant, non pas insérés dans son tissu, mais l'étouffant seulement, en serviteurs très humbles, l'impressionnant. (...) Voilà le mot : la parole, le bruit, devraient se résigner à tenir le rôle de la surimpression, la remplacer dans une large mesure, voire s'y substituer” (Fondane, 1930).

En 1973, varias décadas después del artículo de Agee, Gerald Mast en *The Comic Mind*, uno de los primeros textos académicos dedicado a la comedia como género cinematográfico, seguía corroborando esta brecha. Para Mast, como para Agee, lo que era una limitación tecnológica (el silencio) había dado lugar a una forma performativa que simplemente no podría sobrevivir sin esa misma limitación.

Con afirmaciones como que, con la llegada del sonido sincrónico, la comedia había pasado de ser física a ser estructural (1973: 199), Mast planteaba que la comedia sonora era más ordenada que la silente en la medida en que necesitaba ser cuidadosamente planificada durante el proceso de escritura de guion. Si la relación esencial en la comedia sonora se daba entre el guionista y la página en blanco, el núcleo de la comedia silente era el vínculo entre el cuerpo del comediante como mecanismo para producir comicidad (Cogollos, op. cit.: 29) y el dispositivo cinematográfico. Sin embargo, Mast introduce una importante adición a lo planteado por Agee al basar su argumento en el clásico estudio de Rudolph Arnheim de 1933, *Film als Kunst*:

“It has often been said that art is a function of limitations, that the province of art is precisely that gap between nature and the

²² Incluso en la contemporaneidad, textos como el *Éloge du cinéma muet* (1993) escrito por Michael Houellebecq siguen reivindicado esa incompatibilidad.

way nature can be imitated in the work of art” (Mast, op. cit.: 202).

De esta forma, para Mast la comedia cinematográfica se convirtió en arte en la medida en que los comediantes encontraron medios físicos expresivos para compensar la brecha que el silencio había instalado. Oponiéndose categóricamente al cine sonoro, que se estaba implantando cuando Arnheim escribió su libro, éste conducía el arte cinematográfico hacia una mera reproducción analógica más plana. Esta tesis es la versión teórica de la posición de grandes cineastas y cómicos como el ya mencionado Charles Chaplin o René Clair²³ que fustigaron ese “teatro filmado”:

“Speech must have only emotional value and cinema must remain an international language expressed by visual images. Each national tongue will give it only a musical coloration” (Citado en Pirosh 1948: 302).

Algunos críticos de los años 20, como Albert Levinson o Emile Vuillermoz, oponían el carácter rudimentario del lenguaje a la sutilidad del mismo y al poder sugestivo de la imagen muda. Así, el cineasta Jacques de Baroncelli estimaba que los comediantes del silente habían encontrado toda una fuente primitiva de lenguaje, rica, conmovedora, universal y emocionante en teatros enteros (Citado en L’Herbier, 1946).

El debate que encierran todas estas afirmaciones era aquel que ha discurrido, como una línea universo, la Historia del cine: el de la pureza de la imagen.

²³ *À nous la liberté* [1931], una de las primeras películas sonoras de René Clair, es un film-manifiesto sobre cómo se utilizaba el sonido en los *talkies* primigenios. Sólo se recurría a los efectos sonoros si eran imprescindibles para hacer avanzar la acción y la música extradiagética seguía siendo el único acompañamiento de la imagen. Tampoco existía todavía una combinación armónica y orgánica entre los diferentes elementos de la banda de sonido. Podemos apreciarlo en un momento de *À nous la liberté* cuando Émile (Henri Marchand), en la cárcel, escucha a una mujer cantando una melodía. Todo hace indicar (a pesar del extradiagético acompañamiento musical que la acompaña) que la canción es cantada por una joven que riega las plantas de su balcón y que el protagonista consigue ver a través de los ventana con barrotes de su celda. En ese momento, Clair introduce un pequeño gag al meter la cámara en el interior del piso de la joven y descubrir que la música procede realmente de un disco que suena en su salón. Émile, que desconoce la existencia del tocadiscos, consigue escaparse de la cárcel y camina hasta situarse justo bajo el balcón de la joven. La melodía continúa sonando y él se queda hechizado imaginándola en el interior, pero ésta ha bajado a la calle y le sorprende mirando atónito hacia su ventana. De repente la melodía comienza a distorsionarse, hasta que la criada del hogar retira la aguja del disco rallado. Émile comprueba, pasmado y en un absoluto silencio, que el sonido era una gran mentira. Segundos después, cuando descubre a la joven a su lado, el paisaje sonoro propio de la calle vuelve a ganar el espacio en la banda de sonido.

De lo visual sobre lo sonoro y, en consecuencia, del silencio sobre la palabra. Se ha escrito mucho, y muy variado, en torno a esta cuestión. Ya en 1896, Maxime Gorki lamentaba, después de haber descubierto las primeras películas de los Lumière, haberse encontrado ante un “mundo silencioso”:

“Ce n’est pas la vie mais son ombre. Ce n’est pas le mouvement mais son spectre muet. [...] Tout se passe dans un étrange silence. On n’entend pas les roues de voitures, ni le bruit des pas, ni les conversations. Rien. Pas une seule note de la complexe symphonie qui accompagne toujours le mouvement de la vie” (Citado en Deslandes, 1966 : 278).

El silencio de la fotografía nunca había supuesto una contradicción ni un choque para el público. Dada su propia naturaleza, una naturaleza instantánea sujeta a momentos que habían desaparecido en el paso del tiempo, nadie en su sano juicio podría extrañarse ante la ausencia de la parte sonora de esos mismos momentos (Moure, 1998). El cine, sin embargo, como acontecimiento vivo que se desarrollaba frente a los ojos del público, que lo hiciese sin el menor ruido supuso un choque que la propia disciplina ha arrastrado durante toda su historia. Fue este el germen de un debate que, con sus matices, derivó en dos bandos. Algunos (que, como Gorki, creían en la realidad y, por tanto, en el sonido) percibirán esta novedad como un síntoma de la enfermedad original del cine; otros (que creían en la imagen y, por lo tanto, en el silencio) la celebrarán como la marca de su originalidad artística y la garantía de su propio genio. Para muestra, las palabras de Jean Epstein, cuando afirmaba que “el cine es ante todo un arte de la imagen y todo lo que no está en ella (palabras, escritura, ruidos, música) debe aceptar su función prioritaria. Los filmes mudos más *cinematográficos*, según estos criterios, eran aquellos que prescindían totalmente de la lengua, por tanto, de los rótulos, como por ejemplo *El último* (Der letzte Mann, 1924) de F. W. Murnau” (Aumont et al., 2012: 164).

Sin embargo, toda la glorificación que se le dio a la ortodoxia de la imagen silente quizás procediese del propio silencio y no tanto de la imagen. Lo esencial es el discurso que estas prácticas artísticas sostienen simplemente por la sustracción de la palabra a partir de una tradición silente. En la conclusión de *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Stanley Cavell ve en ella la nueva orientación del cine hacia el silencio, un descubrimiento de posibilidades que manifiestan las condiciones necesarias y los límites (1980: 196) del cine como medio de expresión. La asunción del silencio en el cine lleva el medio al límite de sus posibilidades y le permite aprovechar las posibilidades formales y expresivas del silencio.

2.1.2 El cine, un arte del silencio

Ya en sus primeros momentos, el cine, como nuevo medio, fue rápidamente calificado como un nuevo arte y descrito como silente o silencioso. Rémy de Gourmont habla en 1907 de un teatro mudo y lo coloca en la antítesis de nuestro ruidoso mundo:

“Les verbes c’est ce que le théâtre respecte le moins, Aussi est-ce un des charmes du Cinématographe que l’on n’y parle point. L’oreille n’est pas froissée. Les personnages gardent pour eux les sottises qui leur sont coutumières. C’est un grand soulagement. Le théâtre est la distraction idéale, le meilleur repos : des images passent emportées par une légère musique. On n’a même plus la peine de rêver.” (Gourmont, 2008 : 119)

De la misma manera Adolphe Brisson en su artículo *Film d’Art*, en una primera tentativa de dar una dignidad artística al cine, tentativa dirigida por la Académie Française, pone en valor el silencio de este nuevo universo: “C’est un monde, un monde muet, où tout s’accomplit dans le silence. C’est le royaume de la physionomie, l’empire des geste” (Brisson, 2008: 170). También Ricciotto Canudo al hablar del cine habla de un arte mudo (1919: 492).

Esta calificación de silente no es, y lo sabemos bien, una calificación puramente técnica. Para Remy de Gourmont se trataba de poner en valor un universo silencioso contra un mundo dominado por la palabra. Para Brisson se trataba de vincular el cine con una tradición de cierta interpretación teatral. En otros términos, la invención del cine, por aquel entonces silente, fue recibida por los intelectuales, por los críticos literarios, por los críticos teatrales y por los filósofos de principio de siglo XX como la coronación de una estética silente que se había comenzado a desarrollar durante el siglo XIX. En este sentido es interesante leer la conferencia de Egon Friedell de 1912 para la inauguración de un nuevo cine en Berlín:

“Ceci nous conduit à l’objection principale habituellement avancée contre le cinéma : comme il lui manque en effet la parole, le cinéma ne plus dépendre des choses très grossières et primitives. Mais je crois qu’aujourd’hui nous ne serons plus aussi disposés à concéder une hégémonie aussi absolue à la parole. On doit peut-être plutôt dire que les paroles ont à présent pour nous déjà quelque chose de trop clair [...] la mesure où l’humanité accroît sa capacité de penser et approfondit sa propre spiritualité, tout est de plus en plus tourné vers l’intériorité. Nous parlons moins, non pas parce que nous avons perdu la capacité de bien parler, mais parce que

nous avons moins besoin de parler. Nous vivons plus silencieusement [...] De cela aussi nous avons déjà des prémices : rappelez-vous les dialogues souterrains chez Ibsen ou la technique du silence chez Maeterlinck [...] Le regard humain, le geste humain, tout dans l'attitude du corps de l'homme peut aujourd'hui nous en dire plus que la parole humaine" (Friedell, 1912: 302).

El filósofo, historiador, periodista, actor de cabaret y crítico de teatro austriaco no sitúa exclusivamente el nacimiento del cine en un momento de evolución histórica, sino también en un contexto de expresiones artísticas que ponían en alza el silencio. Por un lado, Friedell diagnostica una conexión entre el individualismo, la interiorización del pensamiento y el silencio. Una conexión que justifica una actitud más alejada de la exteriorización retórica y que pone en valor el silencio. Por otro ve en la obra de los dramaturgos de final del siglo XIX el punto de arranque del nuevo arte. Es destacable en este sentido que Friedell evoque al mismo tiempo la técnica de escritura de Maeterlinck (a la que llama "*la technique du silence*") y las técnicas de interpretación teatral ("*le regard humain*" y "*le geste humain*"). Ciertamente no se trata de diagnosticar un punto de contacto anecdótico entre el cine y otra manifestación artística sino de poner de manifiesto la convergencia de una tradición estética en torno al silencio en el cine.

Por tanto, este sistema estético silente es quien acoge y abraza al cine mudo. Un cine mudo que llega para ocupar un centro vacío, y lo hace presentándose como la síntesis (inexistente hasta ese mismo momento) de las diferentes expresiones artísticas que no pivotaban en torno a la palabra. Después de haber profetizado *Le Triomphe du cinématographe* en 1908, la *Naissance d'un sixième Art* en 1911, la fusión entre los ritmos del espacio (artes plásticas) y los ritmos del tiempo (música y poesía) Ricciotto Canudo ve en el cine la síntesis de las diferentes sensibilidades artísticas:

"Les grandes catégories séculaires, tout conditionnel des arts se trouvant d'un bon dépasser par la nouvelle expression de l'image qui semblait les résumer toutes. Et les deux foyers de l'ellipse esthétique : l'architecture et la musique, avec leurs suivantes : la peinture la sculpture la poésie et la danse furent du coup confondu dans le même tourbillon" (1919 : 491).

El cine recoge de la pantomima y de la danza el arte de la sugestión : "La pantomime et la danse, l'une par les gestes, l'autre par les rythmes, ont cherché cet art si suggestif du silence que le Cinéma réalise pleinement" (Canudo, 1919 : 494). Esta síntesis le permite concluir unos años más tarde que la aparición del cine era necesaria para crear el arte total. Un estado de totalidad hacia el cual todas las otras manifestaciones desde sus inicios habían

tendido, pero ninguna había alcanzado (Canudo, 1922: 120). Siguiendo en esta línea de pensamiento de cineasta Abel Gance escribió 1927:

“Un grand film?

Musique : par le cristal des âmes qui se heurtent ou se cherchent, par l’harmonie des retours visuels, par la qualité même des silences ;

Peinture et sculpture par la composition ;

Architecture par la construction et l’ordonnancement ;

Poésie par les bouffées de rêve volées à l’âme des êtres et des choses ;

Et danse par le rythme intérieur qui se communique à l’âme et qui la fait sortir de vous et se mêler aux acteurs du drame.

Tout y arrive.

Un grand film ? Carrefour des arts ne se reconnaissant plus au sortir du creuset de lumière et qui renient en vain leurs origines”

(Gance, 2008: 112).

También el que fue uno de sus actores fetiche, Séverin Mars, que interpretaría a Enrid Damor, el inspirado y masoquista músico de *La Dixième Symphonie* [1918], y a Sisif, el mecánico de la locomotora en *La Roue* [1921], proclamaba la grandeza del cine como arte capaz de reunir las dos fuerzas que afectan directamente a la imaginación: la imagen y, quizás la más subjetiva de todas y perturbadora, el silencio (L’Herbier, op. cit.).

De esta forma, el cine aparece por encima de todas estas manifestaciones como el medio de expresión por excelencia que no sólo no requiere la palabra, sino que incluso se opone a ella. El cine puede oponer silencio y ruido, como cuando Louis Delluc soñaba con un público completamente en silencio²⁴ (Delluc, 1920: 31), similar al proceso de educación y adaptación de Albee II hacia las audiencias de sus espectáculos de vodevil o, ya en nuestro objeto de estudio, la completa ausencia de público en *Drew Michael*. Sería *Le Silence* [1920], dirigida por el propio Delluc, un título que pronto se configuraría como una especie de film-manifiesto de dicha sensibilidad y que, como apuntaba Hugo von Hofmannsthal, opondría lenguaje y silencio:

“Le cinématographe, en synthétisant les actes et en supprimant les paroles, met en vérité et la sévérité des actes à la disposition

²⁴ En relación al silencio de las proyecciones es capital el artículo de Rick Altman “*The Silence of the Silents*”, publicado en 1996 en *The Musical Quarterly*. Altman cuestiona la asunción de que las proyecciones de la época eran particularmente ruidosas (por diversos motivos: público, música de acompañamiento, proyector, etc.): “Silent films were in fact sometimes silent, it seemed, and what's more, it did not appear to bother audiences a bit. [...] silence was in fact a regular practice of silent film exhibition” (Altman, 1996: 649).

des nouveaux psychologues, et ce n'est pas là le moindre de leurs atouts. Il importait donc de se taire assez longtemps pour oublier les anciens mots usés, vieillis, dont les plus beaux mêmes n'ont plus d'effigie, et, laissant rentrer en soi l'afflux énorme des forces et connaissances modernes, de trouver le nouveau langage" (von Hofmannsthal, 1921 : 33).

El lenguaje de las imágenes va más allá de la diversidad de idiomas y, por lo tanto, puede reivindicar una cierta forma de universalidad, superando al resto de manifestaciones artísticas que permanecían condicionadas por sus particularidades materiales y de producción.

De todas formas, en los primeros 30 años del siglo XX, el cine no era silente por azar. Sin obviar las definitorias particularidades técnicas²⁵, tanto el público como los cineastas se apoderaron de este silencio que venía a confirmar una forma dominante de entender y pensar el arte durante el siglo XIX. Alain Masson hizo el diagnóstico sobre el contexto que acompañó el nacimiento del cine al afirmar que el culto al silencio en la obra de artistas como Maeterlinck y Mallarmé justifica de antemano el cine silente (1989: 36). Una justificación que se dirige a la autoconsciencia del dispositivo cinematográfico silente como forma de expresión absoluta: autoconsciencia de prolongar el esfuerzo de todo un siglo y de todo un sistema estético hacia la expresión silenciosa; autoconsciencia de coronar estos esfuerzos y presentarse como el *primus inter pares* de las expresiones silenciosas del siglo anterior y las (silentes) posibilidades que éstas habían puesto a su disposición: de la poesía, la idea misma de una expresión silenciosa desprendida de la palabra ordinaria; de la música, las posibilidades del silencio como contrapunto (ver Eisenstein et al., 1949); de la pintura, la disposición de la imagen y su autoridad jerárquica; del teatro, la sublimidad del gesto (Garric, 2015: 371).

Si el cine mudo logró dar a las expresiones silentes burlescas un lugar en el campo cultural, no fue sólo porque fuese capaz de registrar la naturaleza efímera del burlesco; no fue sólo porque permitió el registro permanente del movimiento del cuerpo y de la gestualidad. Fue porque consiguió asociar, según esa lógica *vodeviliana* que encontramos tanto en el cómic como en la animación, la gestualidad, la risa y el silencio.

²⁵ Esto no es ni tan simple ni tan exacto como se ha repetido una y otra vez. Walter Kerr recuerda en *The Silent Clowns* (1975) que existían formas de asociar más o menos sincrónicamente sonidos e imágenes en las películas cinematográficas; formas que proponían resultados técnicamente satisfactorios para la época. Si el cine silente fue debido también a que el público ya estaba preparado para recibirlo en esta forma.

2.1.3 De cómo el silencio cinematográfico confluyó con la violencia gestual del vodevil, o los primeros pasos de la *comedian comedy*

Parece natural que la comedia fuese el género que definiese el incipiente atractivo del cine como disciplina artística y como forma de entretenimiento. Una de las imágenes más perdurables e icónicas del cine es la de Harold Lloyd, con su canotier y sus gafitas circulares, colgando precariamente de las agujas de un reloj con las bulliciosas calles de la ciudad bajo sus pies en el cartel de *Safety Last!* [1923, Fred C. Newmeyer, Sam Taylor]. En esta oportuna instantánea se condensaban las mayores fortalezas de la era silente: el absurdo, la comedia y el gesto.

Como hemos dicho, sus primeros pasos debemos rastrearlos, de nuevo, en el vodevil que dominaba el entretenimiento de masas a principios del siglo XX. Las películas, que a menudo ni siquiera superaban los 30 segundos, se mostraban originalmente entre los espectáculos de variedades que definían el vodevil y el entretenimiento del *music-hall*. Las películas eran una entretenida nota al margen de las siempre cambiantes rutinas en estos espectáculos: canto, bailes, acrobacias, espectáculos de juglares o animales entrenados.

Fue en estas breves pero ingeniosas exhibiciones donde las inminentes estrellas de la comedia se hicieron un nombre y perfeccionaron sus habilidades (Jenkins, 1992: 158-161). Fatty Arbuckle, Buster Keaton, Stan Laurel, Ben Turpin, Harry Langdon y, por supuesto, Charlie Chaplin, transfirieron con éxito sus experiencias en el vodevil al cine. Sin embargo, en lugar de limitarse a replicar sus ya exitosas rutinas escénicas en la pantalla, estas futuras estrellas utilizaron elementos formales propios del nuevo medio (el montaje, la planificación, las posibilidades de edición temporal y espacial) que les permitieron ampliar los límites del entretenimiento y la efectividad de los procesos cómicos. A medida que las películas crecían en importancia y popularidad, impulsadas por la aparición de los *nickelodeon* y otros espacios arquitectónicos diseñados exclusivamente para la proyección cinematográfica, la popularidad del vodevil y de los espectáculos de variedades disminuyó. Pero en lugar de desvanecerse y pasar a ocupar los libros de historia, la influencia del vodevil (especialmente su estructura a partir de *sketches*) evolucionó para definir uno de los períodos más destacados para la comedia.

La naturaleza fragmentada del vodevil rara vez presentaban algún hilo narrativo. El cine siguió su ejemplo y se centró mucho en la fragmentación en lugar de en narrativas más extensas. Fue Mack Sennett, quizás el gran innovador del *slapstick*, quien tomó los ideales vodevilescos para proyectarlos sobre la imagen en movimiento. Con sus *Keystone Studios*, Sennett defendió la

fisicidad de la comedia con la narrativa como mero vehículo para provocar escenarios absurdos e hilarantes. La creación más famosa de Sennett fue una desventurada banda de policías, los *Keystone Cops*, que no paraban de caerse, chocar, estrellarse y, en general, destruir todo a su camino. Sennett estableció los principios de cómo representar la comedia en la gran pantalla y cómo hacerla avanzar más allá de las limitaciones del escenario. Filmaría a una velocidad más lenta y proyectaría a una velocidad mucho más rápida, sacaría los fotogramas del carrete para impulsar el frenesí de la agitada gestualidad para lograr el efecto cómico deseado. No eran personajes particularmente bien definidos; Sennett los redujo a la esencia arquetípica reconocible. Más que seres humanos con emociones, personalidades y complejidades, Sennett los veía como objetos (ver Mast y Kawin: 2011).

Deshumanizando a sus personajes, Sennett pudo lanzarlos contra las paredes, golpearlos, arrojarlos desde los edificios y usarlos como muñecos de trapo vivientes. Sin embargo, el gran principio del *slapstick* era que nadie salía herido, por muy mortales que pudieran parecer sus heridas. Ya Aristóteles argumentó que una máscara de cómico es fea y distorsionada, pero no implica dolor (2013: 9). En su obra canónica sobre el guion, Robert McKee (2018) demostraba la convención general de todas las formas que podía adoptar la comedia y que la diferenciaba del drama y otros géneros: nadie podía salir herido. En la comedia, el público debía llegar a sentir que, independientemente de las veces que los personajes chocasen contra los muros, de cuánto gritasen y se revoliesen bajo el látigo de la vida, realmente nada les podía hacer daño. Se podrían caer edificios sobre Laurel y Hardy, pero estos se levantarían entre los cascotes, se quitarían el polvo del traje y murmurarían: “Vaya, menudo desorden...” antes de seguir adelante²⁶.

²⁶ La violencia cómica tiene una importancia significativa en la animación cómica, y depende del "placer secreto" que siente el receptor cuando es testigo de la desgracia del personaje (Cunningham y Eastin 2013:81). Gruner sintetizó las causas del humor en una combinación de perdedor, víctima, y la repentina pérdida (1978:31). En la comedia *A Fish Called Wanda* [1988, Charles Crichton], Ken, que siente un amor obsesivo por los animales, intenta asesinar a una anciana, pero accidentalmente mata, uno a uno en cada intento, a los perros que ésta pasea. El último de los perros muere aplastado por un enorme bloque y una pequeña pata asoma bajo el hormigón. Crichton, el director, rodó dos posibles versiones para esta secuencia: una, la que se incluiría en el montaje final, en la que sólo se mostraba la pata y otra, para la que envió a alguien a una carnicería a comprar una bolsa de entrañas y casquería, a la que añadió un reguero de sangre y vísceras que surgían del terrier aplastado. Cuando esa imagen tan desagradable fue mostrada al público del preestreno, la sala enmudeció. La sangre y las vísceras negaban la máxima de McKee: alguien salía herido. Para el estreno final, Crichton cambió la toma y consiguió la carcajada que buscaba. Para cumplir una de las máximas del género, la comedia debe lograr que el personaje pase por los tormentos del infierno y, aun así, garantizar al público que sus llamas en realidad no queman.

Realmente, esa violencia es algo inherente a esa primera hornada de *comedian comics*, ya que gran parte de sus fundamentos primigenios se caracterizaban por presentar acciones exageradas de violencia física; acciones que por supuesto nunca derivaban en consecuencias reales de dolor. “*Beaucoup de choses se passent et elles sont toutes intéressantes*” decía Stéphane Goudet sobre el cine de Buster Keaton. Un Buster que denota en su mismo nombre (*to buster* significa romper, destrozarse y un *buster* es una persona que destroza cosas) ese bullicio y violencia que tanto explotaba el *slapstick* y que basaba gran parte de su atractivo en el dolor, la farsa y los golpes para crear un efecto cómico sobre el espectador que iba más allá de los límites del sentido común.

Como comediante y como artista, la obra de Keaton nos sirve para ilustrar el trasvase del humor del vodevil de los escenarios (ver Knopf, 1999: 36-37) a los platós de la comedia silente y el posterior punto de inflexión de la llegada del sonido sincrónico. Después de varios films de éxito como *One Week* [1920, Buster Keaton, Edward F. Cline] y *Sherlock Jr.* [1924, Buster Keaton], que culminaron con su obra maestra, *The General* [1926, Clyde Bruckman, Buster Keaton], Buster Keaton tuvo que enfrentarse a la realidad con la llegada del sonido sincrónico. Los comediantes de vodevil, como Keaton, que fueron contratados por los estudios de Hollywood, pronto descubrieron que su humor estaba en declive. En una entrevista hacia el final de su vida, Keaton discutió por qué los *vodevilianos* encontraban difícil la transición a la comedia sonora:

“Sound came in. New York stage directors, New York writers. Dialogue writers, all moved to Hollywood. So, the minute they started laying out a script, they’re looking for those funny lines, puns, little jokes, anything else.”²⁷

El enfoque en ser ingenioso (*witty*) con un guion escrito por dramaturgos hizo virtualmente imposible mantener la comedia física e improvisada que Keaton, y otros *vodevilianos* como Bert Williams, fueron capaces de poner sobre el escenario. La construcción del vodevil en películas como *The Play House* [1921, Buster Keaton, Edward F. Cline], con sus gags y actuaciones cómicas breves con poca o ninguna conexión con la lógica o la progresión de la narración, sería reemplazada por narrativas de gran guion y escenografía a medida que las comedias sonoras progresaban.

²⁷ Entrevista recogida en el documental *Make 'Em Laugh: The Funny Business of America* [2009, Michael Kantor].

2.1.3.1 *Film*: la tradición silente del mimo en la obra de Samuel Beckett y la agonía de la palabra del comediante

“(He) resembles a Beckett hero, lost and alone in the world”²⁸

Las carreras de Samuel Beckett y Buster Keaton, a priori tan diferentes, se trazaron de forma muy similar antes de acabar coincidiendo en el rodaje de *Film*. Ya durante su juventud, Beckett había admirado la figura de Keaton y disfrutaba de sus películas, así como las de Charlie Chaplin, Laurel y Hardy, y los Hermanos Marx (Friedman, 2009: 42). Desde las salas de cine de su Dublín natal, el futuro dramaturgo decidió que el cine era el medio perfecto para expresar sus inquietudes artísticas. Todavía lejos de la palabra, Beckett intentó hacer carrera en la cinematografía y, envalentonado, creyó que ponerse en contacto con el que era uno de sus referentes sería la mejor forma de hacerla posible. Así, en 1936, Samuel Beckett escribió una carta a Sergei Eisenstein expresando su deseo de trabajar en la tradición perdida del cine silente. Todo voluntad, Beckett quería aprender a editar películas de mano del padre del montaje de atracciones y perfeccionar la técnica del zoom, para revivir la película muda naturalista, bidimensional, que el irlandés sentía que había muerto injustamente antes de tiempo (Bair, 1990: 204-05). En uno de esos momentos *zweigianos* que marcan la historia, Eisenstein nunca llegó a contestar la carta de Beckett. Quién sabe, probablemente tampoco llegó a recibirla.

El cine quedó para Beckett en *stand by* y se pasó a las letras. Pero, mucho antes de llegar a ese encuentro con Keaton bajo el puente de Brooklyn entre Frankfurt y Pearl, Beckett ya se había relacionado con cierta tradición silente. La narrativa del dramaturgo irlandés tendía a verse atrapada en una atracción concomitante y en un miedo al silencio. Tomando un ejemplo bien conocido como *L'Innommable* (1953), esta termina con su narrador luchando contra la posibilidad del silencio: “tous les mots, il n'y a rien d'autre, tu dois continuer, c'est tout ce que je sais, ils vont s'arrêter, je le sais bien, je le sens, ils vont m'abandonner, ce sera le silence, pendant un moment, quelques bons moments” (Beckett, 1953: 414).

Sin embargo, Beckett también desarrolló un corpus más o menos homogéneo de obras en las que el silencio, más allá de su aproximación desde una postura trágica, es una condición de su producción. Nos referimos a los primeros mimos de Beckett en *Acte sans Paroles I* (1955) y *Acte sans Paroles II* (1956), ambas muy influenciadas por las comedias silentes de Keaton, entre otras (Knowlson, op. cit: 377); al inacabado *"Mime du rêveur,*

²⁸ La frase es de James Knowlson, biógrafo de Beckett, al referirse al *deadpan* de Buster Keaton en *Go West* [1925, Buster Keaton] (Citado en Friedman, 2009).

A" (1954), a los abandonados *J. M. Mime* (1963) y *Mongrel Mime* (1982-83) y a dos obras tardías para televisión *Quad* (1981) y *Nacht und Träume* (1982).

En su conjunto, estos escritos constituyen una formidable colección de obras mudas producidas en una época en la que ni las restricciones legales ni la tecnología hacían necesario el silencio, tanto sobre el escenario como tras la pantalla. En contraste directo con el tratamiento temático del silencio en otras partes de su obra, los mimos de Beckett rechazan las posibilidades metafísicas de la dicotomía discurso-silencio, optando en cambio por un modo de interpretación y un estilo de escritura que parecen una extraña elección para un escritor con la precisión verbal de Beckett: un teatro metafísico puramente físico (Tadashi Naito, 2008: 394).

A priori, puede parecer de una gran extrañeza el interés de Beckett por un género silencioso y eminentemente cómico como el mimo. Sin embargo, el contexto de su escritura hace que su viraje hacia la mímica sea menos sorprendente. El mimo es un género escénico histórica y estrechamente relacionado con la ciudad de París y que en los años de posguerra estaba experimentando un auge en su popularidad. Así, en obras como *Acte sans Paroles I y II*, cuando se podría decir que su escritura dramática parecía aproximarse hacia una estética abstracta y universal, se estaba acercando de hecho a la estética predominante en su ciudad de acogida: el mimo. Además, muchos de los temas que para Beckett como dramaturgo se convirtieron gradualmente en más y más importantes ya habían recibido y seguirían recibiendo mucha atención en la mímica: la disociación del habla y el movimiento, la relación entre la danza y el teatro, el papel de la música (literal y figurativamente), los desafíos y posibilidades de la interpretación en solitario y, por supuesto, el silencio.

Quizá por eso no sea una coincidencia que, en sus primeros experimentos con la mímica, el cuerpo emerja como un aspecto crucial de la escritura dramática de Beckett. Si bien en *Eleutheria* (1947) revelaba su interés en crear un espacio escénico y en *En attendant Godot* (1953) una atención musical al lenguaje, ninguna de estas obras -en su forma original- muestra la atención a los ritmos del movimiento físico y a los silentes y precisos *tableaux* de las obras mímicas de Beckett. De hecho, exceptuando novelas como *Murphy* (1938) y *Watt* (1945), fue en sus mimos donde Beckett se estableció por primera vez como un artista visual antes de dar el salto al cine con *Film*.

Cuando Samuel Beckett escribió su primera y única película a mediados de los años 60, la estructuró como una película de persecución y como un homenaje a los primeros y silentes años del cine²⁹. Por supuesto, la obra

²⁹ Algunos subgéneros cómicos son perennes, el de la persecución es uno de ellos. De los *Keystone Kops* a *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious*

resultante, *Film*, fue mucho más compleja, extraña e intelectual que sus antepasados: “Samuel Beckett fundó –y extenuó- la posibilidad de un *slapstick* filosófico” (Costa, 2012: 28). En esta película de persecución filosófica, un hombre, O (por *Object*) es perseguido por una cámara, E (por *Eye*). Sin ningún diálogo (tan sólo un inquietante *ssssh!*), sin música, en blanco y negro, con una cámara en continuo movimiento y una única cuestión filosófica (y metacinematográfica): ¿quién es el que me está mirando?, *Film* es una sombra siniestra de esas comedias urbanas y silentes en las que los policías persiguen a encantadores bribones:

“El punto de partida de *Film* es uno de los principios filosóficos del irlandés George Berkeley, el Obispo de Berkeley (1685-1753), y tiene relación con las limitaciones del ser humano para aprehender y comprender el mundo que lo rodea. El idealismo subjetivo de Berkeley (o inmaterialismo, como lo denominó él mismo) concentró ese problema en la frase ‘Esse est percipi’, es decir, ser es ser percibido” (Minguet 2008: 248).

El mirar es la acción por la cual el otro se nos hace presente. La mirada del otro nos hace existir, ser conscientes de nuestra propia existencia. Es la idea sartriana de ser *para sí* y ser *para otros*. Como una extensión de la metáfora de la búsqueda perceptiva hay motivos repetidos de ojos y miradas. La película se abre y se cierra con un primer plano de un ojo sin visión. O lleva un parche en un ojo y el otro parece algo ciego. Todo recuerda a ojos, incluso los anillos que abren y cierran el sobre de manila que contiene sus fotografías.

El silencio de *Film* es una estrategia que elabora la alternancia de presencia y ausencia, de narración y anti-narración (Perlmutter, 1977). La voz humana es la autenticación más poderosa del yo, de la presencia de uno mismo y del impulso de contar su historia. El único sonido “*ssssh!*” (pronunciado con reproche por uno de los transeúntes horrorizados) es una llamada a silenciar esa “presencia” -de la voz hablada, de la narración de la propia vida, del ruido de la comunicación. En última instancia, es un llamamiento a silenciar nuestras propias voces, nuestra prueba de presencia.

En el fracaso de *Film*, en ese vacío que se crea entre la intención de una obra y lo que finalmente se logra, surgió “algo profundamente inspirador que hoy sigue planteando muchas preguntas” (Fernández-Santos, 2016). Unas preguntas que, como veremos más tarde, todavía se siguen haciendo algunos directores y comediantes contemporáneos

Nation of Kazakhstan [2006, Larry Charles]. De *The Blues Brothers* [1980, John Landis] a *Scary Movie* [2000, Keenen Ivory Wayans]. De *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* [1963, Stanley Kramer] a *Pineapple Express* [2008, David Gordon Green]. De *Ferris Bueller's Day Off* [1986, John Hughes] a *Hot Fuzz* [2007, Edgar Wright] (ver Garín, 2016).

2.1.4 Un nuevo (y anárquico) panorama

Mientras que la comedia silente había acudido una y otra vez al vodevil, al *music-hall* y a los artistas de Broadway desde sus inicios, las formas que basaban la construcción de su discurso cómico en la palabra, la canción o en el sonido tuvieron que eludir la gran pantalla hasta finales de la década de 1920 (Krutnik, 2013). Una vez que la barrera tecnológica fue superada, Hollywood se encontró ante una barra libre de la que podía extraer una rica veta de comedia audiovisual que hasta entonces había estado restringida a los contextos teatrales en vivo. De este trasvase que vio consumirse la carrera de figuras como Keaton surgieron nuevos cómicos que, en este nuevo panorama, fue necesario ubicarlos bajo una nueva etiqueta.

El período comprendido entre los años 20 y 30 fue el momento en el que tomó forma la denominada comedia anarquista (*anarchistic comedy*) (Jenkins, op.cit). Con sus raíces en el vodevil, este popular estilo cómico floreció a lo largo de los primeros años de la Gran Depresión. Varios comediantes cinematográficos contribuyeron a dar lugar a la popularidad de esta tradición: los hermanos Marx, Wheeler & Woolsey o Eddie Cantor. Según el historiador cultural Morris Dickstein:

“Culturally, 1934 was a key year for Hollywood as the Production Code replaced direct eroticism with explosive verbal and cultural energy and made the war between the sexes an unexpected metaphor for social conflict and concord” (2009: 441-442).

Con su relación integral con el entretenimiento popular, la tradición de la *comedian comedy* fue un factor estilístico y formal definitorio para la comedia anarquista, permitiendo liberarla narrativamente³⁰. Los comediantes que

³⁰ Las relaciones entre comedia anarquista y la *comedian comedy* todavía pueden encontrarse hoy en día en el tándem Will Ferrell-Adam McKay (al que esporádicamente se les añade John C. Reilly). En su ensayo audiovisual *What is Smart Dumb Comedy?*, Patrick (H) Willems analiza la filmografía de McKay desde esta tradición cómica anarquista y a partir de la dialéctica alta/baja comedia. Las colaboraciones entre McKay y Ferrell, a diferencia de por ejemplo las de Judd Apatow (“*probably the single biggest influence on American comedy films in the past fifteen years*”), no son comedias fundadas e impulsadas a partir de relaciones (normalmente de pareja). Más bien, en las películas de McKay predomina una sensación de alegría anárquica y la historia es simplemente un vehículo para las bromas. (Willems, 2017). Absolutamente nada en las historias protagonizadas por Ferrell está pensado para ser tomado en serio. Sin embargo, que las historias no sean, no significa que sus estructuras tampoco lo sean. La tesis de Willems es que gran parte de la brillantez de la anárquica comedia de McKay es estructural: “Looking at the films on a macro level, they could all be serious dramas. Anchorman tells the story of a man's rise, fall

adoptaron este estilo de interpretación a menudo diluyeron la narración hasta el punto de que ésta pasó a ser simplemente un vehículo para sus gags. En esta dilución de la narrativa, con el vococentrismo que trajo la implantación del sonido sincrónico, pocos comediantes consiguieron entrar tan orgánicamente en el nuevo medio como los Hermanos Marx.

2.1.4.1 El ruidoso universo de los Hermanos Marx

El equipo cómico formado por Groucho, Harpo, Chico, Zeppo y Gummo actuó juntos en películas desde 1921 hasta 1949, y por separado hasta 1968. Durante el rodaje de su primera película, el temprano *talkie* *The Cocoanuts* [1929, Robert Florey y Joseph Santley], Groucho Marx defendió sus rutinas de cómico de variedades dentro de la diégesis del relato cinematográfico:

“I frequently stepped out of character and spoke directly to the audience. After the first day’s shooting on *Cocoanuts*, the producer... said ‘Groucho, you can’t step out of character and talk to the audience’. Like all the people who are glued to tradition, he was wrong. I spoke to them in every picture I appeared in” (Marx, 2009: 225).

La interpelación directa a la audiencia y los metacomentarios sobre las construcciones y procedimientos cómicos ya formaban parte de las rutinas de Groucho en radio y televisión: incomodar al público al sacarlos de la comodidad de su tradicional (y pasiva) posición.

Aunque actualmente tanto las películas de los Hermanos Marx como la imagen icónica de Groucho -con su bigote y tupidas cejas pintadas- forman parte del imaginario cómico, quizá no es tan reconocido cómo Groucho y compañía fueron capaces de transferir sus habilidades del vodevil al cine (y también la radio y la televisión). El *acting* de los Hermanos Marx ejemplificaba la performance del vodevil; una performance dirigida a ese amplísimo público que Albee esperaba, y que consistía en una interacción única entre sus diversas habilidades cómicas.

Inicialmente Groucho, Chico, Harpo y Gummo, que más tarde fue reemplazado por Zeppo, recibieron el nombre *The Four Marx Brothers*. Se iniciaron en el vodevil, donde su tío Albert Schönberg actuó como Al Shean de *Gallagher and Shean*, un *double act* de comedia musical de gran éxito. El debut de Groucho fue en 1905, principalmente como cantante. En 1907, él y Gummo cantaban juntos como *The Three Nightingales* con Mabel O'Donnell.

and redemption as he learns to grapple with the concept of gender equality. Talladega Nights is a classic sports bio-pic. And Step Brothers tells an archetypical story of two people starting as enemies, then realizing they're meant to be together” (ibíd.).

Al año siguiente, Harpo se convirtió en el cuarto “ruiseñor” y en 1910, el grupo se expandió para incluir a su madre Minnie y a su tía Hannah. La compañía pasó a llamarse *The Six Mascots*.

Una noche de 1912, una actuación suya en la Opera House de Nacogdoches en el estado de Texas fue interrumpida por los gritos de una mula desbocada que corría calle abajo. El público se apresuró para ver lo que estaba sucediendo y salió en masa del teatro. Enfurecido por la interrupción, Groucho comenzó una serie de comentarios sarcásticos a costa del público donde empezó a demostrar su capacidad de un desenfrenado control de la sonoridad de las palabras: “*Nacogdoches is full of roaches*” y “*the jackass is the flower of Tex-as*”. En lugar de enfadarse, el público comenzó a reírse a carcajadas, lo que permitió a la familia darse cuenta de que tenía un gran potencial cómico dentro de la compañía (Kanfer, 2000: 35–36).

Con más dos décadas de experiencia en vodevil en su haber, además de los exitosos espectáculos de Broadway, los Hermanos Marx fueron particularmente atractivos para Hollywood en un momento en el que buscaba una rápida redefinición y expansión de las atracciones cinematográficas (Krutnik, op. cit.: 93). La masiva inversión de Hollywood en artistas entrenados en el escenario también fue motivada por una agresiva estrategia expansionista. Como sugiere Henry Jenkins, los ambiciosos ejecutivos de los grandes estudios vieron el sonido como un medio para ampliar sus imperios de entretenimiento (1992: 159). El estudio que finalmente se hizo con los derechos de los Hermanos Marx, Paramount Pictures, buscaba películas más o menos seguras de taquilla para lanzar títulos con sonido sincronizado:

“La estructura primitiva de sus primeras películas, además de las dificultades del incipiente sistema de sonido, refleja una transición directa del teatro a la pantalla, con pocos cambios de guión (*sic*), planos largos, poco movimiento de cámara y ninguna evolución en sus personajes que se mantendrán así hasta el final de sus carreras. Sus primeros films son también un ejemplo de la época de cambios, en este caso, tecnológicos, narrativos y económicos” (Torras i Segura, 2012: 109).

En plena expansión sonora, y con su vodevillesco y extraño sentido del humor, los Hermanos Marx se convirtieron en uno de los grupos de cómicos favoritos de Estados Unidos. Satirizaron sobre la alta sociedad y la hipocresía humana, y se hicieron famosos por sus caóticas e improvisadas rutinas cómicas sobre los escenarios. A esta vorágine destructiva, tan propia del teatro de variedades del siglo XIX, el fundador del movimiento futurista Filippo Tommaso Marinetti la definió como *fisicofilia* o locura corporal. Por eso, tal vez se podían entender las propuestas futuristas como una relectura

del teatro de variedades; una relectura que buscaba fusionar la propuesta sintética de la hibridación artística con un espíritu de fe en el progreso, la técnica y las máquinas que habían reestructurado las ciudades, las relaciones humanas y las sensibilidades artísticas. Marvin Carlson en su libro *Performance*, que, basado en el *Philosophy and the Historical Understanding* (1964) de W.B. Gallie, señala que la predilección del futurismo por el teatro de variedades se produjo como reacción al teatro tradicional (1966: 247) y su psicología convencional en oposición al saludable dinamismo de la forma y el color del género que incluían acróbatas, bailarines, gimnastas y clowns en una *fisicofilia* (Goldberg, 2006). Para entonces, los cuatro hermanos ya habían desarrollado las personalidades definitorias de cada hermano/personaje. En una entrevista para el *Utah Democrat*, los Hermanos Marx revelaban su estrategia de actuación:

“Since some people like one style of comedy and don’t care for another, it behooved the Marx boys, if they wanted to stick to their agreement, to offer every style of comedy known to the stage; if one of the brothers did not please, one of the other three would be sure to; and thus, the four brothers, individually and collectively, would be credited with being a ‘hit’. Accordingly, they divided up the field of comedy among themselves thus: Julius (Groucho) took up eccentric comedy... Arthur (Harpo), nut comedy; and Leonard (Chico), boob comedy” (“Review of Home Again”, 1917).

La comedia excéntrica de Groucho era una combinación de una gestualidad y verbalidad desbordadas: por un lado, la locura física, representada en sus características y extrañas danzas y sus agazapadas caminatas; por otro, su singular aluvión de diálogos no secuenciales (la mayoría de las veces improvisados) que habitualmente abrumaban a su interlocutor, dejándolo desconcertado y farfullante.

Chico y Harpo representaban a los *outsiders*, figuras ajenas a todo (DesRochers, 2013: 526), una hablada y otra silenciosa. Una escisión binaria de la comicidad entre palabra y silencio que resulta fundamental para nuestra investigación. De los dos, Chico interpretaba al inmigrante italiano con un fuerte acento y dificultades para expresarse, utilizando juegos de palabras y malapropismos para ocultar sus verdaderas intenciones. Nunca evitaba un juego de cartas o apuesta, una oportunidad para timar, o un intento de llevar a una chica a la cama. Su personaje era un eco de su vida real: Chico había desarrollado ese falso acento italiano para tratar con los macarras de su vecindario. Por su parte, Zeppo interpretaba a lo que se conoce como *comic*

*foi*³¹ y, a la vez, el rol del hombre heterosexual romántico (*straight man*) y, según James Agee, inigualablemente cursi (Adamson, 1983).

La conjunción de todas estas formas cómicas tan variadas consiguió dar forma a un estilo totalmente distintivo. Realmente era una comedia puramente *vodvil* que cumplía uno de los máximos del género: “*something for everybody*” (DesRochers, 2014: 2). Si uno de los hermanos o su comedia no gustaba, siempre había otra opción a punto de irrumpir en escena. Palabra y silencio se sucedían repetidamente, tensionándose, negándose o subrayándose en unas rutinas que intentaban contentar a la mayor cantidad de público posible.

Los Hermanos Marx, junto con otros artistas como Mae West, Will Rogers y Bert Williams, crearon esa estética cinematográfica del *vodvil* en un momento en el que la llegada del sonido sincrónico había cambiado las reglas del juego en la industria cinematográfica. En este nuevo panorama, las comedias de los Hermanos Marx apostaron por “un uso y abuso de una verbosidad exagerada y, en el otro extremo, por una mímica del absurdo, muy cerca de un *slapstick* evolucionado” (Torras i Segura, 2012:106). En este exceso de la palabra, el silencio podría parecer, a priori, verse sometido a la desbordada gestualidad y a los ingeniosos juegos de palabras de Groucho. Por ejemplo, la famosa escena del espejo de *Duck Soup* nos presentaba, desde el silencio, el momento más dramático de auto-identificación en las películas de los Hermanos Marx. Groucho sabe que algo más está físicamente presente porque lo ha oído. Comienza la escena buscando algo o a alguien, pero se confunde pensando que se ve a sí mismo reflejado en el espejo (cuando en realidad es Harpo quien está al otro lado). Después de varias pantomimas replicadas perfectamente, Harpo rompe las reglas de la imitación y no gira exactamente como lo hace Groucho. Sin embargo, Groucho mira en la dirección equivocada si quiere darse cuenta de este hecho. La imitación se vuelve autoconsciente cuando comienzan el juego de los sombreros (uno se cae y el otro lo recoge) y acaba por implosionar con la aparición de un tercer Groucho.

Como hemos dicho, los gestos y pantomimas de los Grouchos conducen el humor pero es cierto que la decisión de Leo McCarey y los Marx de vaciar la banda de sonido en una réplica de otras secuencias/gags muy similares llevadas a cabo por Chaplin en *The Floorwalker* [1916, Charles Chaplin], Linder

³¹ El *comic foil* es un personaje generalmente reservado para evitar que la tensión se acumule demasiado. A veces lo consigue con gags físicos, otras veces con diálogos rápidos. Un ejemplo de ellos es el personaje de Niles Crane en la serie *Fraiser* (NBC, 1993-2004). A pesar de que *Fraiser* era el esnob pomposo y de humor seco, cuando Niles aparecía y limpiaba el asiento antes de sentarse ayudaba a enfatizar todavía más la ridícula seriedad de la que hacía gala el *straightman* que daba título a la serie.

en *Seven Years Bad Luck* [1921, Max Linder] o Chase en *Sittin' Pretty* [1924, Leo McCarey] hace que la secuencia adopte una dimensión estética nueva³².



Imagen 4: Comparativa del gag del espejo

Sin embargo, si el silencio fue capital en las comedias de los Marx fue gracias a Harpo quien, en su mutismo, funcionó como contrapunto humorístico al caos provocado por la palabra y el gesto del resto de sus hermanos.

2.1.4.2 Harpo o el personaje silente

Los personajes con incontinencia verbal suelen ser excelentes contrapuntos cómicos: Ruby Rhod (Chris Tucker) en *The Fifth Element* [1997, Luc Besson], Mickey O'Neil (Brad Pitt) en *Snatch* [2000, Guy Ritchie], Ulysses Everett McGill (George Clooney) en *O Brother, Where Art Thou?* [2000, Ethan Coen, Joel Coen] son algunos de los ejemplos más recientes. Pero muchos personajes están imbuidos en un silencio de una manera que su comicidad no necesita ser comunicada verbalmente.

³² Aunque como hemos apuntado las personalidades y rutinas de los Hermanos Marx ya se encontraban bien definidas antes de coincidir con McCarey, también es cierto que su colaboración en *Duck Soup* supone el punto álgido de sus comedias cinematográficas. McCarey había perfeccionado su estilo escribiendo gags para los *two-reels* de Charley Chase y, posteriormente, dirigiendo al dúo cómico de Stan Laurel y Oliver Hardy, siempre bajo la tutela de Hal Roach. De esta forma, McCarey desarrolló un agudísimo sentido del *timing* cómico (Morrow, 2016: 266), del que haría gala en *Duck Soup* cuando la inocente discusión entre Harpo, Chico y el vendedor de limonada acaba por convertirse en una vorágine de destrucción o en la propia escena del espejo.

Desde la llegada del sonido sincrónico, la comedia tendió a basarse en pegadizos *one-liners* o en repetitivos *running gags*, que el público recordaba y repetía una y otra vez, para construir su discurso humorístico. A veces, sin embargo, un personaje es memorable por lo que no dice. Por supuesto, un personaje silente no tiene porqué ser un personaje mudo; en la mayoría de los casos, simplemente decide no hablar mucho y si lo hace es más a través de sus acciones, reacciones y lenguaje corporal. Sin necesidad de un lenguaje verbal, su comedia se vuelve universal.

Herederero directo de la mímica (De Torres, 2000: 56), Harpo perturbaba la escena y desafiaba la autoridad mediante el uso de *props*, sonidos y una transposición surrealista de lo que se veía y cómo podía ser reinterpretado/entendido. La construcción de un personaje como Harpo y su naturaleza silente parecen tener un cierto componente mitológico. Quizás porque el nombre de Harpo sea una referencia a Harpócrates, mal llamado dios del silencio. Quizás porque el virtuosismo de Harpo con el arpa nos recuerda a una naturaleza angélica que lo conecta con el primero de los embaucadores: Hermes, inventor y maestro de la lira, el instrumento de cuerda original que le valió la aprobación de Apolo y la paternidad reconocida de Zeus.

Harpo dejó de hablar durante una actuación de los Hermanos Marx como resultado de una mala crítica. Por lo general, siempre recibía buenas respuestas cuando hacía mímica, así que decidió mantenerla en su repertorio y continuó desarrollándola (Fix, 2013: 8). Su primera interrupción silente se dio como Pasty Brannigan en el ya mencionado *Fun in Hi Skule*. En el tradicional rol del irlandés ignorante pero luchador, Harpo descubrió que el uso de la gestualidad silenciosa y de los *props* lo destacaban sobre los extremadamente verbales Chico y Groucho. Se podría decir, entonces, que la personalidad escénica de Harpo fue moldeada en parte por su público y sus críticos. Una personalidad que iba más allá de su aparente buenismo -ganado en gran medida por su mutismo- y que convertía a Harpo en lo que Fix denomina un *trickster* (un personaje bromista y embaucador). Desde el momento en que entra en escena con su estilo picaresco -que suele aparecer una vez establecida la necesidad de “limpiar” el caos provocado por sus hermanos-, Harpo siempre escondía alguna intención debajo de su silencio. A menudo llevaba o usaba algún *prop* (un cinturón, una piruleta o su gran gabardina) de una película a la siguiente, lo que potenciaba la condición extradiegética de su figura y lo colocaba -y a sus hermanos por extensión- en la tradición de la *comedian comedy*. En la construcción de Harpo como personaje silente se encierra la dialéctica central de nuestra investigación: el silencio de Harpo servía como contrapunto y tensión de una tradición cómica ejemplificada en las verbalidades exageradas de Groucho y Chico. Al conjugar las condiciones opuestas entre Harpo y sus hermanos, el silencio del primero cobraba una nueva dimensión. En plena etapa sonora, y rodeado

de caos y sonidos estridentes, el mutismo de Harpo alcanzaba una dimensión estética que se empareja con lo que Sontag escribió sobre el silencio:

«Silence never ceases to imply its opposite and to depend on its presence: just as there can't be “up” without “down” or “left” without “right,” so one must acknowledge a surrounding environment of sound or language in order to recognize silence» (1969: 7).

Con compañeros embaucadores como Groucho y Chico, desmantela cualquier atisbo de normativa o institucionalidad: barcos, universidades y colegios, compañías de ópera, hoteles y grandes almacenes. Humilla a individuos poderosos y silenciosamente desarticula sistemas de valores y estructuras sociales como la especulación de tierras, el clasismo, el colonialismo, la alta y la baja cultura, la guerra, la medicina, las carreras de caballos, e incluso, especialmente en las dos últimas películas, *A Night in Casablanca* [1946, Archie Mayo] y *Love Happy* [1953, David Miller], el propio cine.

Todo esto, en gran medida, quizás sea debido a la tentadora complejidad de su silencio: indiferente como el de los animales, pero significativo como el de los hombres. Como un animal, Harpo es mudo; y los animales, desde los caballos hasta las focas y las ranas, se unen a él. La referencia animalista no es gratuita, algunos de los recordados personajes cómicos silentes han tendido a ser animales (especialmente en comedias de animación): Gromit, el fiel compañero de Wallace en sus *aardamanianas* aventuras; Dumbo³³, antes de la llegada de Wall-E, el personaje de Disney silente más carismático; la ardilla Scrat, el ocasional alivio cómico de la saga *Ice Age* con su insaciable hambre, una bellota traicionera y una mezcla de mala suerte y patosería; y otros animales como Pluto, Tom y Jerry, el Coyote, la Pantera Rosa -que en los más de 124 cortos apenas habló en dos ocasiones³⁴- Dino de *The Flintstones*, o George, el hermano de Peppa Pig.

Normalmente, Harpo siempre era el primero en enterarse (por azar) de los peligros que acechaban y que intentaba comunicar por medio de la mímica. De todos los hermanos, sólo Chico parecía ser el único capaz de entender la gestualidad de Harpo, lo que complicaba más aún las cosas debido a su paupérrimo inglés. Se cerraba, de esta forma, el círculo: el lenguaje gestual de

³³ El orejudo elefante debía su nombre a la palabra *dumb*, que en inglés significa tonto, pero también, y de forma muy ofensiva y en la actualidad totalmente en desuso, mudo.

³⁴ En *Sink Pink* [E5] y en *Pink Ice* [E9] la pantera tenía un par de frases que fueron dobladas en su versión original por Rich Little, conocido como “el hombre de las mil voces”.

Harpo es inclusivo, no privilegia el inglés, sino que ofrece al inmigrante (al *otro*) una comunicación plena más allá de los discursos normativos dominantes. De esta manera, Harpo toma una posición importante en apoyo al *outsider*, al recién llegado, al extranjero, a la otredad. Así, desde el silencio, Harpo y los hermanos Marx se posicionaron en contra del nacional-patriotismo excluyente en un momento histórico en el que se encontraba en un importante auge en los Estados Unidos.

Además, Harpo, como personaje silente, se encuentra a caballo entre el cine mudo y el sonoro. En *The Cocoanuts*, sólo Harpo se encontraba relativamente libre de los condicionantes técnico-tecnológicos que todavía sufrían los primeros *talkies*. La película contiene una de sus rutinas más célebres, el *Why a Duck?* En la escena, discutiendo con Chico sobre un mapa, Groucho menciona la presencia de un viaducto entre tierra firme y una península. Chico, con su nivel de inglés, responde “*Why a duck?*”, lo que propicia una larga discusión con Chico respondiendo “*Why a no chicken?*”, “*I catch ona why a horse?*”, y así sucesivamente. En última instancia, el silencio de Harpo ofrece una crítica de los límites del lenguaje contra la distorsión del mismo por parte del poder para sus propios intereses, algo que Steiner (2013) expresó en su obra *Lenguaje y Silencio*. Así, el silencio de Harpo incluso sugiere una desesperación *adorniana* del lenguaje, en un profético rechazo a la palabra justo antes del Holocausto. Sin embargo, la ironía del silencio de Harpo también tiene su dimensión cómica, ya que culturalmente, la comunidad judía tiende a celebrar la locuacidad. Por lo tanto, es apropiado que el silencio de Harpo sea también, fiel a su etnia, bullicioso, efusivo y locuaz a su manera.

Uno de los mejores ejemplos de la mímica absurda del silencio de Harpo la encontramos en *Love Happy*. Harpo se para con la boca abierta mientras dos hombres sacan una improbable colección de objetos del interior de su gabardina: la pierna de un maniquí, un perro, un bloque de hielo, un tobogán... Luego tratan de hacerlo hablar usando varias formas de tortura. Todo esto no los lleva a ninguna parte, así que finalmente lo escuchan mientras llama a Chico. Al principio, Harpo usa silbatos y una bocina para comunicarse con su hermano. “Algún tipo de código” concuerdan los fisgones. Entonces Chico le dice a Harpo que “limpie” su mente, y este responde pasando un pañuelo por una oreja y por la otra. Durante toda esta absurda situación, Chico pide silencio para poder escuchar lo que dice Harpo. Esta hiperactividad paradójica del silencio mímico sería constatada por Michel Chion (2009) en la figura del que quizá sea el personaje silente más importante del cine sonoro, Monsieur Hulot.

2.1.5 La *comedian comedy* de Monsieur Hulot y los paisajes sonoros en el cine de Jacques Tati

« Le silence notoire de Hulot n'est pas l'état naturel du mime (...) Tati choisit cependant de faire d'Hulot, en crachant de sa voix silencieuse, un personnage extrêmement bavard. On le remarque dans son comportement, ses gestes et même dans son immobilité. Hulot est toujours en train de corriger ses actions, revenant à ce qu'il avait détourné » (ibíd.: 34).

A diferencia de los Hermanos Marx, Jacques Tati desarrolló un estilo cinematográfico único que se basaba, por un lado, en una depuradísima técnica visual de puesta en escena y cinematografía y, por otro, en el uso del sonido como fuente cómica (ver de Valck, 2005). La combinación de ambas daba lugar a que la exquisita fisicidad del sonido dialogase con las piruetas y movimientos herederos del *slapstick* de Monsieur Hulot. En su discurso cómico, Tati también fue un agudo observador de la evolución de Francia y de Europa durante el período transcurrido entre la Segunda Guerra Mundial hasta los años 70, así como un maestro en el arte de percibir la cotidianidad y la modernidad con distancia crítica, humor y generosidad:

« Chaque film de Jacques Tati marque à la fois : un moment dans l'œuvre de Jacques Tati, un moment dans l'histoire du cinéma français, un moment dans l'histoire du cinéma. Depuis 1948, ses six films sont peut-être ceux qui scandent le plus profondément notre histoire. (...) Tati : d'abord un témoin » (Daney, 1979: 5).

La suya fue una trayectoria corta en películas, pero importantísima, definitiva y de una influencia crucial en la evolución de la comedia y el cine contemporáneos. Para esta investigación, un cineasta como Tati ejemplifica tanto la tradición de la *comedian comedy* en su figura de Monsieur Hulot como las posibilidades de tensión entre la palabra y silencio a través del diseño acústico de los paisajes sonoros que capitalizan su filmografía.

Hablar de un cineasta como Jacques Tati supone indudablemente hablar de personajes como Monsieur Hulot. Al igual que Charles Chaplin y Buster Keaton³⁵, Tati interpretó repetidamente el mismo personaje a lo largo de varias de las películas que conformaron su filmografía: Monsieur Hulot, un

³⁵ Cuando Buster Keaton buscaba sonorizar sus films mudos acudió a Jacques Tati para que este se encargara del trabajo. La historia es anecdótica, porque el proyecto nunca llegó a realizarse, pero también es significativamente bella ya que ilustra el genio de Tati en su trabajo junto a Alain Romans sobre la música y la banda de sonido.

personaje inevitablemente solitario, forastero, despistado pero encantador cuya incompetencia humana era preferible a la competencia inhumana de la vida que lo rodeaba (Cardullo, 2013). Tati apareció como Hulot en cuatro de sus seis largometrajes. Tras la introducción del personaje en *Les Vacances de Monsieur Hulot* [1953], reapareció sucesivamente en *Mon Oncle* [1958], *PlayTime* y finalmente *Trafic* [1971].

Los primeros papeles de Tati en el cine³⁶ y su mímica en sus diferentes actos escénicos proporcionan un contexto performativo para entender las singulares dimensiones cómicas del personaje de Hulot³⁷. Antes de su salto al cine, podemos ver a Tati en fotografías actuando como mimo sobre los escenarios vestido con pantalones y zapatos blancos. Su vestuario escénico ha llevado a algunos críticos a ver a Tati como un personaje contemporáneo de la *commedia dell'Arte* (Galliat, 1976; Longman, 2008; Bellos, 2012). Por ejemplo, Lucy Fischer ha notado esta conexión entre la actuación de Tati como mimo y Pierrot: “Hulot has much the sense about him of a nineteenth-century Pierrot clown: his identification with the spiritual order, his distanced infatuation with women, his affinity for small children³⁸ (...) He is also strongly identified with the spirit of play” (Fischer, 1983: 31).

Incluso, siguiendo la tradición de la *Commedia dell'Arte*, estas primeras actuaciones conectan con los *lazzi*³⁹ (Drouin, 2002) que se burlaban de las debilidades de la sociedad contemporánea. Pero por encima de todo, la relación más cercana que tiene Tati con la comedia mímica es su énfasis en la fisicidad y en su voluntad por evitar el diálogo: Hulot conduce la mayor parte de su humor a través de la gestualidad y el silencio sin recurrir a la palabra.

³⁶ Pensemos en el entusiasta y atolondrado cartero François que protagonizó el cortometraje *L'école de facteurs* [1946] así como su primera película *Jour de Fête* [1949].

³⁷ Un personaje como Hulot es indisoluble de las *Impressions Sportives* que Tati realizó al principio de su carrera. Desde *Soigne ton gauche* hasta *Parade*, pasando por *Hour de fête à l'Olympia* o *Cours du Soir*, todos sus proyectos están repletos de esos gags primigenios que tanto divertían a sus compañeros de rugby antes de convertirse en una estrella.

³⁸ Pensamos en un personaje tan influenciado por el Hulot de Tati como el Dougie Jones de *Twin Peaks: The Return* [Showtime, 2017] y el vínculo más allá de la palabra que parece compartir exclusivamente con su hijo en la escena del desayuno en el capítulo *Brings Back Some Memories* [E4T3]. Los trabajos de Lynch como Tati comparten esa inquietante sensación de extrañeza en la que la comedia parece colarse (en el caso de Lynch) o escaparse (en el de Tati).

³⁹ Recurso escénico que mezcla la mímica con acrobacias y segmentos de improvisación. El repertorio de *lazzi*s incluía saltos complicados, golpes de efecto e incluso ruidos fisiológicos (eructos, pedorretas, etc). Estas secuencias, en su mayoría físicas, podían improvisarse o planificarse previamente dentro de la actuación y a menudo se utilizaban para animar al público cuando este no parecía responder positivamente ante una determinada escena, pero también para cubrir fallos de diálogos o para deleitar a un público expectante con el *lazzi* estrella de la compañía.

En una investigación sobre el silencio como esta es imposible pasar por alto las potencialidades expresivas que Tati era capaz de encontrar en el diseño de la banda de sonido: “If you turned the sound off for a Jacques Tati movie, it would be interesting, but you would be losing so much, maybe half of the humor...for Jacques Tati, every sound effect is an opportunity for humor”⁴⁰.

De esta forma, y en plena época sonora, Tati consiguió volver a insuflar silencio en la comedia y significarlo como un elemento formal más sobre el que trabajar a partir de una serie de decisiones:

“Au moyen d’une science consommée des bruitages et en composant des environnements sonores étranges et radicaux, Tati a élaboré une poétique pleinement audio-visuelle, dans lequel la vie sonore des hommes et des objets est, au moins autant que leurs mouvements et leurs trajectoires visuels, source de gags et d’étonnement. Cela est d’autant plus remarquable que ce sont bien les bruits qui, par leur stylisation et leurs effets d’incongruité, retiennent l’attention au sein d’une bande-son largement émancipée de l’exigence naturaliste” (Gaudin en Cazier, 2015).

El sonido no diegético (que, como veremos, formal y expresivamente no se distancia mucho de las posibilidades de la *laugh track* en la comedia televisiva) sería fundamental en toda su filmografía desde su primer ejercicio en *Jour de Fête*. En general, el paisaje sonoro en el cine de Tati se compone de elementos realistas: fragmentos de diálogos, gritos aleatorios y ruidos diversos, ninguno de ellos del todo inteligibles y pocas veces detectables en sus fuentes (Dutton, 2015: 86). Ejemplos hay muchísimos y muy significantes a lo largo de su filmografía. Pensemos en el genial *running gag* de la avispa invisible en *Jour de fête* o en el ruido del altavoz llamando a los pasajeros al tren en la estación de Argentan en *Les Vacances de Monsieur Hulot*.

Como ocurrirá años más tarde en el cine de Aki Kaurismäki, será en relación a este fondo sonoro que un ruido inoportuno puede adquirir una dimensión absolutamente irreal y cómica. Por ejemplo, en la escena de *Les Vacances de Monsieur Hulot* en la que, de noche, los huéspedes del idílico *Hotel de la Plage* leen, hablan en voz baja o juegan a las cartas mientras Hulot juega al ping-pong en su habitación. Su frágil bola de papel hace un ruido desproporcionado, rompiendo este falso silencio, y en cada rebote parece hacerse más fuerte (Bazin, 1958).

⁴⁰ Consultado en la entrevista con David Lynch para el documental *Once Upon a Time... Mon Oncle* [2011, Camille Clavel]. Fragmento disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YGnyRPCjRfI>

Componiendo paisajes sonoros extraños y radicales, Tati desarrolló una poesía puramente audiovisual, en la que la vida sonora de los hombres y los objetos es, al menos en cuanto a sus movimientos y trayectorias visuales, fuente de gags y asombro. En el cine de Tati es el silencio quien, por su estilización y su incongruencia, llama la atención de una banda sonora (o de sonido) en gran medida emancipada de esa exigencia naturalista. El tratamiento y la disposición del sonido *chez Tati* se asemeja a la música concreta: una colección de crudos pero sutilmente equilibrados ruidos que enfatizan la variedad y complejidad de los arreglos y un tratamiento visual denso, especialmente notable en una película como *Playtime*.

Ejemplo de ello es la secuencia en la que Monsieur Hulot se encuentra en la sala de espera acristalada desde la que se ve la ciudad. Cuando otro señor trajeado llega y se sienta en una butaca a unos metros de la suya, comienza un juego de pantomimas en el más absoluto y anodino silencio. Cada ruido, cada interacción con los objetos, especialmente las butacas, está recreado en *foley*, dándole a la escena una cierta incomodidad por lo extraño de la correspondencia sonora-visual. Vemos cómo Tati explota las posibilidades del *burlesque* a partir del gesto, pero dándole una nueva dimensión sonora que en su época inicial habría sido técnicamente imposible. Todo es gesto en Tati. Escogemos esta secuencia por ser particularmente representativa en la construcción del personaje de Monsieur Hulot y su expresividad silenciosa, ya que, en el marco de esta arqueología medial, sería imposible abarcar ya no sólo *Playtime* sino toda la carrera de cinematográfica de Tati. Monsieur Hulot es un hombre incapaz de luchar contra el entorno que le rodea y se queda atrapado continuamente en espacios de los que no sabe cómo salir (aquí una sala de espera que parece una pecera en donde el silencio es el agua que la llena.). La modernidad ha acabado con la creatividad de Hulot, quien sin palabras con las que enfrentarse a ella, sólo dispone del gesto.

Es por eso que el uso del sonido en el cine de Tati se explica como un prólogo a la poética sustractiva de la contemporaneidad que podemos apreciar en cineastas que, sin estar tan anclados en la tradición cómica como el cineasta francés, han insuflado un cierto humor en algunas de sus películas. Pensamos en el ya mencionado Kaurismäki o en Roy Andersson pero, por encima de ambos, queremos destacar al Paul Thomas Anderson de *Punch-Drunk Love* [2002]: “I was just in a real love affair with Jacques Tati's movies” (Kehr, 2002). En el film, Anderson consigue replicar la significación estética del paisaje sonoro propia del cine de Tati y, a su vez, utilizar el diseño de sonido (y especialmente el silencio) como una herramienta de deconstrucción de la *comic persona* de Adam Sandler. No todo el mundo, por supuesto, consideraría al agresivamente extrovertido Sandler como una versión moderna del Hulot de Tati. ¿Por qué Paul Thomas Anderson consideró a Adam Sandler, protagonista de películas tan alejadas de su discurso como *The Waterboy* [1998, Frank Coraci] o *Little Nicky* [2000, Steven

Brill], para el papel que replica a un excéntrico y tímido personaje con tendencia a desaparecer en sus propias películas? Tras el estreno de la película, el *New York Times* (Scott, 2002) elogió la capacidad de Sandler para transformar la habitual agresividad verbal de sus personajes en una humanidad vulnerable que recuerda a dos grandes comediantes del cine que tanto se relacionaron con el silencio, y que hemos destacado en esta arqueología, como Buster Keaton y Jacques Tati.

2.1.6 Jerry Lewis y la incontinencia verbal: puntuar el silencio desde la verborrea

Pese a la dimensión de su figura y a la indudable influencia que proyectó la misma, Tati no estuvo solo en su renovación del lenguaje cómico de la imagen. Jerry Lewis, desde Hollywood y prácticamente en paralelo con Tati, también se alimentó del *slapstick* para construir un corpus de películas caracterizadas por su plasticidad estética y protagonizadas por personajes que sufren de incontinencia verbal en un mundo que les va grande.

La reivindicación de Lewis como figura clave ya no de la comedia cinematográfica sino del cine en general comenzó a fraguarse en la década de los 60, cuando, en pleno fervor de la *politique des auteurs*, la *troupe cahierística* se lanzó contra los criterios de evaluación tradicionales. En 1967, Jean-Luc Godard proclamó a Lewis como cineasta de referencia:

“[he is] the only one in Hollywood doing something different, the only one who isn't falling in with the established categories, the norms, the principles... Lewis is the only one today who's making courageous films. And I think he's perfectly well aware of it. He's been able to do it because of his personal genius” (Hillier citado en Krutnik, 1994: 12).

Antes de desembarcar en el cine, Jerry Lewis ya había comenzado a definir su *comic persona* gracias al éxito de sus trabajos junto con Dean Martin, primero en el cabaret (Gordon, 2001) y luego en la televisión (Natale y Dagan, 2017). Juntos habían desarrollado una versión particularmente extrema (y por supuesto cómica) de la figura del inadaptado (*misfit*) que permitía vincular los índices performativos del comediante con los vestigios de la tradición del vodevil (norteamericano) y el cabaret (francés) de principios del XX⁴¹. Los personajes de Lewis fueron desde un primer momento una inversión de la normatividad por la que se regían el cuerpo, la

⁴¹ Una tradición en la que, como apunta Costa, aportaba una relectura de “la gestualidad, los tics faciales y las dificultades del habla de los enfermos de histeria documentadas por la comunidad médica” (2012) y que tan bien reciclaría Lewis a la hora de configurar su *comic persona*.

madurez y la masculinidad. Su decisiva apuesta por destacar lo grotesco de sus personajes era toda una ruptura en términos estéticos. El estilo de interpretación de Lewis transforma su cuerpo en un campo de batalla en el que una serie de conductas aberrantes ponían en jaque todos los dogmas en torno a la masculinidad norteamericana de su época (Krutnik, op. cit.: 13).

De esta forma, Lewis comenzó a construir su propia forma cómica a partir de su descoordinación verbal y física, una recurrente confusión sexual y una cierta masculinidad disfuncional que se construían, en una estrategia similar al mutismo de Harpo, desde la oposición a la presencia hipermasculinizada de Dean Martin⁴² y reencarnando la dialéctica palabra/silencio. La dinámica entre cantante y comediante era espontánea y orgánica: Martin intentaba cantar y Lewis interrumpía con su inocencia mientras desataba el caos. Ambas figuras se complementaban y la pasividad innata de Martin y sus silencios potenciaban la verborrea interruptora de Lewis. Tras su salto al cine, Jerry Lewis caminó sobre un estrecho hilo que tocaba simultáneamente lo primitivo del *slapsick* con la modernidad de los discursos autorales. Al igual que en el cine de Tati (Scorsese, 2017), el cine de Lewis siempre pivotó sobre los dos elementos fundamentales de la *comedian comedy*: el gag y una figura cómica que funciona como vehículo para esos mismos gags (ver Sweeney, 2013). La modernidad de su *comic persona* y la originalidad de su carácter subversivo se encuadran dentro de las características que Seidman señaló de la *comedian comedy*: el inadaptado como vehículo disruptivo del texto cómico. Sin embargo, la figura de Lewis incorpora una nueva lectura en relación al infantilismo de sus personajes. De hecho, lo que importa no es tanto la madurez en sí misma como la idea de proceso que encierran las *performances* de Lewis:

“Du Stanley muet et sifflotant (The Bellboy) à Herbert conquérant la parole (The Ladies’ Man), de la misogynie adolescente d’Herbert au soudain intérêt de Morty pour les femmes (The Errand Boy), de la reconnaissance des capacités de Morty au professeur Kelp socialement installé, le personnage burlesque de Lewis est une figure comique de plus en plus autonome” (Favre, 1995).

Dentro de este corpus realmente homogéneo, Jerry Lewis siempre utilizó el silencio como un recurso estético y formal para construir y definir a sus personajes. Uno de sus grandes personajes, el Julius Kelp de *The Nutty Professor* [1963, Jerry Lewis] es presentado a partir tanto del caos y la violencia propios de la comedia más física como del silencio y el quietismo. Tras hacer

⁴² Las personalidades tan contrapuestas de ambos hicieron que el dúo fuese conocido como “The Handsome Man and The Monkey” (Lewis y Gluck, 1982: 43). Para un análisis más detallado y preciso de las dinámicas y las rutinas del dúo formado por Martin y Lewis ver Krutnik, 1995b.

saltar por los aires el laboratorio en el que trabaja por culpa de un experimento fallido, el profesor Julious Kelp es llevado al despacho del doctor Mortimer S. Warfield (Del Moore). Allí, se sienta en silencio y midiendo cada movimiento ante la atenta mirada de su superior. Durante muchos segundos, la secuencia alterna planos de Jerry Lewis tratando de pasar desapercibido mediante mínimas muecas gestuales con planos del inolvidable Del Moore observándolo fijamente impertérrito:

“El cine de Jerry Lewis tiene *slapstick*, tiene clown, tiene gag visual, tiene juegos verbales y tiene, y mucho, silencio, el elemento con el que más difícil es hacer reír. Esta escena de El profesor chiflado (1963) es absolutamente genial, como lo es la entrada de Buddy Love, el alter ego del profesor en su maravillosa revisión en clave cómica de *El extraño caso del Doctor Jeckyll y Mister Hyde*, en la discoteca, mediante un travelling que subvierte los códigos del cine de terror, de nuevo en un silencio solo roto por el sonido de los pasos del personaje, que funcionan, a la vez, como latidos de corazón cada vez más acelerados” (Romero Sánchez, 2017).

En su ensayo *The Errant Boy: Morty S. Tashman and the Powers of the Tongue*, Murray Pomerance propone el concepto de *weak vocality* (vocalidad débil) para dedicar un profundo análisis a la torpeza e incapacidades lingüísticas de Morty Tashman (Jerry Lewis) en *The Errant Boy* [1961, Jerry Lewis] (2002: 240). El general nazi chillón Eric Kesselring en *Which Way to the Front?* [1970, Jerry Lewis], el estridente Kelp en *The Nutty Professor* (cuya dicción y timbre serían retomados por Julius en *The Family Jewels* [1965, Jerry Lewis] y Clamson en *The Big Mouth* [1967, Jerry Lewis]) y el tímido Rutherford en *Three on a Coach* [1966, Jerry Lewis] son algunos de los ejemplos de las figuras *lewisianas* cuyas excentricidades vocales les permiten poner en primer plano el colapso lingüístico y hacer del discurso la acción principal y el tema de sus películas, desplazando el conflicto narrativo y el desarrollo del personaje (Fujiwara, 2005: 99).

De todos ellos, el silencio de Stanley en *The Bellboy* [1960, Jerry Lewis] es el más significativo y autoconsciente de todos. Con la película desprovista de argumento y su protagonista de palabras, *The Bellboy* es un texto producido para la comparación con la vertiente más clásica de la comedia cinematográfica. La gestualidad de Stanley (Lewis) se dirige directamente al silente, no sólo gracias a referencias y homenajes directos a otro Stanley⁴³, sino a la eficacia del silencio como herramienta formal cómica a la hora de construir y aislar su personaje cómico. Stanley es un tipo extraordinario y sobrehumano que, en la tradición de la comedia *keatoniana*, es capaz de

⁴³ Con un cameo de Bill Richmond vestido como Stan Laurel.

realizar asombrosas proezas, como organizar perfectamente mil asientos en una habitación vacía en un tiempo récord y de una manera perfectamente natural. También se revela como un personaje demasiado delicado para hablar, retrocediendo a un silencio pretérito que lo aísla (una constante a lo largo de su filmografía) y lo concentra en su propia singularidad:

“The Bellboy is nearly silent, in what could easily be taken as a nod toward French comedy titan Jacques Tati, though Lewis centralizes and foregrounds his cinematic alter ego (the bumbling, premasculine social misfit) whereas Tati spent his career trying to move himself back into the fabric of society. It could more likely be that the silent schematic is merely one characteristic of a cinematic work by a man intent on stripping away all elements that might distract from his more immediate themes: celebrity solipsism, as well as the havoc wreaked on solipsism by the intrusion of an alter ego” (Henderson, 2004).

El Stanley de *The Bellboy* es una autoimagen paradójica, completamente antipopulista en su alcance (Jerry Lewis no representa a nadie más que a sí mismo) y, sin embargo, en su relación con el mundo que lo rodea, es un personaje marcadamente mediocre, fuera de las esferas de riqueza, fama o poder (Stern, 2017).

Un año más tarde, en 1961, Jerry Lewis vuelve a recurrir a ese silencio para reconstruir el imaginario de la etapa silente y la tradición de la *comedian comedy* en *The Errand Boy*. Lewis trasciende la autodestrucción anunciada por la voz en *off* en la primera secuencia de la película para introducir su propia autodestrucción como estrella del sistema. Una imagen basta para ejemplificarlo. Morty S. Tashman (Jerry Lewis) es un empapelador que está limpiando una pared con el nombre de Jerry Lewis escrito en mayúsculas. Se trata de la autodestrucción de una estrella que revela el vínculo entre éxito y fracaso y, a su vez, el choque entre personaje y comediante (Grosoli, 2016).



Imagen 5: *La negación de la propia comic persona en el inicio de The Errand Boy*

El propio Lewis había asegurado cómo la tradición clásica del discurso tenía un estrecho vínculo con la tradición cómica a partir de una cierta estructura retórica: “Tell the audience you are going to do something; do it; and then let them know it is done. The rule applies to comedy” (Lewis, 1971: 164). Lewis era perfectamente consciente de que el hilo que unía la retórica y el humor era la discrepancia entre una acción y su propia inscripción simbólica (Grosoli, op. cit.). Muchos de sus gags cuya mecánica dialoga directamente con la etapa silente construyen esta incongruencia a partir del silencio. Lo vemos en la famosísima escena en la sala de juntas de los estudios Paramutual Pictures: Morty S. Tashman se toma un descanso y, sentado a la cabeza de una larga mesa de conferencias, emite órdenes mientras fuma un habano con la música de la orquesta de Count Basie tocando la pieza *Blues in Hoss's Flat*. El número de la *big band* se dirige lentamente hacia un crescendo que Morty va recreando simultáneamente con pantomimas y gestos con una arrolladora grandilocuencia. La pieza de la orquesta satura sonoramente la secuencia, lo es todo. En un alarde de su capacidad mímica⁴⁴, Lewis consigue transformar, a través del gesto, el sonido en imagen. Si bien como espectadores nos quedamos apabullados por la sincronía entre la gestualidad de Lewis y la pieza musical, diegéticamente se trata de una secuencia absolutamente silente. Lo vemos también en el juego de intertítulos de la secuencia en la piscina entre Morty y el buzo. Una jerarquización de la palabra escrita como conductora de la comicidad más allá de la propia voz que recuerda al final del especial de *stand-up Live at the Purple Onion* [2006, Michael Blieden], en el que Zach Galifianakis recurre a unas cartulinas con texto para “cantar” en silencio sobre una melodía de piano.

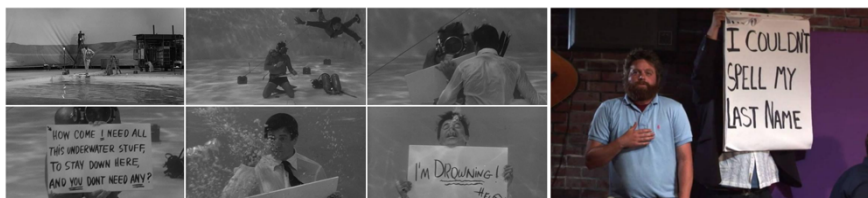


Imagen 6: Comparativa del uso de intertítulos silente en *The Errand Boy* y *el Live at the Purple Onion*

Si en *The Errand Boy* Lewis tensionaba las formas de la industria cinematográfica, en *The Patsy* hacía lo propio con otro de los medios de origen como fue la televisión. Stanley Belt pasa de ser botones de hotel a un proyecto de futura estrella televisiva. Sin ningún talento obvio, e igual de patoso que el resto de personajes de Lewis, sus nuevos managers usan todo el poder en sus manos para abrirle puertas, incluyendo una aparición en *The Ed Sullivan Show* [CBS, 1948-1971]. Una aparición que es un total y absoluto

⁴⁴ No olvidemos que fue Irving Kaye, comediante del Borscht Belt y posteriormente manager de Lewis, quien lo descubrió gracias a un acto de mimo en el hotel Brown en Loch Sheldrake (Levy, 2016: 37).

desastre: patoso y sin gracia, Stanley no podría estar más alejado de lo que se le presupone a una estrella del *show business*. Ya sobre el escenario, Stanley Belt hace gala de una caótica gestualidad al tirar el micrófono en repetidas ocasiones mientras intenta hablar sin emitir sonido alguno. El silencio salta del escenario al patio de butacas, donde el público, en lugar de reírse con los manidísimos chistes de un Stanley carente de *delivering* alguno, permanece en silencio (potenciado por la incorporación del efecto sonoro del chirrido de un grillo).

Pero para Lewis, que como había apuntado Godard también se significó como cineasta y no sólo clown, el silencio también podía relacionarse con el fuera de campo. Lo vemos en *The Nutty Professor*, durante la primera transformación de Julius Kelp en el presumido Buddy Love, cuando el espectador asume que se ha convertido en algún tipo de engendro monstruoso, en una especie de Mister Hyde. Después de la transformación en el laboratorio, Jerry Lewis corta a un larguísimo plano-secuencia subjetivo de Kelp/Love mientras este sale a la calle. Cada persona que se cruza en su paseo se muestra atónita y horrorizada. Lewis dilata la imposibilidad del diálogo entre plano y contraplano con el silencio de las diferentes reacciones de esos transeúntes. Un silencio que niega ese plano que estamos esperando de la transformación de Kelp pero que también niega otros paisajes sonoros posibles. Cuando la cámara (y, por extensión, Love) irrumpe en el guateque, la música en directo de la banda cesa en cuanto el pianista ve a Love entrando por la puerta. En el texto *The absent image, the invisible narrative*, Carlos Losilla plantea el concepto de *imagen ausente* al referirse a esta onírica suspensión del paisaje sonoro:

“What is the absent here, what is it that suggests another world on the basis of this scene? The absent images of the scene are the reverse-shots belonging to those characters looking into the camera. To execute it as a continuous movement, Lewis suppresses these shots – and thereby cancels any possibility of interpretation. Otherwise, we would have seen from the start that people are surprised by Buddy Love’s beauty. That period of staying with the camera, however, eliminates any reality effect – and plunges everything into a hallucinatory fog, typical of a nightmare-state. Pedestrian activity is suspended in this event, so we miss the typical turmoil of a city street. Everything is silent – except for Buddy Love’s footsteps” (Losilla, 2014).

Esta larguísima y silente secuencia, en la que Lewis juega con los códigos del género, plantea una serie de cuestiones discursivas en torno a la comedia y a la risa que, como apunta Manu Yáñez (2017), preconfiguran los textos contemporáneos que se han catalogado bajo la tendencia del posthumor al problematizar los esquizoides vínculos entre silencio y palabra.

2.1.7 De víctima a agresor: resurgimiento de la *comedian comedy* y cambio de paradigma en la comedia contemporánea

Con frecuencia, la comedia ha sido entendida como una desviación de la norma. Lo cómico surge, en incontables ocasiones, precisamente de la ruptura de unas determinadas reglas. Tal y como explica Frank Krutnik, la comedia es a menudo una excepción genérica a las reglas y regímenes de motivación que tienden a regir la mayoría de los otros géneros de Hollywood (1990: 30). Dentro de la comedia como gran género, ciertas formas se han considerado potencialmente más disruptivas en relación a los mecanismos de funcionamiento de la ficción cinematográfica más clásica. Históricamente, estas formas han sido dos: la comedia musical y la *comedian comedy*. Unas formas cuyas características definitorias esquivan la estructuración del conflicto a través de un realismo codificado de personaje y acción para apostar por un ilusionismo que ayuda a presentar la ficción como algo aparentemente autónomo. En este sentido, por ejemplo, destaca la visión de alguien tan decisivo para el pensamiento del cine como Christian Metz:

“the traditional film is presented as story [histoire], not as discourse [discours]. And yet it is discourse... but the basic characteristic of this kind of discourse, and the very principle of its effectiveness as discourse, is precisely that it obliterates all traces of the enunciation, and masquerades as story” (1982: 91).

Esa concepción clásica del film es, para Krutnik, un relato parcial. Un relato que en cierta medida menosprecia especialmente a esos dos versos libres que son el musical y la *comedian comedy*. Ambos inscriben la interpretación, como estamos viendo en esta arqueología media, desde otras formas (vodevil, *stand-up*, variedades...) y tienden, aunque sólo sea en momentos puntuales, a cierto exhibicionismo visual y, por extensión, una disrupción discursiva.

Llegados a este punto, y como deja claro el título de la investigación centrados en la particularísima forma cómica detectada por Seidman, nos preguntamos: ¿son los tres comediantes que hemos elegido una desviación respecto a la tradición cómica de cada uno de sus medios? La respuesta es doble y contradictoria. Por un lado, si comparamos el Barry Egan de *Punch-Drunk Love* con personajes anteriores del propio Sandler, una serie como *Louie* con *sitcoms* como *Seinfeld* [NBC, 1990-1998] o incluso otras más canónicas como *Cheers* [NBC, 1982-1993] o *The Honeymooners* [CBS, 1955-1956] o el último especial de Drew Michael con el *Jammin' in New York* [1992, Rocco Urbisci] de George Carlin o el *Live on Sunset Strip* [1982, Joe Layton] de Richard Pryor, apostaríamos por un rotundo sí. Por otro, si tenemos cuenta la ya apuntada influencia de la gestualidad silente del Monsieur Hulot

de Tati en Paul Thomas Anderson, las similitudes en la carrera de Louis C.K. con la de otro comediante de *stand-up* que dio el salto al audiovisual como Woody Allen o el hecho de que los primigenios discos de comedia se producían en las cabinas de estudios de grabación sin público alguno, pasaríamos a decantarnos por un no. El punto de inflexión entre ambas respuestas lo encontramos en el cambio de paradigma que se dan la tradición de la *comedian comedy* principalmente en la última década del siglo XX: será la década de los 90 la que supuso ya no un resurgimiento, sino una vuelta de tuerca de la *comedian comedy* (Drake, 2003: 187). Un resurgimiento que vino, en gran medida, de la mano del éxito comercial de comedias como *Hot Shots!* [1991, Jim Abrahams], *Kindergarten Cop* [1991, Ivan Reitman], *Groundhog Day* [1993, Harold Ramis], *Mrs. Doubtfire* [1993, Chris Columbus], *Dumb and Dumber* [1994, Peter Farrelly y Bobby Farrelly], *The Mask* [1994, Chuck Russell], *Tommy Boy* [1995, Peter Segal], *Office Space* [1999, Mike Judge] o *Me, Myself e Irene* [2000, Bobby Farrelly y Peter Farrelly]. Las nuevas estrellas de la comedia firmaban grandes contratos para protagonizar sus propias películas. Comediantes surgidos del circuito de la *stand-up* o de esa cantera que siempre había sido (y sigue siendo) el *Saturday Night Live* protagonizaban los grandes éxitos comerciales de finales del siglo pasado. Nombres como Jim Carrey, Chris Farley, Mike Myers y Adam Sandler (y otros que ya habían recorrido el mismo camino unos años antes como Eddie Murphy, Steve Martin y Robin Williams) pusieron el cuerpo del cómico y sus infinitas posibilidades al servicio del gag como foco principal del relato, dejando de lado otras formas narrativas más convencionales.

Su éxito fue indudablemente arrollador. Se trataba de proyectos cinematográficos que saciaban los placeres del público (o quizás su morriña) por un cierto tipo de comedia basada en lo visual y la fisicidad de sus gags basada en el cuerpo del comediante (ver Cogollos, 2005). Algo que teniendo en cuenta estos dos factores (lo visual y lo físico) situaba claramente estas comedias en línea con la tradición del *slapstick* más canónico. Sin embargo, y a diferencia de éste, el fenomenal éxito de estas películas residía más en una pérdida del control sobre el cuerpo que en un dominio excelso del mismo. En un artículo para *Film Comment* titulado *Funny Peculiar*, Dave Kehr señala un punto de inflexión en la comedia durante los años 60, momento en el que el cómico cambió su status, pasando de víctima a agresor:

“If the rhetoric of American comedy has shifted from seduction to confrontation, the stance of the American comedian has shifted, too: from comic as victim (Chaplin, Keaton, Laurel and Hardy) to comic as aggressor (Mel Brooks, Steve Martin, John Belushi)” (Kehr, 1982: 9)⁴⁵.

⁴⁵ Como apunta Manu Yáñez, a pesar de este cambio de paradigma, actualmente todavía podemos encontrar la figura del comediante victimizado: “Ahí está por

Por supuesto, como el propio Kehr apunta, comediantes silentes como Chaplin y Keaton también protagonizaron sus momentos agresivos. Pero las diferencias entre esas primeras comedias de mamporros y persecuciones se aprecian al compararlas con otra, formal y apriorísticamente muy similar, como *The Blues Brothers*. Los hermanos Jake (John Belushi) y Elwood (Dan Aykroyd) representan una especie de comedia de grado cero, una suerte de comediantes salidos de una época anterior. Personajes definidos por características superficiales y de vestuario (sus gafas y trajes oscuros y su hostilidad) más que por una psicología profundamente desarrollada: “John Belushi y Dan Aykroyd eran desposeídos de todo trasfondo psicológico, se los ocultaba bajo unas distintivas gafas de sol y se los convertía en prófugos motorizados: herederos musicalizados del antiguo *slapstick*” (Yáñez, 2012: 42). Jake y Elwood son dos pequeños puntos negros que persiguen y son perseguidos, dos agentes abstractos dedicados a la agresión. Su rastro es el caos y la destrucción en sus intentos por recaudar el dinero necesario con el que salvar el orfanato en el que se criaron mientras son perseguidos por un grupo de neonazis, una banda de country y, por supuesto, gran parte del cuerpo de policía del estado de Illinois⁴⁶.

No sería este el único trabajo en el que el dúo Belushi/Aykroyd ejemplificase las nuevas dinámicas entre comedia y violencia. Un año más tarde, en la ya mencionada adaptación cinematográfica de la novela de Thomas Berger *Neighbors*, Aykroyd pasa a ser el agresor (Vic, el excéntrico nuevo vecino que se muda a una zona suburbial junto a su pareja Ramona) y Belushi la víctima (interpretando a Earl Keese, un tipo normal a punto de entrar en la mediana edad que vive junto a su esposa, Enid, y su hija adolescente, Elaine). Después de pasarse gran parte de la película sometido al ruidoso y entusiasta de su vecino, Belushi cambia de bando, despertando sus propios instintos agresivos. Paradójicamente, la transformación de agredido a agresor se presenta como una especie de ruptura psicológica pop (Kehr, op. cit.: 15) y una vuelta de tuerca a un *happy ending* moralizante: en la escena final de la película, Earl se une a Vic y Ramona, dejando atrás a su familia y su casa en llamas.

ejemplo el eficaz Jonah Hill, cuya eléctrica labia y físico rechoncho le convirtieron en la víctima favorita del “clan Apatow”, aunque ninguno de sus miembros sufrió más que Steve Carrell en la espeluznante secuencia de la depilación corporal de Virgen a los 40 (*The 40 Year Old Virgin*; Judd Apatow, 2005). Por su parte, los más olvidables Brendan Fraser y Rob Schneider representarían la versión *mainstream* y *extreme*, respectivamente, del cómico apaleado” (Yáñez, op. cit.: 44).

⁴⁶ Recordemos esa maravillosa frase del oficial de policía que da pie a una de las persecuciones más destructivas de la historia del cine cómico y que podía resumir el espíritu punk de la película: “Use of unnecessary violence in apprehension of the Blues Brothers...has been approved”.

Sin embargo, más allá de la entropía que arrastraba el dúo salido del *Saturday Night Live*, y como señala el propio Kehr, quizás Woody Allen sea el comediante que mejor ejemplifique la transición desde la condición de víctima a la de agresor. El comediante judío saltó desde la *stand-up comedy* al cine interpretando una serie de personajes que tenían su encanto como perdedores natos. Pensemos en fracasados como los Virgil Starkwell de *Take the Money and Run* [1969, Woody Allen], Fielding Mellish de *Bananas* [1971, Woody Allen] o Allan Felix de *Play It Again, Sam* [1972, Herbert Ross]; personajes que ayudan a perfilar la *comic persona* de Allen para darle una dimensión *nebbish* (Fallon, 2014) y elevarla a cotas pop nunca antes imaginadas por la tradición judía (Richards Cooper, 2006: 24). Poco a poco, y a medida que se hacía un nombre en la industria cinematográfica, sus personajes comenzaron a convertirse en arrogantes intelectuales y verbalmente afilados, pero sexualmente ineficaces si no absurdos (Feldstein, 1989: 69), como el Clifford Stern de *Crimes and Misdemeanors* [1989, Woody Allen], el Sandy Bates de *Stardust Memories* [1980, Woody Allen] y, por supuesto, los Alvy Singer de *Annie Hall* e Isaac Davis de *Manhattan* [1979, Woody Allen].

“Ironically, Allen's movies have become more traditional, in terms of developed plots, characters, and structure, as his character has become more hostile: He is more sympathetic, more the familiar "little man" of movie comedy, amid the stylistic rubble of his early work than he is in the increasingly rigorous *mise-en-scène* of *Annie Hall* and *Manhattan*. The rapid cutting and spitball construction of *Take the Money* congeal into the static long takes of *Stardust* as Allen becomes more openly contemptuous of his audience and the characters around him” (ibíd.: 16).

Pivotando desde la insularidad de su propio punto de vista como director/comediante, y a pesar de que en muchos de sus últimos trabajos Allen parece haber dado un paso al lado, su mundo sigue siendo el mundo subjetivo y egoísta del comediante de *stand-up*. Actualmente condenado al ostracismo tras las acusaciones de abuso por parte de su hija adoptiva Dylan Farrow (Respers France, 2018) y repudiado por muchos de los actores y actrices que han trabajado con él y gran parte de la opinión pública (Martín Ortega, 2018), Woody Allen abrió el camino para que surgiesen nuevas formas de comedia permitiendo que el comediante siguiese siendo el centro del discurso cómico. Como apunta Jordi Costa, Allen, junto a otros nombres que han aparecido a lo largo de esta investigación como Jacques Tati y los Monty Python, se configura como el punto de partida para ese terreno tan fértil que problemáticamente se ha conocido como Nueva Comedia:

“En la obra de Woody Allen, Monty Python y Jacques Tati se apuntan ya algunas de las direcciones que la Nueva Comedia explorará a fondo hasta alcanzar unos registros que harán que el género pierda su tradicional objetivo –espolear la risa– para colocar, en primer término, algo que había actuado como sustrato de la comedia cinematográfica desde los orígenes: su potencial para el discurso reflexivo, la indagación incómoda y el desciframiento de lo humano (...). En la filmografía de Woody Allen confluye el cruce de registros cómicos y dramáticos –que alcanzan su punto culminante en la insuperada *Delitos y faltas* (*Crimes and Misdemeanors*; 1989, Woody Allen)–, la confusión entre lo público y lo privado –una forma de autoficción, en definitiva, estrechamente vinculada a la tradición del monologuista de club americano, afín a las líneas del muy judío *self-deprecating humor* –y una primera apropiación de los registros hiperrealistas del documental” (Costa, 2018: 16).

Inicialmente, estas nuevas formas dentro de la comedia *comedian comedy* contemporánea fueron un paso más allá de la simple transformación del comediante en agresor y se alejaron de la blancura de la tradición para apartarse bruscamente de cualquier vestigio de sofisticación (Martin, 2012: 23). Por eso, muy pronto, aparecieron etiquetas, a veces más críticas, como comedia idiota (*dumb comedy*) (Rafferty, 2003) y, otras no tanto, como comedia animal⁴⁷ (Durnat, 1988). Humor estúpido poblado de las añejas caídas de culo y trompadas sí, pero también de chistes en torno a las funciones corporales más escatológicas. Entre las películas sintomáticas de esta tendencia se encontraban gran parte de la filmografía de Jim Carrey pero también aquellas dirigidas por los hermanos Farrelly o ese revival *teen* de la saga *Porky's* que fue *American Pie* [1999, Paul Weitz, Chris Weitz]:

«The motivating rationale of 1990s “dumb” or “gross” comedy is not psychological realism but the hyperbolic justification of the gag sequence, which has its own internal narrative structure» (Drake, op. cit.: 190-191).

Como hemos señalado, reflexionar sobre el renacimiento de un subgénero como la *comedian comedy* supone, en última instancia, reflexionar sobre la

⁴⁷ El término comedia animal acabó por ejemplificarse casi literalmente en *The Animal* [2001, Luke Greenfield]. El film, protagonizado por otro de los hijos del *Saturday Night Live* como Rob Schneider, presenta al vigilante de seguridad Marvin Mange quien, tras un accidente de tráfico, descubre que su cuerpo destrozado ha sido reconstruido con órganos de animales. Los instintos de los diferentes animales se apoderarán de su propio cuerpo desarrollando una gestualidad completamente animal.

actuación (performance) del comediante. Porque, entre otros muchos vicios y virtudes, ya no sólo la *comedian comedy* en particular, sino el cine cómico en general, funciona como un inmejorable escaparate para la exhibición de las capacidades cómicas del intérprete dentro del marco diegético de la película. El propio Seidman contrasta esta plataforma respecto al modo narrativo más clásico, donde generalmente la interpretación quedaba en un segundo plano, determinada y dirigida desde la propia narrativa.

Quizá por eso, podemos entender la *comedian comedy* como una forma en oposición a las convenciones clásicas de Hollywood y, por tanto, como una forma de trabajar y negociar estas mismas convenciones, asumiendo algunos elementos y rechazando otros. Gracias a esta tendencia a leer a contrapelo los discursos más normativos, la *comedian comedy* se convirtió en una excelente plataforma para presentar identidades resistentes y fuera de la norma ejemplificadas a través de su problemática relación con la palabra. Prueba de ello son figuras tan liminales como el inmigrante con dificultades para expresarse (Chico Marx), el mudo (Harpo Marx), los inadaptados silentes (Monsieur Hulot o Mr. Bean), el personaje esquizoide con verborrea (Jerry Lewis) o, como veremos posteriormente, el adulto híperinfantilizado incapaz de expresarse (Adam Sandler). De todos ellos, será este último sobre el que profundizaremos para comprobar más detalladamente cómo esta dicotomía palabra/silencio llegó a negar su propia *comic persona*.

2.2 La ficción cómica televisiva: de la *sitcom* tradicional a la *cringe comedy* contemporánea

Como decía Wayne Federman en el primer episodio del podcast *The History of Stand Up*, las historias de la *stand-up comedy* y de la televisión están entrelazadas. Y para aprehender ambas, o al menos hacerlo de la mejor manera posible, será necesario no disociarlas completamente. No sólo eso, sino que para profundizar en las mutaciones (en su gran mayoría gracias a comediantes surgidos de la *stand-up*) que la comedia sufre/disfruta en la ficción televisiva contemporánea, tenemos que mirar hacia atrás. Miraremos atrás porque la televisión, como medio, siempre ha echado mano de la comedia, convirtiéndola en uno de sus bastiones más resistentes y productivos. Las formas que la comedia ha adoptado dentro del universo catódico han sido muchas y muy variadas: programas de variedades, *sketches*, animación o *late shows*, entre otros (Creeber et al., 2001: 64). De todas estas, es la *sitcom* (comedia de situación), el formato con mayor tradición dentro del género de la comedia en la industria televisiva, especialmente la americana y la británica, de los últimos tiempos (Bonaut Iriarte y Grandío Pérez, 2009: 754).

En Estados Unidos, la comedia de situación ha sido un elemento básico de la televisión desde su democratización en los hogares de toda la geografía

yanqui (Marc, 1997; Bignell y Lacey, 2005; Roman, 2005). Sin embargo, a lo largo de los años han surgido varias proclamaciones en los medios de comunicación con respecto a la inminente desaparición del género (Pile, 2004; Gough y Wallenstein, 2007). En una pieza para *The Hollywood Reporter*, Ray Richmond marca ese mismo año, 2007, como el año en el que la *sitcom* parecía haber cerrado definitivamente por defunción. Richmond atribuyó este fin a dos factores: por un lado, el inmenso éxito que tuvieron las formas híbridas, especialmente la comedia dramática (dramedia); por otro, la ausencia de nuevas comedias en formato de media hora en el *prime time* de la temporada de otoño en una cadena capital para la *sitcom* como la NBC. Según el crítico de televisión Jon Lafayette (2007), este último motivo suponía un movimiento sin precedentes por parte de una cadena que había albergado obras definitorias del género en las dos últimas décadas del siglo XX como *The Cosby Show* [NBC, 1984-1992], *Cheers* y, particularmente, *Seinfeld*.

Sin embargo, todo este ruido mediático también podía considerarse como la culminación de un debate que había estado en circulación desde la temporada televisiva 2003-2004 (Williamson, 2018). Después de experimentar una década de éxito, dos de las autodenominadas *must-see* de NBC llegaron a su fin: *Friends* [NBC, 1994-2004] y *Frasier* [NBC, 1993-2004], junto a *Sex and the City* de HBO [1998- 2004]. En octubre de 2003, *Newsweek* publicó un artículo sobre los problemas que le aparecían a la NBC con el fin de *Friends*, su comedia de mayor audiencia y el eje de su programación del *prime time* de los jueves (ver Peyser, 2003; Donegan, 2004; Dunn y Liddiment, 2006). Con la dictadura de la telerrealidad dominando las audiencias y casi un cincuenta por ciento menos de comedias que en 1993, Marc Peyser (2003), de *Newsweek*, se apresuró a anunciar que, mirase donde mirase, la *sitcom* no parecía tener un futuro muy prometedor. En contraste con 1993, cuando las cuatro principales cadenas emitían hasta 46 *sitcoms*, en la temporada 2003-2004 contaban en total con sólo 24 (Williamson, op. cit.).

Las razones de este aparente declive de la *sitcom* interesaron a Brett Mills, quien presentó una serie de razones sociales, culturales e institucionales que intentaban explicar por qué la comedia de situación debía seguir siendo una forma audiovisual significativa. Mills observó cómo la comedia era una de las formas de representación de los cambios políticos y sociales de su momento, pero igual de significativo era cómo representaba dichas transformaciones. De esta forma, la *sitcom* no sólo se convierte en una forma identitaria e ideológica de representación cultural, sino también en una de las maneras por las cuales una cultura se define, se interroga y se entiende a sí misma (2005: 9). Además, en pleno cambio de milenio y con la llegada de esa gran nueva forma que era la telerrealidad, la *sitcom* representaba una forma de tradición que, como había señalado Marc, poseía un interés particular, especialmente en relación con otras formas audiovisuales en televisión, por su longevidad formal:

“The situation comedy has proven to be the most durable of all commercial television genres. Other types of programming that have appeared to be staples of prime-time fare at various junctures in TV history have seen their heyday and faded (the western, the comedy-variety show, and the big-money quiz show among them). The sitcom, however, has remained a consistent and ubiquitous feature of prime-time network schedules since the premiere of Mary Kay and Johnny on DuMont in 1947” (Marc 1984: 11).

Lo que estas declaraciones recurrentes sobre el fin de la *sitcom* no tenían en cuenta es tanto la naturaleza cambiante del panorama de la radiodifusión estadounidense como el hecho de que la comedia ha tenido una historia muy heterogénea durante más de 50 años (Mittell 2004: 5). Por supuesto, un género tan longevo que ha sobrevivido a una infinidad de vaivenes tecnológicos, económicos, culturales, políticos, industriales y sociales no podría haberlo logrado sin haber sufrido alguna que otra transformación formal. El género, por tanto, no ha caducado, simplemente ha alterado su ADN (Richmond 2007).

Desde el éxito de *The Cosby Show*⁴⁸, la televisión en Estados Unidos progresó desde un panorama dominado por tres grandes *networks* (ABC, CBS y NBC) que competían por una audiencia nacional masiva, hasta uno, el actual, denominada *post-network era* (Williamson, op. cit.)⁴⁹ en la que más de cien canales de difusión, cable y satélite compiten por segmentos particulares y nichos de audiencia. En esta transformación de la industria, la temporada 1986-1987 fue clave. Fox entró en juego para convertirse en la cuarta cadena en el mercado de la radiodifusión y el canal de cable de pago Showtime puso en antena *It's Garry Shandling's Show* [1986-1990], una comedia que sería sintomática de muchas de las sensibilidades actuales. Pero antes de indagar en la forma en la que el silencio ha servido para tensionar los patrones canónicos de la comedia de situación, consideramos necesario establecer qué entendemos por la *sitcom* tradicional.

⁴⁸ Janet Staiger señala cómo *The Cosby Show* fue alabado a mediados de la década de los 80 por insuflar vida a un género que parecía moribundo (2000: 21-26).

⁴⁹ Existen varias nomenclaturas para este nuevo panorama del medio televisivo. Situada en lo que se ha denominado la fase "TVII" del desarrollo histórico de la televisión (el período posterior a la "TVI", en la que la televisión consistía en un sistema cerrado dominado por tres grandes redes), entre ellas figuran la bastante evidente era multicanal y la era de la disponibilidad (Rogers, Epsetin y Reeves, 2002; Hilmes, 2003; Ellis, 2000). Desde entonces, ha surgido una noción más compleja en la forma de "TVIII", que Glen Creeber y Matt Hills describen como una época de mayor fragmentación, interactividad con el consumidor y economía de mercado global (2007: 1).

2.2.1 Entendiendo la *sitcom* tradicional

Durante más de cuatro décadas, los riesgos en el género fueron mínimos. El patrón instaurado por *I love Lucy* se perpetuó como un molde a partir del cual producir ficciones audiovisuales cómicas de relativo éxito: acción enclaustrada en cuatro metros delimitados por los decorados del estudio televisivo, relatos auto-conclusivos dentro del propio capítulo, alternancia de tramas secundarias paralelas, predominancia del humor basado en la broma verbal y en el gag visual y un límite de cinco a seis personajes (Dalton y Linder, 2005: 2) cuya personalidad y reacciones ante las situaciones humorísticas hacían avanzar la trama. Mientras que el rodaje en tres cámaras dio como resultado un estilo íntimo consistente en planos más cortos y tomas de reacción, la presencia de público en plató en directo ha llevado a la inclusión de una pista de risa audible que actúa como señal para los eventos cómicos. Este modo de producción tiene su base en la economía, pero ha dado lugar a que se acuse a la comedia de ser visualmente silenciada, así como formalmente rígida. Bajo estas premisas, la comedia de situación se significó como uno de los géneros televisivos más artificiales en términos formales. De esta forma, la *sitcom* más tradicional se ocultó tras una transparente artificialidad (Mills, 2004: 67), amparada en sus fines humorísticos, y construida, principalmente, a partir de las risas enlatadas (*laugh track*), esa misma puesta en escena y una cierta teatralidad en la interpretación de los actores y actrices (Bonaut Iriarte y Grandío Pérez, op. cit.: 755).

“Las sitcoms tradicionales, en lo que respecta a guion, son absolutamente esquemáticas, enclaustradas en una fórmula. Hay una manera muy concreta de escribirlas que el tiempo y la industrialización del proceso han hecho que sea un género que pierda frescura. (...) Las nuevas tragicomedias se han desprendido de la necesidad de hacer reír cada 20 segundos y se preocupan más por la narración. (...) Es una manera de hacer que ha funcionado, y muy bien, durante 50 años. El problema no es tanto el formato, sino una cuestión de tono y contenidos. La sitcom tradicional se ha quedado estancada en el humor blando y familiar” (Natxo López citado en Marcos, 2015).

Siguiendo una serie de patrones que permitieron a la *sitcom* ganarse el estatus de uno de los géneros más perdurables de la televisión, la comedia ha sido históricamente entendida como una forma establecida y fácilmente reconocible que ha evolucionado poco desde su creación.

A pesar de afirmaciones como la de Richmond de que, de hecho, la *sitcom* ha sufrido una serie de transformaciones a lo largo de los años, esto sólo ha empezado a ser reconocido dentro de la academia desde el advenimiento de

la *post-network era*. Trabajos como los de Steve Neale (2001), Brett Mills (2005) o Jason Mittell (2004) han cuestionado la idea de que géneros como la *sitcom* existen como categorías estáticas e ideales (Williamson, op. cit.).

Hasta ese momento, los esfuerzos académicos sobre la *sitcom* como forma audiovisual se habían concentrado en su estructura narrativa. Para Lawrence Mintz (1985), la característica más importante de la comedia televisiva es que sus episodios son cerrados y finitos, con una narración que es circular en lugar de lineal: los personajes vuelven a su estado original al final de cada episodio, listos para enfrentarse a la situación que llegará en el próximo episodio. Aunque esto pueda considerarse como un rasgo de la serialidad episódica en general, de la que la *sitcom* es obviamente un subgénero, pronto se convirtió en su característica identitaria. Debido a este infinito *vuelva-a-la-casilla-uno*, se ha definido al personaje de *sitcom* como un personaje plano que, a menudo, no evoluciona ni aprende de sus experiencias y no tiene memoria (Kozloff, 1992: 73-92).

Por supuesto, esto se ve ratificado por dos factores: la intemporalidad de las situaciones televisivas (Eaton 1978: 70) y la naturaleza estereotipada de esos mismos personajes. Debido a la urgencia de la ficción cómica televisiva por presentar a sus personajes, estos se ven reducidos a meros estereotipos y clichés arquetípicos (Medhurst y Tuck, 1982: 43-55). Sin embargo, y ya desde los primeros días del medio, ha sido la propia *sitcom* norteamericana quien más ha complicado esta percepción academicista “a la ligera” del género. La primera gran tendencia hacia la comedia doméstica (o familiar) en la década de los 50 supuso el primer gran condicionante de la narrativa del género. Su inmediato éxito en términos de audiencia hizo que el género se vinculara indisolublemente con la noción de familia. Durante las siguientes décadas el patrón se repitió en numerosas ficciones como *The Honeymooners*, *All in the Family* [CBS, 1971-1979], *Sanford and Son* [NBC, 1972-1977], *One Day at a Time* [CBS, 1975- 1984], *The Jeffersons* [CBS, 1975-1985], *Good Times* [CBS, 1974-1979] o *Maunder* [CBS, 1972-1978], muchas de ellas bajo la firma de Norman Lear, asentando las bases sobre las que se levantarían las *sitcoms* sobre el día a día de la clase trabajadora norteamericana.

Esto provocó que el carácter auto-conclusivo de cada episodio se viese afectado por una pátina moral que entraba en conflicto con la concepción de unos personajes que, como hemos visto, por sus características y su construcción, no debían ser tomados muy en serio. El mensaje moralizante, y ciertamente conservador, se escondía detrás de los (cómicos) problemas y el caos del día a día de una familia cualquiera estadounidense. Una familia, por supuesto, heteronormativa y, hasta que apareció el patriarca Cosby, blanca. La *sitcom* comenzó a aleccionar a las masivas audiencias sobre cómo era mejor hablar que pelear para solucionar los problemas dentro de la familia (Hartley, 2001: 66) y así los personajes comenzaron a aprender

enriquecedoras lecciones con sus (episódicas) experiencias. Gerard Jones explica como, con el objetivo de preservar la armonía doméstica de la unidad familiar, cualquier amenaza o perturbación introducida en la narración (siempre al inicio del episodio) debía ser resuelta o expulsada al final del mismo (1992: 4). Esto implicaba que, más allá de configurarse como un mero entretenimiento, la *sitcom* pronto se convirtió en una muy útil arma para reforzar y amplificar los discursos normativos en torno a la familia tradicional. Marc propone una ecuación para representar las estructuras narrativas de la *sitcom* tradicional:

“Episode = Familiar Status Quo → Ritual Error Made →
Ritual Lesson Learned → Familiar Status Quo” (Marc, 1997:
179).

Aunque la ecuación en sí misma no se remite expresamente a la naturaleza familiar de la forma, Marc continúa explicando que este es el mecanismo ritual por el cual la comunicación interfamiliar doméstica cumple su tarea genérica: ilustrar, en términos filosóficos (sic) prácticos y cotidianos, las recompensas tangibles de la fe y la confianza en la familia (ibíd.: 191). A pesar de que siempre han existido otras variantes de la forma, fueron las *sitcoms* domésticas las que se configuraron como la norma dominante dentro del género.

Pero, en relación al tema que nos ocupa, las tensiones entre este formato televisivo y la performatividad de la *comedian comedy* se ejemplificaron perfectamente un 17 de febrero de 1979. Con Ricky Nelson como *host*, *Saturday Night Live* parodió el formato de *sitcom* tradicional clásica en un *sketch* con la forma (y título) de la serie *The Twilight Zone* [CBS, 1959-1964]. Por aquel entonces, Ricky Nelson, que había sido niño modelo y uno de los primeros productos juveniles de los Estados Unidos biempensante de los años 50 gracias a la *sitcom* *The Adventures of Ozzie and Harriet* [ABC, 1952-66], había caído en desgracia (como tantos otros niños modelo) tras sus adicciones y problemas matrimoniales. Con su habitual acidez, los guionistas del *baby boom* del *Saturday Night Live* aprovecharon la presencia de Nelson para atizar a las generaciones predecesoras evocando la forma de la *sitcom* tradicional y mostrando sus problemáticas contradicciones (Shales y Miller, 2015: 60; Gray et al., 2009: 23).

La premisa del *sketch* era simple: Ricky Nelson está perdido en un barrio suburbial e intenta encontrar su casa a tiempo para la cena⁵⁰. El *sketch* se inicia con Nelson entrando en una cocina y la voz de Dan Aykroyd (en el rol

⁵⁰ De partida ya atisbamos otra crítica implícita al boom suburbial de la época y a la producción *fordiana* de la vivienda familiar basada en la repetición y explotación de un único modelo de vida válido y heteronormativo.

de Rod Serling, anfitrión de la serie original) describiendo la acción: “Meet Ricky Nelson, age 16: a typical American kid in a typical American kitchen in a typical American black-and- white-TV family home”⁵¹. Nelson se sienta en la mesa de la cocina mientras bebe un vaso de leche y June Cleaver, la madre en la comedia de situación *Leave it to Beaver*⁵² [CBS, 1957-1958/ABC, 1958-1963], lo confunde con su hijo Beaver mientras se sienta con él a la mesa antes de darse cuenta de que no es su hijo. Nelson replica que ella tampoco es su madre, algo que a June no parece incomodarle demasiado mientras le ofrece un *brownie* y le pide que avise a sus padres para decirles dónde está. Extrañado, Nelson se pregunta a sí mismo dónde está realmente mientras mira a su alrededor. “At the Cleaver household!”, responde June mientras suena el tema de cabecera de *Leave It To Beaver*. Tras la entrada de Ward (interpretado por John Belushi) el inquietante leitmotiv *twilightesco* irrumpe la escena y la cámara se desplaza fuera del set y de nuevo aparece Aykroyd como Rod Serling, de pie sobre un fondo negro: “Submitted for your approval. A 16-year-old teenager walking through Anytown, USA, past endless Elm Streets, Oak Streets and Maple Streets, unable to distinguish one house from the other, for he’s just entered a strange neighborhood, a neighborhood known as...the Twilight Zone.” La escena se repite y Nelson vuelve a entrar en la misma cocina mientras se dirige a la nevera para servirse un vaso de leche. Ahora está en casa de los Anderson de *Father Knows Best*⁵³ [CBS, 1954-60], donde Mrs. Anderson le ofrece, de nuevo, un *brownie* y cenar con la familia. El *loop* continúa, así que, después de haberse excusado en casa los Anderson, Nelson visita por error a los Williams de *The Danny Thomas Show* [ABC, 1953-7; CBS, 1957-64] y finalmente termina en medio de uno de los estrepitosos accidentes en la cocina de Lucy Ricardo en *I Love Lucy*.

⁵¹ Todas las referencias al texto del *sketch* han sido transcritas a partir de la visualización del mismo. Puede consultarse desde el minuto 14 aquí: <https://www.dailymotion.com/video/x6hlkrq>

⁵² *Leave It to Beaver* fue una *sitcom* sobre un chico curioso y a menudo ingenuo, Theodore "The Beaver" Cleaver (Jerry Mathers), y sus aventuras en casa, en la escuela y en su vecindario suburbano. La *sitcom* se fundamentaba en la estructura familiar Cleaver, con sus padres June (Barbara Billingsley) y Ward (Hugh Beaumont) y su hermano Wally (Tony Dow). *Leave It to Beaver* se convirtió en uno de los iconos de la vida norteamericana, con los Cleavers como ejemplo de la idealizada familia suburbana de mediados de los 50.

⁵³ *Father Knows Best* fue una *sitcom* familiar que se desarrollaba alrededor de los dilemas, problemas e inquietudes del diario acontecer de una típica familia de clase media y la manera en que el ingenioso padre Jim Anderson (Robert Young) los enfrenta y resuelve sopesando el consenso de su esposa Margaret (Jane Wyatt). Los hijos, Betty, Bud y Kathy (Elinor Donahue, Billy Gray y Lauren Chapin), saben que siempre que necesiten apoyo, un consejo o cualquier otra cosa, cuentan con su padre, ya que “*father knows best*”. Cada episodio con títulos como *Citizenship Lesson*, *Thanksgiving Story*, *Civics Lessons*, *Christmas Story* o *Bad Influence* proyectan la interacción entre los miembros de la familia en casa y su comunidad.



Imagen 7: La repetición de la sitcom como gag cómico en el sketch del Saturday Night Live

Esta parodia del *Saturday Night Live* con su *sketch* ejemplifica las virtudes, y que acabarían por ser los grandes vicios, de la *sitcom* tradicional. Y es que los estereotipos de un género se aprecian mejor en sus parodias, porque ir más allá de los límites de ese mismo género supondría fracasar como parodia. *The Twilight Zone* exhibe las costuras del constructo narrativo de las comedias domésticas de los 50 y sus moldes arquetípicos intercambiables y normas sociales conservadoras (Halberstam, 1996: 583; Donaldson, 2007: 131-2; Himmelstein, 1984: 88; Newcomb, 1997: 121; Lears, 1992: 142; Denis y Denis, 1991: 48). Aunque ninguna de las familias con las que se va encontrando ha conocido a Nelson, su simple presencia activa las rutinas domésticas en las que están atrapadas (visitas de los amigos del hijo, primeras citas de la hija, problemas laborales...). El universo de las comedias de situación es tan extraño como el de *Twilight Zone*, precisamente debido a cómo vemos estas repeticiones interminables.

Una forma de producción que Louis C.K. parodiaría en el imprevisto comienzo del episodio *Oh Louie/Tickets* [T2E7] de *Louie* [FX, 2010-]. Obviando el habitual fragmento de rutina de *stand-up* de apertura, la acción se sitúa en la cocina de una típica casa familiar americana donde Louie (protagonista de una ficción, *Oh Louie*, dentro de la propia ficción, *Louie*) discute con su esposa en una sucesión de eventos bajo la lógica de la transparente artificialidad de la *sitcom*. La secuencia, claro guiño paródico – quizás autocrítico– al anterior trabajo televisivo de Louis C.K., *Lucky Louie* [HBO, 2006-2007], se convierte en un ejercicio autorreferencial que desvela las costuras propias de la *sitcom*, cuestionando sus cánones formales (Navarro

Valero, 2015). Una apuesta que ya otras series como *Seinfeld* o *Extras* [BBC Two, 2005-2007] habían puesto en marcha para desdoblarse, respectivamente, en dos metaficciones como *Jerry* y *When the whistle blows*. Sendos ejercicios de estilo que servían a los tandems Jerry Seinfeld/Larry David y Ricky Gervais/Stephen Merchant para reflexionar sobre los patrones de la *sitcom* y alejar a sus ficciones primigenias de todo aquello que pueda presuponer un mínimo de comedia de situación en su significado convencional. Al igual que pasaba con el *sketch* del *Saturday Night Live*, lo interesante de ejercicios como *Oh Louie*, *Jerry* y *When the whistle blows* es la forma en la que ponen en relevancia lo oxidado del género. Lo que nos presentan, a partir de la desactualización de sus estructuras, es la destrucción de la tradición del género desde su propia parodia.

En las décadas de los 70 y los 80 se produjo un cambio de paradigma que vino a sacudir, al menos en lo que respecta a la composición de los personajes, este inmovilismo. Lo demostraron *sitcoms* como la ya mencionada *The Jeffersons*, *Different Strokes* [NBC/ABC, 1978-1986], *Barney Miller* [ABC, 1975-1982] y *Chico and the Man* [NBC, 1974-1978], en los que personajes afroamericanos empezaron a compartir los roles protagonistas, aunque las tramas seguían siendo igual de conservadoras. Como hijas de su tiempo, las comedias de situación se adaptaban al contexto que las rodeaba y por eso los cambios que Estados Unidos estaba sufriendo en cuestiones de integración racial también debían tener su eco en la pantalla televisiva. Y es que, más allá de la risa, la *sitcom* sentía una cierta responsabilidad social (Dalton y Linder, 2005: 125-126; Hamamoto, 1989: 80, 90-91). La familia comenzaría a resquebrajarse, en gran medida porque el padre dejaba de ser el centro del relato y los hijos (niños o adolescentes) pasaron a cobrar más protagonismo en series *The Facts of Life* [NBC, 1979-1988] (*spin-off* de *Different Strokes*) y *Charles in Charge* [CBS/Redifusión, 1984-1985/ 1987-1990]. Algo de lo que, años más tarde, Louis C.K. haría uno de sus motores de *Louie* a través de las dinámicas entre su condición de padre divorciado y la educación de sus dos hijas quienes, con el transcurso de las temporadas, pasan a tener más y más protagonismo.

Además de las cuestiones raciales, los discursos feministas aparecieron en las subtramas de series como *Rhoda* [CBS, 1974-1978] y *The Mary Tyler Moore Show* [CBS, 1970-1977], en las que la mujer reclamó un mayor protagonismo del recibido hasta el momento. En la década de los 90 se produjo un aumento de programas similares como *Murphy Brown* [CBS, 1988-1998] y *Just Shoot Me!* [NBC, 1997-2003]. Incluso algunas *sitcoms* desafiaron la moral de la época, como la disfuncional familia Bundy en *Married... With Children* [Fox, 1987-1997].

A pesar (o quizás gracias a) estas mutaciones, el modelo gozó de una estabilidad a prueba de bombas hasta que, insostenible debido al

conservadurismo formal de producción y contenido del modelo clásico, alcanzó un punto crítico e imploró a finales de los años ochenta con la aparición de *Seinfeld*, la famosa serie (¿kantiana?) sobre la nada. Ese inmovilismo del género, que durante décadas alimentó la idea de que la comedia televisiva se encontraba un escalón por debajo del resto de productos televisivos, especialmente del drama⁵⁴, acabó por devenir en una crisis del modelo que supuso la oportunidad para la aparición de nuevos enfoques, nuevos gags y, en última instancia, nuevos espectadores. Fue precisamente tras el estallido que supuso el fenómeno *Seinfeld*, en una de las etapas más fértiles de la ficción televisiva, que la comedia televisiva consiguió cambiar su bufa careta:

“Esa hibridación, casi al 50%, de comedia y drama es nueva dentro de la serialidad estadounidense, porque ya no es algo aislado; es una auténtica corriente cada vez más importante” (Jorge Carrión citado en Marcos, op. cit.).

Sitcoms como *Arrested Development* [Fox/Netflix, 2003-2013] y le díptico *The Office* se encuentran entre algunas de las cada vez más numerosas comedias que radical y formalmente se han opuesto a la *sitcom* tradicional en lo que Brett Mills ha denominado como *comedy verité* (Mills, 2005). A partir de una formalidad distintiva, la comedia *verité* desplaza el gag hacia la observación de un evento cómico, algo que, en gran medida, se emparenta con el humor observacional de la *stand-up comedy*. Este componente observacional incluye no sólo su aspecto formal, sino también la sensación de que, como espectadores, observamos las *situaciones* desarrollarse en tiempo real, creando un tipo diferente de relación con la narrativa textual (Thompson, 2007: 67).

Este estilo de producción, con una obvia influencia del dispositivo documental, intenta transmitir al espectador que no está presenciando una comedia, sino que está observando una serie de actos cómicos que se desarrollan ante la siempre presente cámara al hombro. Ya sea improvisado o (como en la inmensa mayoría de las ocasiones) cuidadosamente guionizado, parece que el momento cómico acaba de acontecer ante los ojos del

⁵⁴ Así lo expresaron Brett Mills, para quien la *sitcom* se convirtió en el chivo expiatorio de una jerarquía cultural que demandaba que ciertos textos fuesen considerados como menos dignos (2009: 135), y Robert Hurd, que identificó en la *sitcom* un estatus cultural relativamente bajo en la sociedad contemporánea y su visión como el entretenimiento más predecible, repetitivo y mecánico (2006: 762). Una categorización que Jerry Seinfeld y Larry David ejemplificaron en la secuencia del episodio *The Virgin* [T4E10] en la que George Constanza intenta impresionar a una mujer en un bar afirmando ser escritor: “What do I do? Well actually, I’m a writer. In fact, I’m writing a comedy pilot for NBC right now.” La mujer, lejos de estar impresionado por el fanfarroneo de Constanza, le contesta: “A sitcom? How can you write that crap?”.

espectador en una estrategia que recuerda al *slow burn* de Leo McCarey (Garín, op. cit.: 54) dirigiendo a Charley Chase y, especialmente, a Laurel & Hardy en sus dos bobinas: “We tried to direct them so that they showed nothing, expressed nothing, and the audience, waiting for the opposite, laughed because we remained serious” (McCarey citado en Bogdanovich, 1997: 392).

En su estudio sobre la risa, Henri Bergson se refiere a la ausencia de sentimiento que suele acompañar a la risa (2016: 13-14). Una teoría que sugiere que una cierta distancia⁵⁵ crítica entre el espectador y el acontecimiento cómico es necesaria para que surja la risa. Según Bergson, la indiferencia es clave para la risa (o, mejor dicho, para el humor), mientras que la emoción es su principal enemigo. Hoy en día, esta comedia *verité* tan extendida en la *sitcom* contemporánea parece encargarse de desmentir a Bergson: elementos de verdad y realismo ocuparon el lugar del artificio en el universo de la ficción cómica televisiva. Dentro de esta tendencia, podemos observar una serie de ficciones que componen una reducida pero significativa excepción dentro del género y que, gracias a su influencia, han conseguido alterar la manera de entender en buena medida la comedia televisiva contemporánea. Esas series más revolucionarias han hecho estallar, desde dentro o desde sus fronteras, un género cuyas reglas parecían insalvables (Fernández Aparicio, op. cit.: 6).

2.2.2 El rol de la *laugh track* en la *sitcom* contemporánea: risas enlatadas, silencios y la construcción del texto cómico

Una de las áreas extrañamente más silenciosas dentro de los *sound studies* es aquella constituida por el medio audiovisual más dominante desde los años 40: la televisión. ¿Por qué el sonido televisivo sigue sin tener la atención necesaria en los estudios académicos, a pesar de su larga historia estética e industrial? Probablemente sea por sus raíces en la radio y su subsiguiente base en una estética de serialidad (Hilmes, 2008). Las raíces de la televisión en el medio radiofónico exigen, como muchos han señalado (véase Ellis, 1982 y Altman, 1986), un énfasis en el sonido por encima de lo visual. Unas raíces que, a su vez, engendran una estética de transmisión en directo, fundamentalmente imbricada en el propio concepto de serialidad.

Si algo destaca dentro de la dimensión sonora de la ficción cómica televisiva es la *laugh track*. Las risas enlatadas han sido una parte capital de la banda de sonido de los programas de comedia estadounidenses, y en particular de la *sitcom*, durante los últimos 50 años. Desde la implementación de la *laugh track*,

⁵⁵ Esta noción de distancia crítica a menudo se considera parte integral de la comedia como forma, así lo demuestran Neale y Krutnik (1990) en su estudio de la comedia tanto cinematográfica como televisiva.

la comedia televisiva ha sido "endulzada" con risas enlatadas, merecidas o no. Podríamos pensar en la *laugh track* como una forma de sonido metadieético, un sonido que parece venir tanto de dentro como de fuera del universo narrativo. Por supuesto, el propio concepto de diégesis se basa en configuraciones objetivas de la realidad audiovisual: la distinción entre diegético y extradieético va ligada a la percepción inmediata (Stilwell, 2007: 184) de una serie de *inputs* audiovisuales. Sin embargo, en esta diferenciación, la *laugh track* denota la "presencia" de un tercer universo distinto al de la audiencia interna que presencia en vivo la interpretación de los actores y a la externa que está viendo el programa en su casa. Es evidente que, pese a no formar parte del relato diegético, los intérpretes ajustan su *delivering* a esos espacios huecos que cubrir y, por tanto, pasa a formar parte intrínseca del propio texto. De esta forma, la *laugh track* desdibuja los límites de lo diegético, lo no diegético y lo metadieético y pone en cuestión la solidez de sus límites al referirse a la temporalidad de una risa que, aunque fuera de la propia narración, la está significando y condicionando de antemano.

A pesar de haberse encontrado los primeros vestigios de risas grabadas en impresiones fonográficas tempranas⁵⁶ (ver Smith 2005), Rick Altman ha argumentado que la presencia de risas añadidas en el contexto de una performance cómica se remonta incluso más allá de los shows de *minstrel* del siglo XIX:

"The minstrel show gave us the banjo and the formulaic straight man/funny man comedy team (the farcical Bones and Tambo always getting the better of the serious Interlocutor), as well as the transfer of laughter from an external audience (as in legitimate theatre, where a joke on stage is met with laughter in the balcony) to an audience located within the spectacle (on stage in the minstrel show, on the laugh track in TV situation comedies). Whenever a Bones or Tambo would get the best of the Interlocutor all others on stage would howl with laughter, thus leading the theatre audience and showing them when to laugh" (Altman, 1987: 202).

Estas risas de los shows de *minstrel* establecieron las convenciones de lectura para la audiencia que luego acabarían por transmitirse primero a la radio y luego a la televisión:

⁵⁶ Era habitual que durante las primeras exhibiciones públicas de los fonógrafos se reprodujesen sonidos como risas, toses o estornudos para deleite del público. Ya en la década de 1890, los discos con grabaciones de risas y carcajadas eran una parte importante del catálogo de la industria discográfica (Obrecht, 1996).

“Todo surgió en un programa 1932, en un programa de radio que protagonizaba un cómico llamado Eddie Cantor. En aquella época se dejaba asistir a cierta cantidad de público a ver los programas en directo, pero se les rogaba que guardaran silencio. Cuenta la leyenda que Eddie hizo su programa con el sombrero de su mujer puesto. Al parecer, el efecto cómico fue tal que los espectadores no pudieron contener las carcajadas durante todo el programa (...) La sorpresa llegó cuando los productores del programa vieron que las audiencias habían aumentado notablemente, con lo que se descubrió el efecto contagioso de las risas ambientales” (López, 2008: 21).

Scannell escribió sobre el dilema al que se enfrentaron las primeras emisoras ante la novedad sin precedentes que suponía la radio como medio de comunicación de masas (1996: 4). Una de las cuestiones principales era conseguir producir programas de tal manera que cualquiera que encendiera el aparato fuese capaz de averiguar rápidamente lo que estaba sucediendo. A partir de aquí, las risas enlatadas desempeñarán un papel importante en la construcción de los discursos cómicos audiovisuales.

A partir de la década de los 40, con la llegada masiva del televisor al hogar estadounidense, la *laugh track* aparece para solucionar uno de los grandes problemas de la televisión como medio audiovisual: recrear la experiencia de la actuación en vivo y que ésta fuese disfrutable desde casa. En su resumen histórico de los debates culturales en torno a la *laugh track*, Smith (2005) señala que la introducción de las risas enlatadas como dispositivo formal fue un cambio significativo que acabaría por proporcionar un sentido de autenticidad, espontaneidad y vivacidad (Kalviknes Bore, 2011: 25). Por aquel entonces, conseguir fidelizar una audiencia con un programa cómico no era fácil. Como hemos visto, hasta ese momento, la práctica totalidad del arte performativo era una experiencia comunitaria, y los nuevos medios (radio y televisión) lo convirtieron en una experiencia personal.

El origen de la *laugh track* moderna se encuentra en un dispositivo creado por Charley Douglass⁵⁷: el conocido como *laff box*. Aunque las retransmisiones de comedia en vivo simulaban la sensación de estar en el teatro, no siempre se podía confiar en una respuesta positiva por parte del público allí presente. Para compensar, Douglass registró en su dispositivo las risas de una buena *performance* sobre una pista de audio ambiente, creando uno de los saltos técnicos más significativos en la historia de la televisión (Levin, 1978).

⁵⁷ Ingeniero de sonido que ayudó a desarrollar sistemas de radar para la Marina estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial.

Para la comedia televisiva, la *laugh track* cobró especial importancia a medida que la producción televisiva estadounidense de los años cincuenta comenzó a pasar de las transmisiones en directo desde Nueva York a la programación filmada en Hollywood. Como apunta Boddy, la característica tecnológica esencial de la televisión frente al cine era la capacidad del medio electrónico para transmitir visualmente una actuación simultánea a distancia (1993: 80). En este sentido, el medio fue una síntesis única de la inmediatez de la actuación teatral en vivo, el poder de la radio para conquistar el espacio y las estrategias visuales de la película.

Lógica e inicialmente, la *laff box* de Douglass se utilizaba en espectáculos en vivo como el programa *The Jack Benny Program* [CBS, 1950-55]; pero pronto los productores pidieron a Douglass que saturase la pista de sonido con las grabaciones de unas perfectas risas. De esta forma comenzó una guerra sobre quién controlaba la famosa caja y la mayoría de las comedias televisivas se apoyaron en este dispositivo. Sin embargo, cuando algunos artistas reclamaron a las cadenas que les permitiesen el uso y control de la caja de ritmos, sus trabajos se vieron seriamente afectados, como fue el caso de *The Monkees* [NBC, 1966-68]. La cadena había incluido risas enlatadas que se prolongaron a lo largo de su primera temporada. Hacia la mitad de la segunda temporada, los propios Monkees insistieron en que el programa eliminara la *laugh track*, creyendo que sus espectadores eran lo suficientemente inteligentes como para saber dónde estaban las bromas (Iverson, 1994). La cúpula de la NBC, molesta por el ansia de control del grupo sobre su propio show, canceló la serie después de la conclusión de su segunda temporada. Paradójicamente, el motivo de tal decisión por parte de la corporación fue la eliminación las risas enlatadas como un factor significativo en el posterior descenso de los índices de audiencia.

En su análisis de los debates críticos estadounidenses en torno a la televisión en la década de los 50, Boddy expone cómo se privilegiaron las formas de programación y los valores dramáticos asociados a la televisión en directo por encima de los asociados a la programación filmada (1993: 85). En resumen, la televisión en vivo fue elogiada no sólo por su inmediatez tecnológica sino también por su autenticidad, profundidad y verdad (ibíd.: 81). Sin embargo, como señala Spigel, en 1955 las preferencias de los críticos de televisión tenían poco (o nada) que ver con la realidad (1992: 141). La televisión en vivo se estaba convirtiendo en el cementerio de elefantes de una Edad de Oro ya superada, y las cadenas comenzaron a unir sus fuerzas con las *majors* de Hollywood para producir ficciones de media hora que resultaban más ventajosa tanto desde el punto de vista económico como desde el popular.

Poco a poco, las risas enlatadas fueron expandiéndose y *sitcoms* veneradas por la crítica y exitosas comercialmente, como *The Mary Tyler Moore Show*, *Taxi*

[ABC/NBC, 1978-1986], *The Bob Newhart Show* [CBS, 1972-1978] y, por supuesto, *Seinfeld*, sazonaron las risas que grababan en directo con risas enlatadas. Completamente instaurada en el medio televisivo, la *laugh track* desarrolló dos funciones clave: presentar la comedia como una experiencia social en vivo y enfatizar el ímpetu cómico del texto (Mills, op. cit.: 5).

2.2.3 La risa y el nosotros: la *laugh track* como herramienta formal para crear una falsa colectividad y sensación de seguridad

Hemos visto como una de las características de la *laugh track* ha sido ofrecer al espectador, como individuo aislado desde su sofá, la sensación de que pertenece a un *todos*, una audiencia colectiva que ve junta y se ríe ante los mismos gags. Esto permite al espectador, según Medhurst y Tuck, sentirse uno (1982: 45) con los millones de personas con las que en ese momento comparte un vínculo a través de la risa. Dicha falsa colectividad pone de relieve las raíces históricas de la comedia televisiva en dos formas culturales anteriores de entretenimiento en vivo: (de nuevo) el vodevil norteamericano y el *music hall* británico (Kalviknes Bore, op. cit.: 25).

La incorporación de la *laugh track* representa esa noción de autenticidad asociada con la *performance* en vivo como una experiencia única y genuina. Scannell (op. cit.: 28) identifica la serie de comedia radiofónica *Harry Hopeful* [BBC North Region, 1935-36] como un ejemplo primigenio de programa que se servía de una audiencia en el estudio. Al presentar la comedia como una manifestación pública y sociable, *Harry Hopeful* invitaba a sus oyentes o espectadores ausentes a entrar en el estudio como espacio público y no sólo presenciar sino también participar de la producción de un texto cómico públicamente constituido. Considerando las motivaciones de los productores de televisión que adoptaron, como habían hecho con *Harry Hopeful*, las risas del público como un dispositivo formal, Smith sugiere que les preocupaba que la gente que veía el programa sola, desde su casa, o en grupos pequeños, se riera menos que si hubieran estado viendo el programa como parte de una audiencia más grande (op. cit.: 36-37).

Con el transvase del *broadcasting* como evento colectivo a la programación de nichos, el VOD y la multiplataforma, el planteamiento de la comedia televisiva como experiencia comunitaria ha perdido parte de su relevancia. Como apunta Mills, el discurso crítico actual privilegia la comedia “nicho” y devalúa la comedia popular (2009: 133). Las similitudes entre algunas formas de comedia contemporánea y el análisis de David Bordwell en torno al *art cinema* muestran cómo dicha programación se ofrece a sí misma para ser entendida como algo muy distinto de la programación convencional; al

hacerlo, está señalando tanto su distinción como su desdén por parte de la masa.

La segunda función de la *laugh track* es asegurar que la comedia se sienta como un espacio seguro. Una zona seguridad en la que, como espectadores, no sólo se nos indica dónde y cuándo reírnos, sino que al hacerlo sabemos que está bien reírse de tal transgresión o tal desgracia de uno u otro personaje (Neale y Krutnik, op. cit.: 69).

Aunque la *laugh track* pueda ser entendida como una manera de hacer que la comedia televisiva (y la *sitcom* particularmente) se sienta como una experiencia casi social, también se ha señalado negativamente el hecho de que a las audiencias se les indique cuándo reír (Smith 2005: 38). Algo que Adorno y Horkheimer ya habían advertido en su análisis sobre las industrias culturales y el ritmo de eliminación de pensamientos de cine Hollywood:

“They [movies] are so designed that quickness, powers of observation, and experience are undeniably needed to apprehend them at all; yet sustained thought is out of the question if the spectator is not to miss the relentless rush of facts. Even though the effort required for his response is semi-automatic, no scope is left for the imagination....All the other films and products of the entertainment industry which they have seen have taught them what to expect; they react automatically” (Adorno y Horkheimer, 2007: 341).

Una lectura que se vuelve todavía más plausible al referirnos al *delivering* de la comedia y a la rigidez formal de las risas enlatadas. El uso de este dispositivo en *sitcoms* y programas de *sketches* (pensamos por supuesto en el *Saturday Night Live*, pero también en *Monty Python's Flying Circus*⁵⁸ [BBC One/BBC Two, 1969-1974] o en *Chappelle's Show* [Comedy Central, 2003-2006]) se ha criticado (Mills, op. cit.: 15) como un intento de cerrar lecturas alternativas de contenido.

⁵⁸ Un año antes del estreno de *Monty Python's Flying Circus*, en 1968, se estrenó *How to Irritate People*, un programa de *sketches* escrito por John Cleese, Graham Chapman, Marty Feldman y Tim Brooke-Taylor. La premisa de cada *sketch* era siempre la misma y lo que sugiere exactamente el título de la serie: cómo irritar a la gente. En el memorable *sketch* *Airplane Pilots*, Cleese juega con la relación entre el silencio y la *laugh track* ya desde la presentación del mismo: “It is possible to irritate people in almost all circumstances. For example: Have you ever heard the story of the two stunning blondes visiting a nudist camp for the first time? One of them suddenly realizes that [*Se queda en silencio mientras continúa moviendo la boca como si siguiese contando la historia*] well, I didn't know he played violin.”

2.2.4 Tergiversando la *laugh track*: *Rabbits* y la destrucción de la norma *desde* la propia norma

A lo largo de los años 90 y 2000, la *laugh track* se convirtió en un símbolo de una televisión poco sofisticada (Schimkowitz, 2014). Hubo un cambio notable en la forma en que los televidentes consumían *sitcoms*, pero también en la forma en que los *showrunners* pensaban sus comedias; series como *Arrested Development* podían confiar no sólo en los chistes del propio guion, sino también en las (nuevas) posibilidades de recepción del discurso cómico. La edad de oro del DVD, y posteriormente del VOD, implicó que, mientras que antes sólo se podía ver un episodio una vez y luego quizás se podía ver años más tarde en redifusiones, pasaron a poder consumirse una y otra vez, seleccionando detalles y encontrando nuevos gags y *easter eggs* a través de visualizaciones repetidas. Meta-*sitcoms* como *30 Rock* [NBC, 2006-2013], *It's Always Sunny in Philadelphia* [FX, 2005-] o *Community* [NBC/Yahoo! Screen, 2009-2015] se deshicieron de la *laugh track* para poder llenar cada fotograma con referencias, reflexiones y gags sobre el propio medio. La gran cantidad de chistes en un solo capítulo de *30 Rock* hace que se parezca más a una película como *Airplane!* [David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker, 1980] que a un episodio de *The Mary Tyler Moore Show*⁵⁹.

Sin embargo, uno de los ejercicios más interesantes (por desviarse de la norma) con la *laugh track* es la particularísima *sitcom* *Rabbits* [2002, David Lynch]. Como veremos más tarde con Louis C.K., David Lynch ya había conseguido desarticular la comedia de situación como género mostrando lo

⁵⁹ En este sentido, el vídeo-ensayo *Broad City's weird and wonderful world of jokes* (<https://www.youtube.com/watch?v=ABUuFJU71PY&frags=pl%2Cwn>), sirve para ilustrar esta tendencia y, al mismo tiempo, explicar la diferencia entre dispositivos cómicos formales como los *callbacks*, las *running jokes* y los *Easter eggs*. Los guiones de *Broad City* [Comedy Central, 2014-18] están saturados de gags que van más allá de su propia hilaridad. Mediante el uso de referencias (*callbacks*) a momentos anteriores, *running gags* que abarcan varias temporadas y una cantidad ingente de *easter eggs*, *Broad City* ha construido un universo inmersivo para que sus fans buceen en él. *Seinfeld* fue una de las primeras comedias televisivas en utilizar regularmente las referencias a gags pasados. A medida que el programa fue acumulando una sólida base de fans, Larry David y Jerry Seinfeld se permitieron el lujo de hacer guiños a esos fans con *callbacks* a chistes y personajes anteriores con poca relevancia en el arco argumental de la serie. No hubo muchas *sitcoms* antes de *Seinfeld* que pudieran emitir el ya mítico episodio de *The Contest* [T4E11], en el que los cuatro personajes apostaron quién aguantaría más tiempo sin masturbarse, y luego repetir su *punchline* una temporada más tarde y en un contexto totalmente diferente en *The Puffy Shirt* [T5E2]. Sin embargo, *Seinfeld* no fue la primera comedia en usar estas herramientas. Tanto *Cheers* como *Frasier*, por ejemplo, hacían chistes recurrentes sobre las siempre ausentes esposas de Norm (George Wendt) y Niles (David Hyde Pierce); un *running gag* que replicaría *Broad City* con Melody, la compañera de piso de Abbi, a quien en realidad nunca hemos visto.

artificial y absurdo de sus propias costuras en dos series como *Twin Peaks* [ABC, 1990-1991] y *On the Air* [ABC, 1992], pero sería a través de un proyecto como *Rabbits* cuando Lynch desmontaría la *sitcom* desde la propia *laugh track*.

En una película con otro conejo como protagonista como *Donnie Darko* [2001, Richard Kelly] se expone, a partir de una lectura de *The Destroyers* de Graham Greene, cómo la destrucción es irónicamente una forma de creación. X es la antítesis de Y, pero el conocimiento de Y es necesario para la percepción de X. Para entender por qué *Rabbits* (X) es una obra que desafía las convenciones de las *sitcoms* (Y), se requiere el reconocimiento de su lugar en el círculo hermenéutico del discurso de la comedia de situación. La comedia surrealista de David Lynch era una colección de nueve episodios presentados formalmente como una comedia de situación genérica que seguía la inconexa conversación entre tres conejos antropomórficos interrumpida por largos períodos de silencio. Las tres figuras se mueven y hablan lentamente, con pausas prolongadas que condicionan la acción. Sus diálogos, que podían definirse como un *deadpan* sonoro (Cult, 2017), apenas cuentan con expresividad o significación alguna. Y sus conversaciones no fluyen, los conejos nunca se comunican directamente entre sí y las voces de los tres suenan prácticamente igual⁶⁰. Uno podría argumentar que ni siquiera están diciendo lo que quieren decir. Parece que los diálogos, tomados como un texto conjunto, podrían contar una historia coherente, pero son presentados en un orden aparentemente aleatorio que crea un efecto desconcertante y desorientador no muy diferente a los experimentos textuales de William S. Burroughs de su *The Nova Trilogy* (1961-67).

Todo lo que tiene que ver con *Rabbits* parece estar diseñado para evitar que el público se sienta cómodo o se pierda en la ficción en pantalla. Estas técnicas recuerdan a la alienación y el distanciamiento brechtiano (McGowan, 2007: 5-6). Aunque la serie se compone de nueve episodios individuales, es difícil considerar su autoconclusividad y que cada uno de ellos sea un texto independiente. Por supuesto, muchas *sitcoms* cuentan con episodios especiales con arcos que abarcan más de un episodio; sin embargo, con *Rabbits*, ya que la historia es intencionalmente difícil de seguir y requiere una visión completa de la serie, uno se esfuerza por encontrar un arco de la historia o su resolución en cualquier episodio individual. Las comedias de situación son casi siempre inherentemente lineales en su cronología, pero debido a que el diálogo en *Rabbits* es tan confuso, no podemos saber con certeza si cada episodio viene inmediatamente después del anterior. La única ventana en el

⁶⁰ A diferencia de la poliglosia, método comúnmente utilizado para construir un texto cómico más heterogéneo propio de las *sitcom* más tradicionales (Amoruso, 2013: 17).

apartamento apenas aporta referencia visual de un posible exterior⁶¹ y, aunque en el primer episodio Jane dice “Do not forget that today is Friday” (respondida con risas por parte del público), esta es la única referencia temporal que se hace en los nueve capítulos. De hecho, la primera aparición de la *laugh track* llega después de que Jack pregunte qué hora es (a pesar de que llevar un reloj en su muñeca). La borrosidad del tiempo, que con frecuencia recibe una *laugh track* cuando se menciona, provoca que la estructura cronológica sea completamente irrelevante.

Más allá de la problemática temporal, la disposición espacial de *Rabbits*, en una sala de estar, recuerda a un apartamento de los años 50 al estilo *I Love Lucy* o incluso al icónico sofá de *The Simpsons* [Fox, 1989-]. La iluminación se centra en la creación de sombras más que en la revelación de los tres personajes y va acompañada de una banda sonora densa y penetrante.



Imagen 8: El hogar como subterfugio familiar en dos sitcoms como *Rabbits* y *The Simpsons*

Un tono que, a priori, parece no dejar espacio para la creación de un discurso humorístico. En el episodio piloto, los dos conejos hembra, Suzie (Naomi Watts) y Jane (Laura Elena Harring), ocupan el único espacio que es la sala de estar. Suzie se encuentra al fondo planchando mientras que Jane está sentada en el sofá leyendo una revista sobre su regazo. Como un *tableaux vivant*, la escena continúa con ambas prácticamente inmóviles y en completo silencio durante casi dos minutos hasta que finalmente el conejo macho, Jack (Scott Coffey), vestido de traje, entra por la puerta con los vítores de una aparente audiencia de estudio. Jack permanece inmóvil, esperando a que el público se silencie para que la acción pueda continuar, mientras Suzie y Jane ignoran su presencia. Por supuesto, tanto esta naturaleza mecánica como la conciencia diegética de una audiencia en directo son aspectos cruciales para la *sitcom* como género, pero en *Rabbits* los personajes se quedan demasiado tiempo inmóviles, algo contrario a la naturaleza del gag visual propia del género (Kelsey, 1990: 117), y demasiado tiempo callados, provocando que muchos silencios se conformen como espacios que “rellenar” con la *laugh track*.

⁶¹ En realidad la gran ventana del apartamento donde se desarrolla *Rabbits* es la cuarta pared que se corresponde con el televisor de la habitación del hotel en el que se aloja la llorona prostituta de *Inland Empire* [2006, David Lynch].

“Space is substance. Cézanne painted and modelled space. Giacometti sculpted by ‘taking the fat off space’. [...] Ralph Richardson asserted that acting lay in pauses. ‘I collect silences’, said Heinrich Boll [...] Isaac Stern described music as ‘that little bit between each note – silences which give the form’. Frank Kafka warned that ‘Sirens have a still more fatal weapon than their song, namely their silence. Someone might possibly have escaped from their singing, but for their silence, certainly never’” (Fletcher, 2001: 307).

Esta preponderancia de una quietud espacial, y por tanto del silencio, podemos relacionarla con el teatro Nō. Al igual que *Rabbits*, el teatro Nō es minimalista en su espacialidad y de ritmo lento en su representación, de modo que las pequeñas acciones adquieren una gran importancia. Como los conejos de la *sitcom* de Lynch, los intérpretes llevan máscaras y trajes gruesos que no enfatizan su presencia. En el teatro Nō, los esfuerzos no se centran en crear una ilusión de realidad ni en preservar una suspensión de la incredulidad sino en una *performance* altamente estilizada⁶².

Un concepto importante para el teatro Nō (y en general para cualquier forma de arte tradicional japonés) es el *Ma* o el espacio y la temporalidad negativas. La traducción de *Ma* vendría a equivaler a la pausa o el espacio (físico o temporal) entre dos partes estructurales; un espacio que da forma al todo y que, como el silencio tras la palabra, está lleno de posibilidades. Al igual que Mallarmé y su uso consciente del lienzo vacío, el *Ma* se manifiesta en los momentos de quietud antinatural de *Rabbits*. Momentos en los que los conejos sostienen la quietud de su gestualidad y mantienen un silencio que permite el crecimiento de una inmensa presencia de significado y sentimiento desde la nada. Una tendencia que reaparecerá en los tres estudios de caso contemporáneos y que sintomatiza la tensión entre la palabra y el silencio. Una tensión que el propio Lynch recuperaría para la tercera temporada de *Twin Peaks: The Return* en su episodio *There's a Body All Right* [T3E7] cuando aguanta un plano fijo y en silencio de un empleado barriendo los cigarrillos y las cáscaras de cacahuete del suelo del Roadhouse mientras Renault permanece tras la barra esperando una llamada telefónica durante más de dos minutos. En esa temporalidad y espacio negativos es dónde Lynch genera el discurso deconstructivo que *Rabbits* hace de la *sitcom*: en el *in-between* de las palabras, en los larguísimo silencios, en la incoherencia de la *laugh track* y en la ausencia de una trama congruente.

⁶² Para más información en relación al teatro Nō ver Takahashi, 1991 y Watson y McKernie, 1993.



Imagen 9: *El Ma y la suspensión de la temporalidad en Twin Peaks: The Return y Rabbits*

En este sentido, las conversaciones que abarcan los nueve episodios parecen haber sido escritas y luego reorganizadas al estilo de *Rayuela*. En realidad, sólo hay una línea de diálogo que empieza con el “I’m going to find out one day” de Jane en el primer episodio y acaba con el “Smoke. Oil, heat. Mirrors. Smear of blood. Eye opens darkness” de Suzie en el noveno. Aunque las frases siguen siendo completas, el momento en que se pronuncia es completamente incoherente. La naturaleza intencionada de esta ocurrencia aleatoria de diálogo aporta un sentido de unidad sobre la obra que requiere una visión en su totalidad para ser entendida. Se puede reordenar el diálogo en su orden más sensato con la esperanza de captar lo que está sucediendo, pero esto no es parte de la estructura al considerar que su forma es intencional y debe ser analizado como tal.

La *laugh track* es quizá el desafío más directo de *Rabbits* a la fórmula de la *sitcom*, sirviendo como una parodia de la artificialidad de su naturaleza. Una parodia en el sentido de una forma de discurso interartístico (Hutcheon, 1985: 3), una reflexión sobre la forma ejercida a través de su exageración. En *Rabbits*, nosotros, como espectadores detrás de la cuarta pared que es la pantalla, aunque seamos capaz de codificar los elementos propios de la *sitcom*, no llegamos nunca a entender el *timing* de las apariciones de la *laugh track*. Lynch asume *le rire pour rire* al colocar las risas enlatadas en el espacio que hay detrás de unas palabras que no son intrínsecamente divertidas. De esta manera, *Rabbits* se construye como un discurso crítico con la integridad cómica de la *sitcom* tradicional y su uso de las risas enlatadas al forzar la relación de lógica (cómica) y de equilibrio (espacial y temporal) entre palabra y silencio.

Más allá de un ejercicio tan límite como *Rabbits*, la *laugh track* vive hoy en día en un espacio extraño⁶³, al igual que la comedia de situación como género.

⁶³ La *laugh track* ha pasado a ser material de parodia, vídeos como “*The Big Bang Theory - No Laugh Track?*” (<https://www.youtube.com/watch?v=jKS3MGriZcs>) o “*Friends: Ross Geller without laugh track = psychopath?*” (<https://www.youtube.com/watch?v=4H6Ux3l75Rc&t=39s&frags=pl%2Cwn>) realzan la importancia del *timing* y los espacios de la *laugh track* al descubrir los silencios que ésta ocupa. De la misma manera, también se ha subvertido dicha importancia al añadir todavía más risas que saturan la *laugh track*. *Clickhole*, la web

Sitcoms que habrían sido el modelo perfecto de una comedia de situación se ven ahora como un ejercicio revisionista. Series como *The Big Bang Theory* [CBS, 2007-], *Two and a Half Men* [CBS, 2003-2015] y casi cualquier producto firmado por Chuck Lorre se oponen a esos discursos sofisticados y autorreflexivos en torno a la *sitcom* contemporánea que renuncian a la *laugh track*. Sin risas, con los silencios respondiendo a cada línea de texto ingeniosa, surgen nuevas lecturas polisémicas al dejar de señalarse lo que es supuestamente gracioso⁶⁴ (Mills, 2008: 63).

2.2.5 La ausencia de la *laugh track* o cuando el silencio precede al chiste

Será esta ausencia, y por extensión este silencio, el que nos interesará por sus posibilidades cómicas. En los últimos años, quizá el dúptico británico/norteamericano de *The Office* sea uno de los discursos que mejor ha aprovechado esta carencia de la *laugh track*. Ricky Gervais y Stephen Merchant, creadores de la original británica, apostaron por ese registro *verité* que mencionamos anteriormente y por un planificadísimo *timing* para crear un espacio sonoro silente (donde deberían irrumpir las risas enlatadas). El humor dependía de que el público fuese capaz de reconocer la palpable genuinidad de los personajes, espacios y situaciones del espacio de trabajo.

El trabajo de cámara⁶⁵ y la mencionada ausencia de *laugh track* permitieron borrar la artificialidad con la que Mills había bautizado a la comedia televisiva. De esta forma, el silencio permitió a los guionistas poner en primer plano la incomodidad inherente a la convivencia en un mismo espacio de diferentes orientaciones sexuales, credos, etnias y razas (Doane 2014: 31). Si *Seinfeld* se había atrevido a tocar temas como el racismo, el sexismo o la homofobia de una manera muy blanca, *The Office* se hizo fuerte rebozándose en el barro de la incomodidad:

satírica surgida de *The Onion* que parodia sitios de *clickbait* como *BuzzFeed* y *Upworthy*, tenía su propia versión: “*Big Bang Theory With Even More Laughter*” (<https://www.youtube.com/watch?v=UtiFXVeAYhs>).

⁶⁴ Desprenderse de la *laugh track* permitió a series como *Scrubs* [NBC/ABC, 2001-2010] o *Peep Show* [Channel 4, 2003-2015] realzar los elementos dramáticos de la escena junto con efectos cómicos surrealistas.

⁶⁵ Ken Kwapis, director y productor de un número significativo de episodios para *The Larry Sanders Show* [HBO, 1992-1998], *Malcolm in the Middle* [Fox, 2000-2006] y *The Office* (US), explica: “One of the things we wanted to do was give the show the sense that it was about real people in a real space. So, we made the walls in such a way that they couldn't be removed. As a director or camera person, you were forced to respect the limitations of the physical space” (citado en Molina-Guzmán, 2018: 55).

“Upon the first airing of the BBC version of the series [en relación a *The Office*], many viewers were uncertain of whether they were watching a documentary or a mockumentary (and this was precisely what the show’s creators intended): much of the humor comes from the dreary realism of the setting and the characters, where nothing much happens, nothing much changes, and the subtle balance between proximity with the viewer’s everyday experience, and enough comic distance for the audience to be able to find humor in its representation” (Wells-Lassagne, 2012).

Quizás uno de los mejores ejemplos de esta incomodidad pueda apreciarse en el episodio *Diversity Day* [T1E2], que sirve para definir el tono de la primera temporada de la adaptación norteamericana⁶⁶. En el episodio, todo el personal de Dunder Mifflin Scranton debe asistir a una sesión de formación en diversidad para abordar legalmente el comportamiento racialmente insensible del jefe de la oficina, Michael Scott (Steve Carell). Larry Wilmore, comediante afroamericano que trabajó puntualmente en la escritura del episodio, interpretó el papel del representante de recursos humanos de la compañía, el Sr. Brown. Tras finalizar la sesión, Michael se niega a firmar el formulario de la compañía en el que se reconoce su asistencia y, en su lugar, decide crear su propia versión de un programa de formación en diversidad. El programa de Michael comienza con él compartiendo su origen étnico y racial, esperando que los demás hagan lo mismo. Ante el silencio generalizado en la sala de juntas, Michael le pide a Oscar Martínez (Oscar Nuñez) que empiece:

MICHAEL: Oscar, you want to go next?

OSCAR: Both of my parents were born in Mexico.

MICHAEL: What part?

OSCAR: Mexico City. They moved to the United States the year before I was born.

MICHAEL: Great story. American dream. Now, is there another term you like to use, besides "Mexican"? Something less offensive.

OSCAR: Mexican isn't offensive.

MICHAEL: It has certain... connotations.

OSCAR: Like what?

MICHAEL: Like...I don't know.

⁶⁶ El productor Greg Daniels señaló *Diversity Day* como el verdadero piloto de la adaptación: “When I was making my first notes on adapting the show, it felt like the biggest, sweetest, low-hanging fruit for a show about a boss and a workplace in America, that had sensitivity issues, was going to be race relations. I thought that was bigger here than it was in England, because of our country's history. I was considering doing that as the pilot. I thought it would be really good” (Burns y Schildhause, 2015).

OSCAR: What are the connotations, Michael?

MICHAEL: Okay, remember. Honesty, empathy, respect...⁶⁷

La carencia total de cualquier rastro de expresividad facial en el *deadpan* de Michael y el vacío de *laugh track* son clave para generar esa incomodidad en el humor. Ambas ausencias refuerzan la representación de la inocente falta de conciencia racial (o de cualquier otro tipo) de Michael, una forma implícita (y a veces explícita) de prejuicio que exhibe la serie (Molina-Guzmán op. cit.: 56). Sin la *laugh track*, la gestualidad de los actores frente a la incomodidad o el malestar de la situación creada aumenta el impacto cómico de la escena. Y es que, tomado como un solo corpus, las iteraciones británica y americana de *The Office* forman el retrato más completo de lo que Henry David Thoreau denominó en *Walden* la vida de desesperación silenciosa:

“Dreams die quiet, exquisitely painful deaths at the regional supply center of Wernham Hogg and their stateside sibling Dunder Mifflin. Delusions and little games help to kill the time (until 5 o’clock, or death), but everyone believes they deserve something more. Manager and king of the boobs Michael Scott fancied himself a Bob Hope without his stage, sycophantic second-in-command Dwight behaved like a feudal harvester-warrior born several centuries too late, and perhaps most excruciating of all, sweet Pam had to slowly accept that her fantasies of greatness as an artist would never crystallize into reality” (Bramesco, 2018).

Esta visión depresivamente cómica del lugar de trabajo (especialmente entendido como oficina) encuadra al díptico *The Office* en lo que ha venido a conocerse como *workplace comedy*. Desde *Safety Last!*, *The General* y *Modern Times* [1935, Charles Chaplin], donde Lloyd, Keaton y Chaplin reflejaban la clase obrera a través de una(s) profunda(s) crítica(s) a la sociedad fordista y taylorista de la época, hasta *9 to 5* [1980, Colin Higgins], *Office Space* o la fantástica lectura racial de *Sorry to Bother you* [2018, Boots Riley], las *workplace comedies* han sido una de las fuentes de discursos humorísticos más críticos.

En la comedia televisiva, el lugar de trabajo ha sido históricamente uno de los centros neurálgicos donde se desarrollaban gran parte de *sitcoms* como *Are You Being Served?* [BBC One, 1972-1985] o *The IT Crowd* [Channel 4, 2006-2013]⁶⁸. La visión burocratizada del humor ha sido la base de gran parte de la

⁶⁷ Todas las transcripciones de *The Office* (US) que aparecen en esta investigación se han consultado en: https://www.springfieldspringfield.co.uk/episode_scripts.php?tv-show=the-office-us

⁶⁸ Ya en su piloto, *Yesterday's Jam* [T1E1], la *sitcom* de Aoyade ponía en relación los silencios como recurso cómico y la presencia de la *laugh track*. Denholm Reynholm

obra para televisión de Michael Schur, quien ha hecho de la localización en el lugar de trabajo marca registrada de una serie de exitosas comedias de situación. Además de la versión norteamericana de *The Office*, Schur firmó comedias como *Parks & Recreations* [NBC, 2009-2015], donde retrató lo ridículo de la burocracia en pueblos pequeños, *Brooklyn Nine-Nine* [Fox/NBX, 2013-2018/2019-], con el absurdo día a día en la comisaría 99 del Departamento de Policía de Nueva York, o *The Good Place* [NBC, 2016-], que traslada la cultura del lugar de trabajo a una simulación híperburocratizada del infierno. Todas ellas se caracterizan por dos factores. En primer lugar, Schur hace una lectura lúdica dentro de las responsabilidades laborales. Pese a que sus personajes apenas tienen vida más allá de sus respectivos lugares de trabajo, y están definidos por las relaciones interpersonales y profesionales, demuestran una voluntad por el juego más que por la responsabilidad:

“These operations of comedy as judgment about aesthetic and social form have also morphed into an overarching tone of late capitalist sociability, affecting how people self-consciously play as well as work together and the spaces where they do so (...) This does not mean that all affective labor is comedic; affective labor is caring labor, and caring labor absorbs a range of moods. But the demand for play and fun as good and necessary for social membership is everywhere inflecting what was once called alienation” (Berlant y Ngai, 2017)⁶⁹.

En segundo lugar, en todas sus producciones Schur no sólo ha renunciado a la *laugh track* sino que ha aprovechado el silencio para potenciar su discurso cómico. Bien sea encarnado en la figura de un personaje silente, como en *The Office* donde el propio Schur interpretó a Mose Schrute: “They would give me one line, and then they would always say the same thing, which is, ‘I think it’s funnier if he doesn’t say anything,’ and they would cut my line” (citado en Clapp 2017), o en *The Good Place*, donde Jianyu (Manny Jacinto) guarda voto de silencio como el monje budista por el que se hace pasar. Algo que su

entrevista a Jen Barber para un puesto en el departamento de informática de su empresa. La secuencia se inicia con un plano detalle de una foto de Reynholm. Con un *zoom out*, vemos en su despecho al verdadero Reynholm posando exactamente igual que en la foto: manos entrecruzadas mientras observa fijamente y en silencio a la entrevistada. “I hope that this doesn’t embarrass you Jen. But I find the best thing to do with a new employee is to seize him up with a long, hard stare.” Los dos mantienen la mirada en silencio durante casi 20 segundos antes de empezar la entrevista. Sin embargo, la presencia de la *laugh track* al inicio y más tarde de nuevo tras unos segundos de silencio parece descolocarnos más que ayudarnos a puntuar el momento cómico. ¿Dónde o en qué momento tenemos que reírnos?

⁶⁹ Para más información sobre la comedia en el lugar de trabajo ver Charney, 2005 y Ngai, 2012.

compañera, la charlatana Tahani (Jameela Jamil)⁷⁰, intenta imitar en el episodio *Flying* [T2E2], pero apenas aguanta cuatro segundos sin pronunciar una sola palabra. Bien sea como gag en sí mismo; como en el episodio *The Mole* [T2E5] de *Brooklyn Nine-Nine* en el que Terry (Terry Crews) y Rosa (Stephanie Beatriz) acuden a una discoteca "silenciosa" llena de gente bailando en absoluto silencio mientras escuchan la música a través de auriculares, en una imagen muy similar a la escena del baile en los bosques de *The Lobster* [2015, Yorgos Lanthimos] o en *Yule Log*, un falso anuncio de whisky en el que Nick Offerman recupera a su personaje de *Parks & Recreations*⁷¹, para sentarlo en absoluto silencio con un vaso de whisky en la mano junto al fuego crepitante de una chimenea durante 45 minutos. El clip de YouTube le da un giro surrealista al ya extraño fenómeno de los *yule log videos* de Navidad, grabaciones del crepitar de las llamas para que todos aquellos no tengan chimenea puedan recrear ese ambiente (y paisaje sonoro) tan puramente invernal. Obviamente estos son vídeos utilizados de fondo, como paisaje sonoro, y en este caso, el hecho de que un personaje/persona cómica esté presente en el propio vídeo, y sin hacer o decir nada durante casi una hora, pone de relieve lo ridículo del vídeo.

2.2.6 Silencio y *cringe comedy*: nuevas formas de comedia basadas en la incomodidad

A medida que el siglo XX dio paso al XXI, la comedia televisiva se volvió más oscura, incómoda y realista. Las alocadas *verbal jokes* y gags visuales fueron reemplazados por situaciones cómicamente mucho más tensas (Zinoman, 2017). Sin las risas enlatadas, lo que había sido una comedia más blanca se convierte en lo que ha venido a denominarse como *cringe comedy*. Un tipo de comedia que como apunta Costa (2009) se ejemplifica en el baile de David Brent en el episodio *Charity* [T1E5] de *The Office* (UK) y que no se basa en la ejecución del gag, sino en el *dead air* que acompaña a un encuentro social sin éxito (Wright, 2011: 662). De esta forma, la *cringe comedy* apuesta por una cierta ambigüedad cómica fundamentada en la torpeza de las convenciones sociales y que hace que el público se estremezca de incomodidad y vergüenza (ver Hye-Knudsen, 2018: 13).

“The phrase ‘cringe comedy’ suggests a dissolution of whatever distance we might maintain between the embarrassment experienced by a character and an embarrassment that we somehow feel ourselves. If dark or cruel comedy ‘anesthetize

⁷⁰ En un dúo cómico formado por un personaje muy hablador y otro completamente silente que recuerda a Chico y Harpo Marx.

⁷¹ La no-actuación de Offerman funciona como una extensión de su etapa como Ron Swanson, personaje que afirmó que si estuviera atrapado en una isla desierta y sólo pudiera llevarse una cosa, sería el silencio.

the heart' then cringe makes us feel too much of something that we would usually not want to feel at all" (Hunt, 2015).

En su mayoría, y probablemente influenciadas por el auge de la telerrealidad, las *cringe comedies* apuestan por esa forma *verité*, aproximándose a una (falsa) mirada documental sobre un entorno *a priori* serio para darle a la comedia un sentido de realidad (Susman, 2013). Por tanto, vemos cómo la *cringe comedy* aglutina muchas de las sensibilidades de los diferentes discursos audiovisuales que hemos analizado hasta este momento. Pensemos en una *sitcom* como *Nathan for You*⁷² [Comedy Central, 2013-] que recoge el testigo de *Da Ali G Show* para incorporar, además de la forma documental, reacciones no guionizadas de antemano⁷³ donde el comediante Nathan Fielder ayuda a pequeñas empresas a través de elaboradísimas y absurdas estrategias para mejorar sus negocios. A medida que se desarrolla la *sitcom*, el personaje de Nathan acaba por definirse como un solitario y triste individuo, el antihéroe de una comedia de situación que de alguna manera desdibuja aún más los límites de su propia ficción cómica.

Pero si hay alguien que ha desdibujado estos límites, ese ha sido Larry David. Hablar de Larry David es hablar de *Seinfeld* (donde su yo ficcionado, George Constanza, era el patetismo hecho personaje⁷⁴) pero, sobre todo, es hablar de

⁷² El personaje de Nathan se utilizó por primera vez en la serie canadiense *This Hour Has 22 Minutes* [CBC, 1993-]. En 2007, Nathan Fielder poseía su propio segmento en el programa titulado *Nathan On Your Side* en el que visitaba diferentes negocios y entrevistaba a los propietarios de una manera incómoda y monótona. En el trasvase desde *Nathan On Your Side* a *Nathan for You* se perdió la *laugh track*, lo que le carga a la *sitcom* de Comedy Central con unos silencios que incrementan esa sensación de incomodidad.

⁷³ En una entrevista para *Splitsider*, Nathan Fielder explica el formato de la *sitcom*: "Before we go in, I have a plan of what I'm going to say, and I have a plan for where we wanna go with it. But because we're dealing with real businesses and real people, it often goes in an unpredictable direction. Which is really fun, but things can go wrong very easily. We definitely don't prep anyone to what's going to happen. We just go in and see what happens and hit the tone right" (Citado en Sohn, 2016).

⁷⁴ En *Seinfeld*, décimo y último episodio de la séptima temporada de *Curb your enthusiasm* [HBO, 2000], se plantea un juego doblemente meta al presentar una reunión ficticia con el elenco original de *Seinfeld* que lleva un paso más allá a la irrupción de la diégesis propia de la *comedian comedy*. Durante la reunión, orquestada por Larry para intentar volver a ganarse la confianza de su expareja Cheryl, esta empieza a enamorarse de Jason. Larry sabe que realmente se está enamorando del personaje que Jason Alexander está interpretando, es decir, George Constanza, es decir, el propio Larry David, lo que provoca una divertidísima escena en el camerino de Cheryl donde Larry le grita: "That's not Jason, that's George and George it's me! You're not attracted to him, you're attracted to George! I'm George!". En otro momento del episodio, tras una discusión con Larry David, Jason Alexander renuncia al proyecto. El propio Larry pide sustituirlo en el show: "I can play George Costanza! I am George Costanza!".

Curb your enthusiasm. La distancia entre ambas *sitcoms* ejemplifica el cambio de paradigma en la comedia televisiva de los últimos años. Mientras que *Seinfeld* presentaba unos personajes definitivamente egoístas pero que protagonizaba blanquísimas rutinas, *Curb...* adquiere una nueva dimensión al apostar por el dispositivo *verité*, la permeabilidad entre la *comic persona* y el personaje de David y una mayor presencia del silencio (pese a la verborrea de su protagonista) al prescindir de la *laugh track*. Como señala Endika Rey:

“Larry David es un ensayo continuo sobre cuales son las fronteras de la comedia (...) bordea el territorio cómico porque nunca deja claro si sus intenciones son la inquisición incómoda hacia el género humano o la risa embarazosa y políticamente incorrecta. A su vez, la confusión que plantea al retratarse a sí mismo y a su entorno, hace que el espectador no esté totalmente seguro de hasta que punto los señaladores son parte de la ficción propiamente dicha o del mundo real. Esta inclusión de factores tanto externos como internos a la actividad, desdibuja los límites de la ficción y, con ello, los de la risa” (2011: 170).

En *The Grand Opening* [T3E10], Bobo's, el restaurante en el que Larry David ha invertido junto a otros famosos, contrata a un nuevo chef después de que Larry despidiese al anterior jefe de cocina al descubrir que realmente se hacía pasar por calvo. El nuevo chef padece el síndrome de Tourette, síndrome de lo que Agamben entendió como la pérdida total del gesto (2001: 47-48), y que ya nos hace presagiar hacia dónde se dirigirá el inequívoco gag final que cierra cada episodio de la *sitcom*. El día de la inauguración, el restaurante está lleno de amigos de Larry que cenar y disfrutan de una placentera velada en el nuevo restaurante. El ambiente es agradable y todo parece ir bien hasta que desde la cocina comienzan a salir improperios e insultos a voz en grito. Aquí es donde reside la particularidad del humor del que hacen gala una *sitcom* como *Curb your enthusiasm* y un comediante como Larry David. Si la lógica interna de *Seinfeld* habría pasado por el corte y abandonar la escena en ese momento, probablemente con una transición musical y un fundido (Fernández Aparicio, op. cit.: 62) aquí, un Larry David sin el correctismo que tanto se le ha criticado a Jerry Seinfeld, decide saltar al abismo. La escena no solo no se corta, sino que da lugar a un desenlace cómico en el que todo el restaurante grita insultos y palabras malsonantes en una especie de terapia conjunta que confirma la proliferación sin control del gesto en una plasmación audiovisual del chiste de *The Aristocrats*⁷⁵. Entre el último insulto

⁷⁵ El infame chiste sin *punchline*. El escenario, siempre el mismo, comienza con una familia presentando su *act* a un agente de talentos. A partir de esta premisa, el chiste se desarrolla como un *standard* de jazz sobre el que el comediante improvisa siempre con material del peor gusto posible hasta el cierre que, como la premisa, también es siempre el mismo (el agente preguntando cómo se llama el *act*, y la familia

del chef y el primero de un Larry David que decide salir en ayuda de quien considera un compañero de la comunidad calva, hay un silencio de 18 segundos salpicados por planos de los incrédulos comensales. En este silencio se crea un espacio posible para que surja esa incomodidad que caracteriza a la *cringe comedy*, la narración se congela para generar en el espectador la tensión que se palpa en la propia diégesis. Puede que la mejor definición de esta incomodidad la diese quien quizá sea uno de los grandes nombres de esta corriente, Ricky Gervais:

“This is strange. It's like working out. You don't look forward to it because you know it's going to hurt, but you feel good afterwards. Larry Sanders and Curb Your Enthusiasm, sometimes you're not sure you should go through with them. But they're brilliant. I possibly don't get the emotional effect I get watching Seinfeld and The Simpsons. I want to hug Homer. I want to hug George. The Larry Sanders characters are successful media types, so you can't feel sorry for their petty insecurities, their jealousies, their back-biting. It plumbed new depths. But what a character! And so believable. The detail is spine-chilling. The Office owes more to Larry Sanders than anything British, just in terms of realism. It has real people, acting normally. It's filmed very rugged, very warts'n'all. No laughter. Almost filmic. I think we stole the white-out-of-black credits as well” (Citado en Fernández Aparicio, op. cit.: 63).

Como Larry David, los protagonistas de estas comedias destilan un egoísmo que sobrepasa los límites de la corrección política para romper las convenciones y normas sociales a través de una praxis cómica cuyas palabras y silencios disputan por ganar un espacio predominante en el texto. De esta forma, a través de este egocentrismo, se revierte el *target* de la comedia y pasa a ser el protagonista quien recibe la crítica implícita en los silencios con los que se responde a sus actuaciones (McFarlane, 2009).

Podemos verlo en otro capítulo de *The Office* (US) como *Women's Appreciation* [T3E22] en el que, al enterarse de que un hombre acaba de acosar a Phyllis Vance (Phyllis Smith) en el parking de Dunder Mifflin enseñándole sus genitales, Michael Scott no puede dejar de reírse del incidente ante la incredulidad de sus empleados que permanecen en silencio, avergonzados del comportamiento de su jefe. El paisaje acústico de la escena se compone del sonido ambiente propio de una oficina, de sus diálogos, pero, sobre todo, de

respondiendo "los aristócratas") En su texto *El chiste sucio que salvó a la humanidad. Provocación, obscenidad, blasfemia y posthumor en la nueva comedia*, Jordi Costa explica cómo Gilbert Gottfried recurrió a *The Aristocrats* cuando se vio con el público en contra tras contar un chiste sobre las Torres Gemelas tres semanas después del 11-S en el *roast* a Hugh Hefner.

sus silencios. La gestualidad exagerada de Scott supone el contrapunto de la corrección que representan el resto de empleados (al preocuparse por el estado de su compañera): Michael imita a un pervertido que se destapa la gabardina y enseña su pene a los trabajadores sacándose el dedo índice a través de la cremallera de sus pantalones. Será mediante el silencio, que llega como de costumbre por parte de los empleados de Dunder Mifflin, cómo se critica el comportamiento (por ridículo o cómico que pretenda ser) de Michael Scott. Se ha hablado recientemente de la supuesta incorrección en el humor de *The Office* y la imposibilidad de una continuación de la serie ante el momento social que vivimos (ver Harnick, 2018). Esta secuencia lo niega. Mostrando a un personaje, Scott, que se burla del acoso sufrido por una compañera, la secuencia puede leerse como una fuerte crítica a comportamientos supuestamente cómicos como la banalización del acoso o la cosificación del cuerpo de la mujer, gracias al silencio que guarda el público (los empleados) que presencia sus “gracias”.

De esta forma, el silencio acciona la posición del espectador, que tiene que trabajar activamente para pensar/leer a través de los diálogos, la gestualidad de los actores y actrices y las relaciones preexistentes entre los personajes para obtener pistas sobre cuál es el verdadero discurso de trasfondo al que se enfrenta. El silencio generalizado de la oficina no sólo está tensionando la palabra cómica de Michael Scott, sino que pone en cuestión una forma de entender la comedia que tradicionalmente ha utilizado el cuerpo del hombre como articulador de un discurso en el que se ejemplifican las dinámicas de poder y de género. Todo ello excusado en una falsa posición naïf. La secuencia de *The Office* juega, no sabemos si voluntariamente o no, con la indeterminación entre el discurso cómico (palabra) y el discurso crítico (silencio); y esa ambigüedad le da al público la oportunidad de reírse de Michael por sus suposiciones prejuiciosas, pero a la vez de reflexionar sobre lo que esconde lo patoso y poco aceptable de su comportamiento:

“And it also provides audiences who might relate to and share Michael's experiences and assumptions with a socially safe opportunity to laugh with him and Oscar's discomfort. For the hipster racism comedy in *The Office* to do the desired progressive work discussed by writers and actors, it depends on the exclusive interpretation of Michael's character and actions as socially inappropriate” (Molina-Guzmán, 2018: 57).

Sin embargo, el silencio que implica la ausencia de una *laugh track* que puntúe estos momentos impide una lectura exclusivamente cómica, provocando una interpretación abierta de esta (silente) incomodidad. Pero, ¿por qué esta incomodidad nos resulta graciosa? En su libro *Cringeworthy: How to Make the Most of Uncomfortable Situations*, Melissa Dahl explora las posibilidades discursivas y estéticas de la incomodidad a partir de la *cringe comedy* como

forma. Para Dahl, cuando presenciamos algo vergonzoso sentimos que nos está sucediendo a nosotros, algo que es tan tenso y extraño que acabamos por reírnos para liberar la tensión acumulada (2018: 8)⁷⁶.

De esta forma, la *cringe comey* es la forma audiovisual ideal para explicar las nuevas y desconcertantes realidades interpersonales contemporáneas, algo que ejemplifican series como *Girls* o *Atlanta* [FX, 2016-]. Ambas series viran hacia una perspectiva más social (en términos de raza en *Atlanta* y en términos de género en *Girls*) que una(s) serie(s) como *The Office*, pero la incomodidad a través del silencio sigue ahí.

Fijémonos en dos secuencias de ambas series. En el episodio *Sportin' Waves* [T2E2] de *Atlanta*, Earn (Donnald Glover) come unos Cheerios mientras espera que su primo Paper Boi acabe la reunión con su nuevo productor musical en las pulcrísimas y minimalistas oficinas de *Not Spotify*. Todo el personal de la agencia lo observa a sus espaldas en una suspensión del paisaje sonoro (la oficina permanece en absoluto silencio y sólo escuchamos el sonido de Earn masticando los cereales) y visual (el personal permanece inmóvil, como una colección de maniquís) hasta que Earn se da cuenta y se gira, momento en el que todos vuelven a su actividad y se recupera la normalidad sonora (vuelven los ruidos y el ajeteo habituales de una oficina).



Imagen 10: La suspensión de la acción como herramienta silente en Atlanta

Existen varias posibles lecturas del silencio de la secuencia: por un lado, es importante no obviar la cuestión de la raza (como hemos dicho, el pilar de la serie), Earn es el único negro y todos los empleados, blancos, lo observan

⁷⁶ La *relief theory* o en español teoría de la descarga o alivio es una de las principales teorías en torno al humor que sostiene que la risa es un mecanismo homeostático mediante el cual se reduce la tensión psicológica (ver Berlyne, 1972; Buijzen y Valkenburg, 2004; Meyer, 2000). Según esta teoría, la risa y la alegría son el resultado de esta liberación de energía nerviosa. De esta forma, el humor se utiliza principalmente para poder superar las inhibiciones socioculturales y revelar los deseos reprimidos. Según Herbert Spencer, la risa es un fenómeno económico cuya función es liberar una energía psíquica que había sido movilizada erróneamente por expectativas incorrectas o falsas (Morreall, 1986). En esta misma línea para Freud la risa es la ventilación de la energía nerviosa superflua (2000: 221).

incrédulos. Si no queremos entrar en una interpretación tan espinosa, el silencio simplemente pasa a ser un gag por el gag, uno de los varios momentos de humor surrealista que salpican muchos de los capítulos de la serie: “I just always wanted to make *Twin Peaks* with rappers” (Glover citado en Cwik, 2016). Y es que son muchos los momentos que ponen de relieve la brillantez del espectáculo al combinar la comedia, lo surreal y la desgarradora realidad para crear algo totalmente único.

Por ejemplo, en el piloto de la serie, *The Big Bang* [T1E1], en el que Earn conoce a un extraño hombre mayor en un autobús que le convence de que confiese sus problemas. Mientras charlan, el hombre comienza a prepararse un sándwich de Nutella, mientras le regala a Earn varios tópicos filosóficos intensos (“Actual victory belongs to things that simply do not see failure”), antes de inclinarse y exigirle a Earn que le dé un mordisco a su sándwich. La secuencia es un fragmento fascinante de surrealismo, dejando lo suficiente a la imaginación para que el público se pregunte si estaba haciendo una declaración (¿quizás un comentario sobre el estereotipo mágico del negro?), o si no era nada más que una conmovedora alucinación. El hombre del sándwich vuelve a aparecer de nuevo en el episodio *B.A.N.* [T1E7], así que algo nos dice que hay una historia más profunda detrás (pero que probablemente nunca la conozcamos). O en el breve momento del visitante misterioso en el episodio *The Streisand Effect* [T1E4] en el que, mientras Paper Boi juega al billar y se queja de Zan, el camarero le dice que un hombre bastante extraño había pasado preguntado por él: “Shaved side of his head, pink jacket. And he wasn’t a friend. Sitting in his car when I opened up. Dodge Challenger, 70s, tan, cleaner than the board of health. I tell you, smoking a swisher with no weed. Guy gave me the creeps.” Pero, ¿quién es este personaje? El hombre misterioso no vuelve a ser mencionado, pero el momento es tan extraña y surrealista que parece significar algo más, recordándonos a figuras similares como el Gigante de *Twin Peaks* o el ángel del *Decálogo* de Kieslowski.

Otro episodio como *Helen* [T2E4] pone de manifiesto esta incomodidad más allá de una simple secuencia al ubicarse principalmente en la ya de por sí extrañísima celebración de Fasnacht en las afueras de la capital del estado de Georgia. Lo espeluznante del vestuario (que parece salido de una película de *horror folk*), la tensión entre la tradición germánica y la cuestión racial y un buen número de momentos incómodos consiguen crear una atmósfera espeluznante que parece dialogar directamente con un film contemporáneo como *Get Out* [2017, Jordan Peele] (Moore, 2018).

Una atmósfera que en *Teddy Perkins* [T2E6] consiguen llevar a cotas todavía más altas. En el capítulo, Darius (Lakeith Stanfield) sale de la ciudad para recoger un piano de teclas multicolor gratuito en la mansión de un hombre de piel muy pálida llamado Teddy Perkins (interpretado por el propio

Donald Glover). Teddy le explica a Darius que es el hermano del famoso pianista Benny Hope, a quien cuida debido a su condición fotosensible y a estar confinado a una silla de ruedas. Mientras espera, Darius explora la mansión, cada vez más desconcertado al descubrir el extrañísimo comportamiento de Teddy y un museo que honra a su abusivo padre proponiendo una obvia lectura en relación a la infancia de Michael Jackson (los abusos, la mansión, la palidísima tez). Trevor Gates, editor de sonido del episodio y que anteriormente había trabajado en películas como *Don't Breathe* [2016, Federico Álvarez], *Ouija: Origin of Evil* [2016, Mike Flanagan] o la propia *Get Out*, dejó claro la importancia del silencio a la hora de crear esa atmósfera:

“It’s basically a horror/thriller, so ironically my work needed to be quiet. But making things quiet in TV and in film are actually a little bit more difficult than you would think, because it’s not actually an absence of sound. It’s very articulate sound, making some very specific choices about isolating what is perceived as silence, so that you can get really loud and scare people” (Citado en Laws, 2018).

No se trataba tanto de una ausencia de sonido como de la enfatización puntual de uno u otro ruido. Algo que el propio Michel Chion había remarcado en relación al cine silente: “Il a bien fallu qu'il y ait des bruits et des voix pour que leurs arrêts et interruptions creusent cette chose qu'on appelle le silence, alors que dans le cinéma muet tout au contraire suggérait des bruits” (2000 : 50). Para conseguir el aura que envuelve a la casa de los Perkins y que parece convertirla en un no-lugar completamente aislado de la realidad, el trabajo de Gates fue principalmente sobre el *room tone* y no tanto sobre el resto de elementos de la banda de sonido. El *room tone* (también referido como *presence*) es la grabación del sonido característico de un lugar mientras éste se encuentra en completo silencio. El *room tone* no debe confundirse con el sonido ambiente, ya que el ambiente es la atmósfera sonora que se crea de un determinado espacio, y no el silencio del mismo. De esta forma, y desde una perspectiva puramente práctica, el *room tone* está formado por la interacción del espacio de grabación con el ruido que exista tanto en la localización como en los dispositivos de grabación (Amador 2016). Su importancia llega durante el proceso de postproducción, especialmente durante la edición de los diálogos y el montaje del plano/contraplano, porque supone una pieza clave en la reconstrucción de lo que Murray Schaffer había considerado, al definir el concepto de paisaje sonoro, como un evento escuchado.

Para el capítulo *Teddy Perkins*, Gates dio mayor densidad al *room tone* (Laws, op.cit.) para enfatizar la importancia de un silencio que saturaba el paisaje sonoro de la mansión Perkins. Como había hecho el director de sonido

Jacques Maumont en *Playtime*, la hipervisibilización del silencio se da a través de la saturación del *room tone* y su jerarquización sobre el resto de sonidos con los que comparte espacio (en el caso de *Atlanta*, los diálogos entre Darius y Teddy Perkins o el *Piano Sollo 11* Ahmad Jamal que suena mientras Darius vaga por la mansión). Se trata, como se había planteado Balazs, de percibir el silencio no por su ausencia, sino por su presencia:

“De quelle manière puis-je percevoir le silence? Pas tellement du fait que je n'entende rien [...]. Au contraire : quand le vent du matin m'apporte le chant du coq d'un village voisin, quand j'entends là-haut, dans la montagne, la cognée du bûcheron, quand j'écoute, sur la mer, des bruits venant d'hommes que je suis presque incapable de distinguer, quand dans un paysage d'hiver, j'entends au loin, quelque part, un fouet claquer, c'est alors que j'entends le silence.” (Balazs, 1977 : 243)

Más alejada del silencio por el verbocentrismo de su personaje respecto al casi permanente *deadpan* de Glover en *Atlanta*, Lena Dunham construyó con *Girls* una mordaz e ingeniosa sátira de la generación *millennial* con una franqueza sexual que iba de lo ridículo a lo perturbador y viceversa. En el capítulo *Vagina Panic* [T1E2] profundiza un poco más en el neurótico comportamiento de Hannah y en sus consecuencias a nivel social. Tras haber perdido el apoyo económico de sus padres en el anterior episodio, Hannah acude a una entrevista de trabajo. Inicialmente parece que podría conseguir el puesto, Hannah hace gala de una gran conexión con su entrevistador (el comediante de *stand-up* Mike Birbiglia) al hablar de la rivalidad de Williamsburg y Cobble Hill (“*grown-up Brooklyn*”) y de sus lugares favoritos de ocio en Brooklyn. Sin embargo, esta comodidad entre ambos da lugar a un situación tensa con un chascarrillo sobre su universidad con el que Hannah intenta ganarse completamente la confianza de su entrevistador: “I read a statistic that said Syracuse has the highest incident of date rape of any university, which weirdly went way down the year you graduated.”⁷⁷ Su entrevistador responde primero con un largo e incómodo silencio pero cuando Hannah trata de explicar su desafortunado chiste, le explica que las bromas sobre la violación no son apropiadas en el lugar de trabajo.

⁷⁷ Transcripción del capítulo sacada de:
https://www.springfieldspringfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=girls&episode=s01e02



Imagen 11: *El silencio como respuesta a la cringe comedy de Girls*

Esta incomodidad viene dada, como hemos destacado, por la ausencia de la *laugh track* en ambas series. De todas formas, existen diferentes grados de incomodidad dentro de la *cringe comedy*. Si dos discursos como *Atlanta* y *Girls* parecen alejarse (casi) definitivamente de la comedia televisiva (ver Walsh, 2018 y Perkins, 2014), dentro de los cánones de la *sitcom* existe una distancia considerable entre lo propuesto por *The Office (UK)* y su homóloga yanqui *The Office (US)*. El proceso de adaptación al mercado televisivo norteamericano es particularmente interesante desde una perspectiva del silencio como recurso humorístico. A diferencia de la brevedad de las dos temporadas con las que cuenta la original (que es algo muy propio de la serialidad británica, con excepciones como *EastEnders* [BBC One, 1985-] o *Doctor Who* [BBC One, 1963-]), la adaptación estadounidense permaneció en antena durante nueve temporadas. Esto supuso que la adaptación acabase por desviarse del curso establecido por el texto de Gervais y Merchant, con sus propios nuevos guiones y una considerable ampliación de los personajes secundarios. Generalmente, como nos recuerda Robert Stam (2005: 8), la adaptación es un asunto ingrato. Por supuesto, Stam se refería específicamente a la adaptación del texto literario al medio audiovisual, pero su argumentación sobre la problemática en torno a la fidelidad sigue siendo válida para analizar el trasvase intermedial de la comicidad de un texto como *The Office*. De hecho, la comedia británica ya había sido emitida anteriormente en la *BBC America* y en *Adult Swim* y había ganado suficientes adeptos en Estados Unidos. Quizá por ello, las primeras temporadas de ambas versiones son las más parejas a pesar de contar con ciertos detalles que pueden darnos pistas del tono general de cada una de las versiones. Teniendo en cuenta la dialéctica entre palabra, gesto y silencio que centra la presente tesis, vemos útil comparar las primeras apariciones de los dos personajes centrales de ambas series, David Brent (Ricky Gervais) y Michael Scott, directores regionales de las empresas de papel Wernham Hogg y Dunder Mifflin:

DAVID: I don't give shitty jobs. If a good man comes to me and says "Thank you, David, for the opportunity and continued support in the work-related arena, but I've done that, I wanna better myself, I wanna move on," then I can make that dream come true too, aka for you. [*Señala al entrevistado*] The point is, you talk the talk, you do not walk the walk, vis à vis you have

not yet passed your forklift driver's test. The man who gives the jobs in the warehouse... is a personal friend of mine, alright? I know you're the man for the job. [*Levanta el teléfono y marca un número*] Sammy, you old slag... [*Guiña un ojo al entrevistado*] It's the Brent-Meister general... Have you advertised the forklift driver's job? No? Good, don't bother. I've got the man here, he is "perfick"... Has he passed the forklift driver's test? He gives the tests... [*Gestualiza como si su nariz creciese a lo Pinocho*] Yeah, yeah, he's first-aid trained, yeah. [*Se persigna*] Yeah, yeah, we'll get a CV over to you this afternoon. [*Gestualiza como si telease*] I'm seeing you Sunday, aren't I? For my sins... How is Elaine? She left you yet? Yeah... alright, see you then. [*Cuelga el teléfono y rechina los dientes*] She has left him, I forgot about that."⁷⁸

MICHAEL: Alright Jim, your quarterlies look very good. How are things going at the library?

JIM: Oh, I told you, couldn't close it, so...

MICHAEL: So... you've come to the Master for guidance. Is this what you're saying, grasshopper?

JIM: Actually, you called me in here... but yeah.

MICHAEL: Alright, so let me show you how it's done. [*Levanta el teléfono y marca un número*] I'd like to speak to your office manager please... Yes, hello! This is Michael Scott; I am the regional manager of Dunder-Mifflin paper products. Just wanted to talk to you manager à manager... Alright, done deal! Thank you very much, sir! You're a gentleman and a scholar... Oh I'm sorry. OK... I'm sorry. My mistake. [*Cuelga el teléfono*] That was a woman I was talking to, so... she had a very low voice. Probably a smoker, so... [*Se aclara la voz*] So that's the way it's done.

Los gestos de Brent hacia el candidato contradicen su diálogo con el encargado de almacén, además de mostrarse como un personaje odioso a través de los repetidos clics de su bolígrafo y el uso incorrecto de expresiones (*aka, vis à vis*). En el caso de Scott también hace gala de algunos malapropismos (*manager à manager*) y referencias pop ("So... you've come to the Master for guidance?" en una referencia a *The Karate Kid* [1984, John G. Avildsen] y "You're a gentleman and a scholar" expresión sacada de *The Catcher in the Rye*), pero son menos exagerados que los manierismos de Brent.

⁷⁸ Todas las transcripciones de *The Office* (UK) que aparecen se han sacado de: https://www.springfieldspringfield.co.uk/episode_scripts.php?tv-show=the-office-uk

Existe un primer silencio mucho más dominante en la versión británica. Fijémosnos cómo el entrevistado no menciona ni una sola palabra a lo largo de toda la secuencia (algo a tener en cuenta considerando que se trata de una entrevista de trabajo), es Brent quien domina, controla y acapara todo el espacio sonoro de la secuencia, lo que nos da una pista del carácter del personaje. Sin embargo, en la versión norteamericana se da voz, y por tanto se presenta, a Jim Halpert (John Krasinski), que será uno de los personajes capitales en la serie. Por otra parte, existe un segundo silencio, al final de la conversación telefónica, tras el chiste que Brent hace a su colega sobre su mujer y la confusión de género de Scott. En el caso británico el silencio llega por un chiste ofensivo (con gratuidad y sin gracia alguna) y en el norteamericano por una metedura de pata de Scott. Dos silencios eminentemente cómicos pero muy diferentes entre sí.

Con el paso de las temporadas estas diferencias pasaron a agrandarse. Mientras que la original británica permaneció brutalmente torpe y desagradablemente malhumorada a lo largo de su breve recorrido, la longevidad y la popularidad finalmente endulzaron (sin necesidad de *laugh track*) la adaptación yanqui. Los personajes evolucionaron o directamente cambiaron para que *The Office* (US) fuese poco a poco dejando atrás la incomodidad de la que hacía gala la original británica⁷⁹. Una incomodidad con la que el dúo formado por Ricky Gervais y Stephen Merchant hicieron carrera en televisión con sus siguientes trabajos. *Extras* y *Life's Too Short* [HBO/BBC Two, 2011-2013] conforman junto a *The Office* (UK) lo que se ha venido a denominar trilogía de la vergüenza.

Por supuesto, el silencio sigue teniendo una gran presencia en cada una de las *sitcoms*. Pensemos en el segundo episodio de *Life's Too Short*, en el que Warwick Davies acude como invitado de honor a una boda temática de la saga espacial de George Lucas. Durante el banquete, al que acude disfrazado de *ewok* (su primer papel cinematográfico), Davies decide subirse a la mesa nupcial para dar un discurso ante el resto de invitados. En su afán por ser el protagonista del evento (como figura de éxito que se considera a pesar de la

⁷⁹ Los cambios fueron especial y llamativamente drásticos en Kelly Kapoor (Mindy Kaling) y Kevin Malone. La primera pasó de ser una oficinista gris (en su personalidad, pero también en su forma de vestir) sin apenas relevancia en los primeros capítulos de la serie para progresivamente cobrar un mayor protagonismo en las siguientes temporadas como la charlatana de la oficina (en una versión casi paródica de cualquiera de las Kardashians) cuyas aficiones se mueven entre los cotilleos y los famosos y sus objetivos en la vida son “*to get married, get pregnant and have babies*”. Por su parte, Kevin Malone era inicialmente un trabajador más que no alcanzaba la cota de secundario (apenas un par de líneas de diálogo en la primera temporada) para convertirse en el “tonto” de la oficina caracterizado por sus problemáticas carencias comunicativas y una dificultad alarmante con las cifras (sobre todo si tenemos en cuenta que es uno de los contables de Dunder Mifflin).

indiferencia o el olvido de la sociedad), acaba haciendo un brindis que pasa de la risa y el júbilo generalizado (“I’m Warwick and I’m the other best man and I’m going to keep this speech short, like myself.”) al silencio y a la incomodidad por el poco atino de Warwick a la hora de elegir sus palabras:

WARWICK: Traditionally, the best man's speech is when you make the groom feel uncomfortable for five minutes. Which is exactly what Nigel does to Emma in bed. I mean, he makes her feel uncomfortable as he's not very good in bed. Not cos he's making her do something she doesn't want to do, like forcing her to do anal.”

Toda la serie se apoya enormemente en las dificultades que tiene Warwick para realizar algunas acciones debido a su altura. Si gran parte de la comedia física se ha basado en el poco control del cuerpo (ver Costa, 2018: 14), en este caso se trata de un personaje cuya gestualidad caótica viene determinada tanto por su carácter (egocéntrico) como por su condición física. En esta secuencia se potencia todavía más con su ridículo y aparatoso disfraz de *evoké* que dificulta sus movimientos al intentar bajar de la mesa nupcial tras fracasar en su discurso. Como veremos posteriormente en algunos de los gags de Andy Kaufman, será esta gestualidad la que provoque las carcajadas y rompa el silencio que había provocado con su salida de tono unos segundos antes⁸⁰.

De vuelta a *The Office*, en el episodio *Goodbye, Michael* [T7E22], Michael Scott se encuentra en la terminal de salidas del aeropuerto, a punto de dejar Dunder Mifflin (y por tanto la serie). Se despide del equipo de grabación mientras se quita la petaca con el micrófono que ha registrado sus palabras a lo largo de siete años (“This is gonna feel so good, getting this thing off of my chest”). Ya sin micrófono, y por tanto prácticamente en silencio, apenas podemos escuchar mientras leemos en sus labios por última vez su característico *running gag* (“That's what she said”). Una relación entre gestualidad y silencio que nos recuerda al final de *The Boat* [1921, Buster Keaton, Edward F. Cline]. En un (ridículamente pequeño) bote (que de

⁸⁰ Sin embargo, esta ruptura no siempre se da en ese sentido (del silencio al gesto); en el episodio de *The Office* (US) *The Delivery* [T6E17], Michael Scott decide organizar una reunión para que los empleados de Dunder Mifflin puedan entretener a Pam y así relajarla ante su inminente parto. Andy decide recrear el famoso vídeo viral *The Evolution of Dance*, pero sin acompañamiento musical alguno (y por tanto en silencio y tampoco sin gracia alguna). Andy comienza a recrear diversos bailes en completo silencio hasta que Pam decide acompañarlo dando palmas, intentando distraerse del dolor que le causan las contracciones. No obstante, la situación se vuelve más ridícula cuando Andy pide absoluto y respetuoso silencio para recrear un vídeo que, paradójicamente está basado en la música. Se trata pues, de un gesto, las palmadas de Pam, que irrumpen el silencio de Andy.

hecho es una bañera), Buster y su familia consiguen llegar a una playa desierta en la oscuridad de la noche tras hundirse su barco. La esposa le pregunta a Buster: "*Where are we?*" (que leemos a través de un intertítulo), a lo que éste le responde: "*Damn if I know*" (gesticulando con su boca las palabras a la cámara, sin utilizar ningún intertítulo). En el caso de Michael Scott, no se trata de un silencio absoluto, pero resulta paradójico que apenas lleguemos a escuchar por última vez el famoso "that's what she said". Qué mejor forma de despedir al personaje que con el *running gag* que lo caracteriza, permitiendo que el silencio clausure la memoria de la palabra.

2.3 La *stand-up comedy* como forma performativa cómica y la relación entre el comediante y su público

Una vez analizados los principales aportes del cine y la televisión a la *comedian comedy* desde el punto de vista del silencio, el gesto y la problemática relación con la *laugh track*, llega el momento de considerar la *stand-up comedy* como la tercera forma cómica de análisis. Una forma que nos permitirá trazar un punto de unión entre la comedia cinematográfica y la *sitcom* televisiva contemporáneas.

En sí misma, la *stand-up* es una clase extraña de entretenimiento. No hay una estructura narrativa, ni trama, ni historia de fondo, ni decorados y, al menos antes de que el comediante de *stand-up* comenzase a llenar estadios gracias a cómicos como Steve Martin o Eddie Murphy⁸¹, ni editores, ni productores. En la *stand-up*, la ecuación cómica se adelgaza hasta los huesos: un comediante y su público. Como el comediante británico Jimmy Carr y la

⁸¹ En 1978, el número 2 de la lista *Billboard* de los álbumes más vendidos lo ocupaba *A Wild and Crazy Guy* de Steve Martin, con su hit *King Tut*, una canción que parodiaba la exposición itinerante de los tesoros de Tutankamón y que recorrió siete ciudades de Estados Unidos entre 1976 y 1979. No era la primera ni mucho menos la última incursión de Martin en la música. Su primer disco *Let's Get Small*, publicado sólo un año antes y que también incluía sus delirantes rutinas en el club *The Boardinghouse*, había logrado alzarse hasta el número 10 de la lista *Billboard* y con el Grammy al mejor álbum de comedia del año. Era su consagración como el *stand-up comedian* del momento, recogiendo el testigo del aclamado Richard Pryor (galardonado con el mismo premio Grammy los tres años anteriores) pero llevando mucho más lejos un reconocimiento popular que, en el cénit de su fama, le llevaría a actuar en estadios frente a 30.000 enloquecidos fans (Estrada, 2010). Diez años más tarde, Eddie Murphy grabaría su segundo especial *Raw* [1987, Robert Townsend] nada menos que en el Madison Square Garden. Sin embargo, a diferencia de su primer especial, *Delirious* [1983, Bruce Gowers], *Raw* lograría un amplio estreno en las salas de cine de todo el país. En noviembre de 2018, *Raw* sigue siendo el especial de *stand-up* que más ha recaudado en taquilla, con unas ganancias que superan los 50,5 millones de dólares en todo el mundo.

escritora Lucy Greeves escribieron en su libro, *Only Joking: What's So Funny About Making People Laugh?*, la *stand-up comedy* es una forma peculiar de arte escénico: en una sala abarrotada de gente, el comediante es el único que mira en la dirección opuesta y que (al menos en teoría) no se está riendo (Carr y Greeves, 2006: 78).

Para el académico y cómico de *stand-up* Oliver Double, la *stand-up comedy* debe cumplir tres condiciones -aparte de intentar ser graciosa- para poder ser considerada como tal:

- “Personality: It puts a person on display in front of an audience, whether that person is an exaggerated comic character or a version of the performer’s own self.
- Direct Communication: It involves direct communication between performer and audience. It’s an intense relationship, with energy flowing back and forth between stage and auditorium. It’s like a conversation made up of jokes, laughter and sometimes less pleasant responses.
- Present tense: It happens in the present tense, in the here and now. It acknowledges the performance situation. The Stand-Up is duty-bound to incorporate events in the venue into the act. Failure to respond to a heckler, a dropped glass or the ringing of a mobile phone is a sign of weakness which will result in the audience losing faith in the performer’s ability” (Double, 2014: 19).

Mintz (2005, citado en Lee, 2012) está de acuerdo en cierta medida con Double al afirmar que la *stand-up comedy* como género abarca una amplia gama de actuaciones/*performances* en vivo: en solitario, en pequeños grupos, verbales, musicales o de *clowns* más físicos, con una narrativa basada en chistes directos o en comentarios sociales. Una variedad de formas que hemos podido apreciar recientemente en el especial de Netflix *Neal Brennan: 3 Mics* [2017, Neal Brennan]. En él, el comediante y guionista Neal Brennan estructuró su *show* en tres *acts* diferenciados (*one-liners*, *emotional stuff* y *stand-up* clásica), cada uno con su correspondiente micrófono entre los que iba alternando repetidamente. Brennan presentaba tres formas distintas del mismo arte simultáneamente sobre un mismo escenario. Sin embargo, para Lee (2012), más allá de todas las formas que puede adaptar, la conexión directa y sin filtros entre el artista y el público son la característica última de la *stand-up comedy* como disciplina performativa.

Vistas las principales características de la *stand-up* como forma, ¿existe un arte escénico más lleno de presión, que induzca al miedo y exija más valor que ésta? Como un equilibrista sobre la cuerda floja, el comediante de *stand-up* camina precariamente por la línea; caer es fracasar, pero permanecer de pie trae la emoción de la ovación instantánea y la risa, la gratificación y la

validación. Lenny Bruce, una de las figuras fundamentales del medio y sobre la que posteriormente profundizaremos, expresó perfectamente esa emoción al recordar la sensación de experimentar sus primeras risas en el escenario: “Fue como el relámpago que he escuchado describir a los adictos a la morfina, una manta cálida y sensual que llega tras un rechazo frío y repugnante. Estaba enganchado” (Bruce, 2015: 91). Double describió esta adulación como una fiesta sorpresa en tu honor, pero también reconoce la sensación opuesta, el bajón anímico que supone el *bombing* a través del siguiente símil: “My jokes are like a list of casualties after a horrific terrorist bombing” (1997: 3) ⁸².

Tal retórica dramática indica la intensidad de la experiencia de la *stand-up*, donde el riesgo, la vulnerabilidad y la valentía convergen como componentes de un entretenimiento de alto riesgo. A diferencia de las dos otras formas, el cine y la televisión, que hemos trabajado en esta investigación, en la *stand-up* no hay ningún escudo tras el que esconderse, ningún libro, ningún instrumento, ningún otro intérprete. “Ma, ayúdame; (...) estoy en apuros, ma; estoy solo, ma, ayúdame...” (Bruce, op. cit.: 90) se burla Bruce, dramatizando el miedo infantil y el aislamiento de su primera experiencia sobre los escenarios. En las antípodas de la comedia de Bruce, Jerry Seinfeld ratifica esa angustia al definir la *stand-up comedy* como ir a trabajar en ropa interior (citado Nachman, 2003: 36).

Y por si una exposición pública semidesnuda no fuese suficiente, se espera que el comediante sea capaz de hacer reír al público. Numerosos textos (Lonergan, 1957; Freud, 1976; Bergson, 2016; Oring, 2017) han identificado el fenómeno humorístico como la revelación (del comediante a su audiencia) de una reacción física, intelectual, social, moral, o incongruencia emocional, que podría fácilmente provocar sentimientos de terror (Brodie, 2008). Claramente, no es una profesión para cobardes; la *stand-up* siempre ha sido tanto una vocación como un oficio, un foro para aquellos lo suficientemente audaces y valientes como para decir algo que consideran que vale la pena decir, quizás sufriendo en el mejor de los casos un silenciamiento o, en el peor, el rechazo social e incluso problemas con la justicia.

No hay reglas, normas o pautas algunas para lo que es potencialmente convertible en una rutina de *stand-up*: por cada *bit* satírico y mordaz a lo George Carlin, hay cientos de actuaciones blancas e inofensivas como las de

⁸² *To bomb* para un comediante significa que sus chistes no terminan de funcionar entre una audiencia que no se ríe. Normalmente, hace referencia a un set entero. Aunque suele ser más frecuente entre comediantes con poca experiencia, también puede darse con material nuevo que aún no ha sido lo suficientemente pulido o trabajado, o simplemente porque el comediante no ha tenido la mejor de sus noches. Es interesante comprobar cómo muchas de las expresiones relacionadas con el fracaso del humor se refieren a actos violentos: *bombing, choking, dying...*

Dane Cook o John Mulaney. Siendo el humor la forma vehicular, los comediantes buscan una gama de emociones con las que trabajar, ya sea conmoción, simpatía o indignación (Quirk, 2011).

Dicho esto, el género sigue teniendo una rica historia de disidencia muy arraigada a los Estados Unidos, país que nos ocupa en esta investigación. Resulta curioso, entonces, que alguien como Charles Dickens no considerase a los Estados Unidos como un país particularmente gracioso. En 1868, definió a los estadounidenses como gente de poco o ningún humor y su temperamento siempre le impresionó por ser de carácter aburrido y sombrío (1974: 91). Dickens parecía ignorar que por aquel entonces, en Estados Unidos habían surgido una serie de artistas que se relacionaban con el humor de una forma muy similar a la de un comediante de *stand-up* con sus textos y rutinas. Algunos de ellos, como Augustus Baldwin Longstreet, Artemus Ward o Mark Twain, ayudaron a crear una variedad eminentemente estadounidense de comedia.

De todos ellos, Mark Twain es visto hoy en día como el satírico estadounidense más ilustre⁸³ y, por consenso general, como el germen de la figura del comediante. En sus novelas, cuentos y ensayos, Twain se burló de las fallas de Estados Unidos, a veces de manera gentil, y otras veces de manera oscura e incisiva. Varios estudios tanto divulgativos como académicos (Schaeffer, 1976; Katayama, 2006; Galán, 2014; Zacks, 2016) han señalado cómo la gira de conferencias de Twain alrededor del globo prefigura lo que posteriormente acabaría por conocerse como *stand-up comedy*⁸⁴. Porque cuando parecía que su carrera había tocado fondo, en 1895 Mark Twain regresó de entre los muertos. A sus 59 años, la carrera del famoso autor se había colapsado, sus obras maestras corrían el riesgo de caer en el olvido, e incluso se informó erróneamente de su muerte. Pero Twain orquestó un increíble regreso de la bancarrota, de las malas críticas y de los desastres familiares al emprender una gira cómica internacional sin precedentes con la intención de recuperar su fortuna. Judith Yaross Lee sostiene que debemos considerar estos actos cómicos en vivo de Twain no

⁸³ El Centro John F. Kennedy otorga anualmente y desde 1998 el *Mark Twain Prize for American Humor*. La lista de galardonados habla por sí sola: Richard Pryor, Jonathan Winters, Carl Reiner, Whoopi Goldberg, Bob Newhart, Lily Tomlin, Lorne Michaels (único galardonado no nacido en los Estados Unidos), Steve Martin, Neil Simon, Billy Crystal, George Carlin (el único galardón póstumo), Bill Cosby (retirado posteriormente en 2018 tras sus cargos por abusos sexuales), Tina Fey, Will Ferrell, Ellen DeGeneres, Carol Burnett, Jay Leno, Eddie Murphy, Bill Murray, David Letterman y Julia Louis-Dreyfus.

⁸⁴ La crítica Laurie Stone ve un telón de fondo aún más amplio de inspiraciones: “Inside stand-up are Shakespeare’s confidential asides, Dickens’s hamming, Wilde’s camping, Twain’s ironies, Ruth Draper’s character studies, Noel Coward’s talk stories, Will Rogers’s political takes, and Lord Buckley’s jazz riffs” (1997: 3).

como apoteosis de las tradiciones cómicas del siglo XIX, sino como punto de partida de algunas prácticas cómicas del siglo XX, entre las que destaca la creación de un personaje cómico que pueda ser comercializado (Lee, 2006: 3).

La imagen del comediante de *stand-up*, solo sobre el escenario y a menudo utilizando un lenguaje inapropiado, parece bastante próxima a una de las creaciones del propio Twain: Huckleberry Finn. Ambas son figuras que desafían las normas sociales y se niegan a sucumbir a los efectos alienantes de la sociedad (Gillota, 2015: 102). Esta visión del comediante de *stand-up* llevó a David Marc a afirmar que, en una época en la que la producción cultural parece haber adoptado un modelo *fordista* (especialmente en la comedia televisiva), la *stand-up* permanece como el último superviviente de la expresión individual⁸⁵ (1997: 10). Pero al igual que Huck, el comediante de *stand-up* no es simplemente un individuo solitario, sino que a menudo puede llegar a erigirse como una voz significativa de su contexto social. De esta forma, el comediante de *stand-up* puede convertirse en un portavoz cómico, un chamán que guía a la sociedad en la celebración de una comunidad de cultura compartida, de comprensión y expectativa homogéneas (Mintz, 1988: 96-97).

La *stand-up* estadounidense se ha desarrollado no sólo a partir de esa dicotomía individuo vs. sociedad (representada en el comediante vs. público) sino también a partir de discursos contemporáneos de políticas identitarias surgidos en la década de los 50 y 60. Cualquier *act* de *stand-up comedy*, que como hemos visto implica siempre un intérprete/comediante hablando a un público, dramatiza una lucha continua entre individualidad y colectividad (Gillota, op. cit.). La posición del comediante ante su público puede ser, por un lado, la de definirse como portavoz (a una escala menor, de un grupo demográfico concreto definido por su raza, género, clase u orientación sexual o, a una escala mayor, adoptando un discurso heteronormativo) o, por otro, la de desafiar el *statu quo* y subvertir no sólo las normas sociales sino también, y aquí entra el riesgo, el horizonte *jaussiano* de expectativas de su público. Esta aparente contradicción revela el papel que la *stand-up comedy* -como forma de arte y como producto de entretenimiento para las masas- desempeña en el audiovisual contemporáneo. Por eso, para aprehender

⁸⁵ Ponemos en cuestión la afirmación de Marc aunque, sin embargo, es necesario leerla en su contexto de producción. Dicha opinión es recogida en el libro *Comic Visions: Television Comedy and American Culture* publicado en el año 1997. De un tiempo a esta parte, el panorama audiovisual se ha transformado radicalmente y, actualmente, la *stand-up comedy* parece vivir una burbuja que en cualquier momento puede estallar debido al ingente número de especiales que se estrenan cada temporada en dos plataformas como *Netflix* y *HBO*. Algunos artículos han puesto de manifiesto esta aparentemente desmesurada tendencia (ver “Is Netflix releasing too many stand-up specials?”, 2018; Roach, 2018)

mejor cómo se están articulando los discursos humorísticos contemporáneos, tanto en el *stand-up* como en otros medios audiovisuales influenciados por éste, será necesario sumergirse en una breve arqueología medial. ¿Dónde surge la *stand-up comedy*? ¿Cuándo lo hace? ¿Bajo qué circunstancias sociales?

2.3.1 Brevísimos orígenes de la *stand-up comedy*: un viaje desde el vodevil hasta Netflix

Como hemos apuntado anteriormente, no hay duda de que la *stand-up* está estrechamente relacionada con una serie de formas performativas pasadas: la *commedia dell'Arte* que refinó la improvisada sátira social cómica usando máscaras con personajes arquetípicos en situaciones cotidianas (Stott, 2004), los incisivos críticos y observadores sociales actores cómicos de Shakespeare como Richard Tarleton (McIlvenny, Mettovaara, y Tapio, 1992), *clowns* de la pantomima en las *harlequinade* inglesas como Joseph Grimaldi, los payasos de los circos francés e italiano como Cha-U-Kao o la familia Fratellini, los comediantes del *music hall* británico, los ácidos discursos de los espectáculos de *minstrel* o los *medicine shows*⁸⁶ (Double, op. cit.) y otras tantas formas performativas clásicas.

Sin embargo, los historiadores remontan los orígenes de la *stand-up* a un tiempo y lugar muy específicos: los espectáculos de vodevil, o espectáculos burlescos, que florecieron en los teatros de variedades de principios del siglo XX en la ciudad de Nueva York. Aunque era ampliamente conocido por sus *stripteases* y las actuaciones de sus bailarinas, el burlesco también presentaba rutinas de comedia enérgicas y de ritmo rápido. Los comediantes diseñaban su material para apaciguar a un nuevo tipo de público: una chusma formada a partes iguales por norteamericanos e inmigrantes, todos ellos de clase obrera

⁸⁶ Eran actos itinerantes (viajando en camiones, caballos o vagones) que vendían medicamentos patentados de "cura milagrosa" y otros productos entre varios entretenimientos. Eran comunes en los Estados Unidos en el siglo XIX, especialmente en el Midwest. Por lo general, promovían elixires milagrosos (a veces denominados aceites de serpiente), que, según se decía, tenían la capacidad de curar enfermedades, suavizar arrugas, eliminar manchas, prolongar la vida o curar un sinnúmero de dolencias comunes. La mayoría de los shows tenían su propio medicamento patentado. Los entretenimientos a menudo incluían un espectáculo de *freaks*, circos de pulgas, actos musicales, trucos de magia, chistes o cuentacuentos. Cada espectáculo era dirigido por un hombre que se hacía pasar por un médico que atraía a la multitud con un monólogo. Los acróbatas, musculosos, magos, bailarines, ventrílocuos y demás artistas exóticos mantenían a la audiencia ocupada hasta que el vendedor vendía su medicina. Un ejemplo de *medicine show* aparece en el capítulo de *The Simpsons Grampa vs. Sexual Inadequacy* [T6E10], en el que Homer y su padre recorren de pueblo en pueblo el interior de los Estados Unidos vendiendo un tónico revitalizante sexual.

(McGraw y Warner, 2004). Estas audiencias estaban íntimamente familiarizadas con la naturaleza física y caótica de la vida en la ciudad moderna, y no estaban interesadas en tranquilos cuentos de chimenea. El vodevil proporcionó tanto un escape como una confrontación con las circunstancias urbanas modernas (Boskin, 1997: 78) al construir muchas de las rutinas físicamente explosivas, esquilmas por el tiempo, rayanas en lo vituperante y que dependían en gran medida de una comedia física y violenta.

El creciente entorno urbano de la época no sólo dio forma al arte, sino que también cambió la estructura de las bromas. El ritmo de la comedia, al igual que el movimiento de las calles de la ciudad, era rápido y frenético. Hasta ese momento, los gags se basaban en la palabra como arma de fuego y consistían, en su mayoría, en rimas ingeniosas o anécdotas divertidas. Este chiste, extraído del libro *The Odd Fellow* (1805), es uno de los que mejor lo ejemplifican:

“A woman in France having gone to confession, the priest, by way of penance, was proceeding to give her a flagellation. As he was leading her behind the altar for this purpose, her husband, from a motive of jealousy, had followed her, and concealed himself in the church, made his appearance and saying that she was too delicate to bear the discipline, offered to receive it in her stead. The proposal the wife greatly applauded, and the man no sooner placed himself on his knees, then she exclaimed, “Now, father, do not spare him, but lay on lustily, for truly I am a great sinner” (Citado en McGraw y Warner, op. cit.).

Para mantener sus rutinas animadas y atractivas ante un público estridente, los artistas del vodevil refinaron su material usando premisas muy básicas y *punch-lines* que provocaban rápidas descargas de risa que, si el cómico era hábil, podía ir uniendo como si de una labor de costura se tratase para mantener una carcajada generalizada entre la multitud. Poco a poco se iban conformando las rutinas cómicas construidas sobre la palabra tal y como las conocemos actualmente.

A finales de la década de 1880, Benjamin Franklin Keith y Edward F. Albee II⁸⁷, conocidos desde sus primeros días en el negocio del circo, unieron sus

⁸⁷ Edward Franklin Albee II fue un empresario de vodevil, y abuelo del dramaturgo Edward Albee. Junto a Franklin Keith destacaron por su crueldad y sus formas casi dictatoriales, que aplastaron a toda la competencia e hicieron del Keith-Albee el circuito vodevilésco con más éxito del momento (Nesteroff, 2015: 221). Groucho Marx llegó a referirse a la *United Bookings Office* (la anterior *Vaudeville Managers' Association*) como la Albee's Gestapo (Marx, 2009: 137) Durante la época, el estatus social de un comediante contratado en este circuito ascendía drásticamente; no

fuerzas para promover un lavado de cara de los espectáculos burlescos. Fue la perspicacia comercial de Albee la que impulsó a la pareja a su prominente posición como dos de los hombres más poderosos en el circuito de las artes performativas escénicas. El concepto de *vodevil continuo* fue introducido en el Gaiety Dime, propiedad de Keith, en 1885 y bajo este sistema, el museo ofrecía una variedad de espectáculos desde las diez y media de la mañana hasta las diez y media de la noche (Trav, 2005: 85) a cambio de una pequeña cuota de admisión, lo que permitía una estabilidad laboral para los *performers* nunca vista hasta ese momento.

El creciente éxito permitió a Keith y Albee abrir varios teatros espléndidamente remodelados en la costa este, censurar los comentarios más crudos y prohibir comportamientos bulliciosos como silbar a los artistas durante sus producciones (Kibler, 1992). Así, la estética del vodevil pasó a basarse en la noción de que todo el mundo debería poder encontrar algo que le interesase en el entretenimiento: *something for everybody*. En 1923, Albee declaró en una entrevista en *Variety* que tras la transformación que llevaron a cabo, en el programa ideal de vodevil moderno siempre existían uno o más puntos de interés generalizados para todos los presentes, sin importar lo heterogénea que fuese la audiencia (Albee, 1923: 18). Los comediantes de vodevil actuaron para audiencias de hombres, mujeres y niños a través de una variedad de artes cómicas que poco a poco acabarían por transformarse en lo que actualmente conocemos como *stand-up comedy*.

Buscando los orígenes de la *stand-up* resulta pertinente preguntarse quién fue el primer comediante que adoptó esta forma. Aunque no fue realmente hasta 1947 cuando la *stand-up* pasó a configurarse como forma artística propia, en este ambiente vodevillesco algunas figuras podían ser consideradas precursoras del arte. Comediantes que, más allá de piruetas, malabares y tortazos, comenzaron a pulir sus rutinas cómicas para adaptarlas a ese salvaje público. Algunos estudiosos señalan a Charlie Case, un intérprete de vodevil mulato que practicaba el *blackface* en su rutinas, como el primer proto-comediante de *stand-up* moderno. Según Eddie Tafoya en su libro *The Legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*, entre las décadas de 1880 y 1890 Case se subió al escenario en los teatros de vodevil de Nueva York e hizo algo que nadie había hecho nunca: realizar monólogos de carácter marcadamente cómico sin *atrezzo* ni disfraces (2009: 16). En la actualidad, existe un gran silencio en torno a Case a la hora de considerarlo como una de las figuras precursoras de lo que hoy en día conocemos como *stand-up*. Es más conocido por algunas de las absurdas baladas que escribió, como *There Was Once a Poor Young Man Who Left His Country Home*, que luego

obstante, la imagen glamurosa del vodevil distaba bastante de la realidad del momento.

fue interpretada por W.C. Fields en la película de 1933 *The Fatal Glass of Beer* [Clyde Bruckman].

Lo poco que sabemos sobre la vida personal de Case tiende a parecerse al estereotipo del comediante neurótico y trágico. Un artículo periodístico de *The Indianapolis Star* de 1906 destacaba su retirada y poco conocida vida fuera de los escenarios (Citado en McGraw y Warner, op. cit.); otros señalaban que sólo actuaba si tenía un pañuelo o un trozo de cuerda que retorcer entre sus manos, un gesto que sirvió para construir su *comic persona*. Luego están las circunstancias de su inoportuno final. En 1916, murió en el Hotel Palace de Nueva York mientras “limpiaba su revólver”⁸⁸. Charlie Case podría haber dado a luz al cómico de *stand-up* moderno, pero también a la idea del comediante como un artista torturado y deprimido que Chaplin recogió en sus memorias (1966: 45-46) al incluir una lista de ilustres cómicos que se suicidaron (ver Garín, 2012: 379).

Otra figura clave a la hora de configurar el tropo del comediante de *stand-up* contemporáneo fue Winsor McCay, dibujante de *comic strips* como *Dreams of the Rarebit Fiend* y *Little Nemo in Slumberland*. El éxito de estas dos creaciones lo llevó a fichar, en 1906, por el circuito Proctor⁸⁹, en un esfuerzo por contrarrestar la adquisición del artista de historietas Richard Outcault por parte de sus rivales (Canemaker, 2005: 132). Pronto McCay comenzaría a girar por las principales ciudades al este del Mississippi con sus *chalk talks*, espectáculos en vivo en los que presentaba diferentes proyectos de animación como *The Seven Ages of Man*, un *act* construido desde la palabra y el gesto en el que McCay permanecía en completo silencio mientras dibujaba dos rostros que envejecían progresivamente (Carol y Harrison, 2003: 3). Más tarde, McCay añadiría un acompañamiento (O’Sullivan, 1976: 32) y comenzaría a incluir la interacción con sus personajes animados y *sketches* que le llevarían a compartir escenario con Houdini o W.C. Fields (Heer, 2014: 206).

Más allá de figuras puntuales como la de Case, en general, los espectáculos de vodevil consistían en una serie de actos de cinco a veinte minutos, sin ninguna estructura en particular, pero con una amplia gama de actuaciones, de modo que la audiencia pudiera entrar en cualquier momento de la actuación y seguir la acción en el escenario. En los actos se encontraban artistas formados en el teatro comercial, vestigios de los espectáculos de *minstrel* y variedades del siglo XIX, y jóvenes procedentes de las calles que habían desarrollado sus propios actos y que construían sus rutinas desde una cierta violencia cómica juvenil ejemplificada en *The Three Keatons*. “Maybe you

⁸⁸ Si poco se conserva sobre la vida de Charlie Case, su muerte no es menos misteriosa. La policía encontró una botella de aceite y un paño en el suelo, lo que apunta a la versión oficial de un accidente con arma de fuego (Spaeth, 1935: 76).

⁸⁹ Gran rival de Keith y Albee dentro de la industria del vodevil.

think you were handled roughly as a kid – watch the way they handle Buster!” se podía leer en un anuncio de 1905 sobre los Keaton. El acto de la familia Keaton (padre, madre y el pequeño Buster) sería tan chocante y oscuro hoy como sin duda lo fue entonces (Sanders, y Lieberfeld, 1994). Las rutinas consistían en Buster atormentando a su padre Joe mientras estaba ocupado haciendo algo y luego este procedía a disciplinarlo con mano dura. “Father hates to be rough”, decía justo antes de arrojar violentamente a su hijo del escenario mientras la madre tocaba el saxofón ajena a los golpes *ad libitum* del patriarca⁹⁰.

Sin embargo, más allá de las peculiares dinámicas familiares de los Keaton, esta violencia no era, por suerte, la tónica habitual en los actos de vodevil. Estos también contaban con otro tipo de *shows* articulados conjuntamente en lo que Jenkins (1992: 81) nombró forma acordeón (*accordion-playing routines*). Una forma que permitía subordinar la estructura global a la libertad performativa de cada número aislado y que permitía la posible interrupción entre la variedad de actos: cantantes de cabaret, imitadores, bailarines de claqué (conocidos como *hoofers*), acróbatas, entrenadores de animales, boxeadores y forzudos. Había actos de mímica, canciones populares y danzas que iban desde el ballet hasta excéntricas coreografías, malabares, místicos y pitonisas, actos de escape, soliloquios *shakesperianos*, cómicos en solitario y también equipos de comediantes. Mientras que no se repitiese el mismo tipo de acto, no se tenía en cuenta narrativa alguna, sólo se buscaba conservar y potenciar la emoción e interés del público para que llegasen “calientes” a las actuaciones finales (y más importantes) que cerraban los espectáculos. Esta variedad de actuaciones performativas en vivo sirvió para consolidar una *estética del vodevil* (basada en los juegos de palabras y gags de humor físico) que posteriormente acabaría por condicionar los primeros años de la comedia cinematográfica sonora (Jenkins, 1992). Una estética sobre la que ya hemos ahondado anteriormente en la arqueología medial del cine al analizar los trabajos cinematográficos de los hermanos Marx y sus rutinas humorísticas construidas entre la vertiginosidad de la palabra y lo abúlico del silencio.

2.3.2 El vodevil de Aristófanes o la tensión entre silencio y logocentrismo

Antes de proseguir con esta arqueología de la *stand-up* y las formas vodevilesas de la primera mitad del siglo XX, nos parece clave rescatar algunos modelos de la comedia griega clásica por su pregnancia en cuanto a la relación entre comediante, palabra y silencio. Y es que, aunque parezca una forma sólo posible en su tiempo, en el vodevil pueden encontrarse ecos de la comedia de la antigua Atenas y, particularmente, en algunas de las obras de

⁹⁰ Finalmente, el *act* sería prohibido en varios estados de la geografía norteamericana y llevado a juicio por crueldad infantil.

un comediógrafo como Aristófanes. En sus obras, Aristófanes parecía encontrar una brillante idea cómica, para luego explotarla brevemente y finalmente dejar que se desvaneciese (Quinn y Gassner, 2002). Obras como *Ornithes* (*Las Aves*, 414 a.C.) siempre parecían degenerar en una serie de episodios poco relacionados que casi nunca desarrollaban una trama principal⁹¹.

Aristófanes comenzaba con una idea central derivada de un hecho social o político particular de su época y luego desarrollaba una serie de arabescos en torno a esta idea de acuerdo con las convenciones de la Vieja Comedia. La trama casi siempre era secundaria y, por tanto, la comparación con la forma acordeón de los tradicionales espectáculos de vodevil, donde el público no esperaba una conexión coherente entre los diferentes actos, parece necesaria. Tanto en Aristófanes como en el vodevil existían reglas estrictas de estilo y forma, que se extendían incluso al tipo de chistes que el público esperaba.

Si nos fijamos, por ejemplo, en una obra como *Nephelai* (*Las Nubes*, 423 a.C.) y su fuerte crítica a los sofistas y sus enseñanzas podemos comprobar que no distaba mucho de las rutinas de algunos comediantes surgidos del vodevil y que representaron la parte más *old school* de la *stand-up comedy* estadounidense de los 50. En *Nephelai*, Aristófanes utiliza la ironía para criticar a Sócrates, colocándolo entre los sofistas y afirmando que se trataba de un charlatán que se dedicaba a sembrar ideas inútiles en las mentes jóvenes por medio de la palabra. Una lectura que Søren Kierkegaard recogió en *Aristophanes in Soarate depingendo proxime ad verum accessit*, la séptima de las quince tesis que adjuntó a su tesis doctoral sobre el concepto de ironía en relación a Sócrates (1841).

En lo tocante a nuestro tema de investigación, lo interesante de este proto-vodevil era el uso del silencio que Aristófanes hacía en sus obras. Por un lado, como en la comedia silente, la presencia del silencio respondía inicialmente a una cuestión externamente impuesta. Si en el caso del *slapstick* silente era una cuestión técnica (ante la ausencia de sonido sincrónico), en el teatro griego antiguo era regla, al menos desde la introducción del *tritagonistés*⁹², que no hubiese más de tres actores parlantes simultáneamente. El hecho seguramente tenía que ver con que la actuación estaba a cargo de profesionales que eran pagados por el Estado, de modo que era conveniente, desde el punto de vista económico, reducir el personal (Cavallero, 2008).

⁹¹ Una estrategia que posteriormente sería recogida por los entremeses en el teatro español del Siglo de Oro.

⁹² En literatura, el tritagonista o personaje principal terciario es el tercer personaje más importante de una narrativa, después del protagonista y deuteragonista. En el antiguo drama griego, el tritagonista era el tercer miembro de la troupe de actores. Como personaje, puede actuar como instigador o causante de los sufrimientos del protagonista. A pesar de ser el personaje menos empático de la pieza dramática, ocasiona las situaciones que potencian la piedad y la simpatía hacia el protagonista.

La realidad es que, como género literario y artístico, la comedia era mucho más laxa que la tragedia⁹³. Por norma general, la comedia acostumbraba a precisar de más de tres intérpretes en escena o, como mal menor, tres personajes activos y algún otro de mucha menor relevancia y peso en el texto. Para solucionar esta problemática, existían pasajes en los que probablemente un aprendiz desempeñaba un papel silente (o que apenas tenía alguna línea de diálogo), lo que permitía superar los tres personajes en escena. Esto posibilitaba que el futuro profesional fuese formándose en el oficio sin que el presupuesto de la obra se disparase y resultase demasiado costosa para el Estado.

Podemos darle la vuelta a este condicionante burocrático para ver si esos pequeños papeles eran silentes exclusivamente por su intrascendencia en la pieza o si existía alguna otra razón más allá de esas cuestiones puramente presupuestarias. Para ello hay que tener en cuenta que ya en el teatro clásico se partía de una *logocentricidad* convencional, como la llamó Peter Arnott, la cual tendía incluso a hacer imaginar el contexto temporal y espacial de la acción a partir de la propia palabra (citado en *ibíd.*). Una logocentricidad que permanecería en los diferentes trasvases intermediales hacia posteriores disciplinas performativas, luego al vodevil y, finalmente, en el definitivo escalón al cine sonoro. Lo que Arnott proponía era lo mismo que Chion cuando remarcó el *vococentrismo* (1982: 5-6) y la priorización en la banda sonora cinematográfica de la voz humana sobre los efectos sonoros y la música. Como ocurrió tras la democratización del sonido sincrónico, el poder creativo de la palabra impregnaba la comedia aristofánica y constituía uno de sus principios fundacionales. La comedia de Aristófanes mostraba una predilección por los juegos de palabras, especialmente si permitían generar argumentos o realidades cómicas⁹⁴.

Precisamente porque la comedia teatral lo aborrecía respecto a la palabra, el silencio se volvía extremadamente significativo. La voz cómica siempre ha mostrado un continuo *horror vacui*, un miedo perenne a un espectro, el del silencio, que puede aparecer en cualquier momento. Pasaba en las obras de Aristófanes y sigue pasando en la actualidad, donde el silencio escénico (especialmente en la *stand-up comedy*) todavía sigue relacionándose con el pánico al fracaso. Por lo tanto, los personajes cómicos de Aristófanes rara vez se quedaban sin palabras; incluso podían definirse como la encarnación del lenguaje. Parecía que esta abundancia verbal no dejaba espacio alguno al silencio: la palabra se convertía en una necesidad biológica virtual, en una función corporal ordinaria, en un gesto.

⁹³ Cf. MacDowell, 1994; véase como ejemplo el agón de *Las Nubes*, donde aparecen hasta cuatro personajes en escena.

⁹⁴ El principal ejemplo de esta eficacia cómica del lenguaje se daba en la obra *Ornithes* (ver Whitman, 1964).

Hay un momento, prácticamente único en toda la comedia aristofánica, en el que esa exuberancia del lenguaje cómico vuelve a cerrar el círculo del silencio: el momento de asombro de Pistetero cuando se enfrenta al éxito de su propia palabra (Aristófanes, 2006: 51) y permanece en silencio mientras reflexiona precisamente sobre el poder del lenguaje. La paradoja aquí es que la misma fertilidad del lenguaje, es decir, su capacidad de convertir las palabras en realidad (cómica), deja sin habla a Pistetero (ibíd.: 56). El personaje cómico encuentra las palabras inadecuadas precisamente cuando trata de expresar el poder de su lenguaje cómico, que en última instancia es inefable.

El silencio de Pistetero ejemplifica cómo el lenguaje cómico también podía ser tan exuberante que llegaba a asfixiarse a sí mismo para culminar en el silencio (Sfyrer, 2001: 70). No es casualidad que, en un componente tradicional de la comedia clásica como los *pnigos*⁹⁵, las palabras estén destinadas a ser recitadas rápidamente, teóricamente en un solo aliento, intentando llenar el espacio al máximo. Fue precisamente esa transmutación de la palabra en silencio a partir de un *delivering* febril lo que caracterizó a algunos de los comediantes surgidos de la tradición del vodevil: podemos verlo en la atropellada verborrea de Stanley (Jerry Lewis) al presentarse ante la cúpula de los estudios en *The Bellboy*, en la famosa *The Sanity Clause* y el diálogo entre Otis B. Driftwood (Groucho Marx) y Fiorello (Chico Marx) en *A Night at the Opera* [1935, Sam Wood] o en los *rants* de algunos de los comediantes de *stand-up* de finales de los 90. Los momentos de violencia verbal del *bit* de George Carlin sobre las siete palabras que no pueden decirse en televisión, los colapsos mentales de Lewis Black⁹⁶ o cualquiera de las rutinas de Bill Hicks, quien hizo del *rating* sobre la sociedad moderna una parte central de sus *acts*⁹⁷, pueden leerse como la transformación contemporánea de lo que habían sido los *pnigos* de la comedia griega. Como por aquel entonces, el *delivering* de Carlin, Black o Hicks se vuelve tan abarrotado que la palabra (gesto primigenio para un comediante de *stand-up*) se convierte en su propia mordaza/gag y, a partir de ahí, el silencio surge como elemento central del discurso cómico.

⁹⁵ Pasaje del primer discurso de la parábasis.

⁹⁶ Lo que explica la decisión de *Pixar* de escoger a Black para doblar al personaje de Anger (la ira), en su película *Inside Out* [2015, Pete Docter].

⁹⁷ Quizás el momento culmen sea su actuación *I'm Sorry Folks* (1989) en el que una actuación desastrosa le hace parar su set para despotricar airadamente contra un público hostil durante la mayor parte de los 45 minutos.

2.3.3 El *liveness* y el último silencio del vodevil: el trasvase cómico desde los escenarios a los medios audiovisuales

La desaparición del vodevil, que comenzó a finales de la década de los 20, coincidió con el nacimiento de la primigenia comedia cinematográfica sonora, poniendo fin a esta era dorada de la comedia tal y como había existido sobre los escenarios estadounidenses desde la década de 1880. A medida que la Gran Depresión fue calando en la sociedad de la época, la comedia cinematográfica comenzó a eclipsar las voces del vodevil, transformándose en un nuevo tipo de humor. Con la llegada del sonoro hubo una gran necesidad de voces entrenadas para el escenario, así que Hollywood comenzó sus famosas redadas de talentos para buscar y contratar a artistas populares de Broadway (Jenkins, op. cit.: 159). En este punto empezamos a ver una presencia sustancial de comediantes entrenados para el vodevil que se abren paso en el circuito del cine cómico. Aunque algunos de los *actings* del vodevil tuvieron éxito en el cine sonoro, la estética vodevilesca funcionaba mejor cuando evitaba las narrativas y el desarrollo de personajes. Para aquellos comediantes que apostaban por la palabra y los ingeniosos diálogos, como Groucho Marx, Mae West o Will Rogers, esta transición no fue tan dramática. De hecho, inicialmente, sus carreras parecieron afianzarse con la implantación del sonido sincrónico, aunque su *acting* verbal parecía haber perdido cierta atracción, hasta que a partir de mediados de los años 30 se vieron obligados a amoldarse a proyectos filmicos más herméticos en cuestiones diegéticas. Finalmente, incluso estos tres comediantes icónicos perdieron el control sobre el contenido de sus trabajos -como había pasado con otro hijo del vodevil como Buster Keaton cuando firmó en 1928 su contrato con MGM- volviéndose simplistas e incluso, en el peor de los casos, comedias de poca monta.

En su trasvase hacia las formas propias de los nuevos medios de mediados del siglo XX, la estética del vodevil se volvió aún más exitosa, como lo demuestran tres programas de referencia: *The Amos 'n' Andy Show*, de Freeman Gosden y Charles Correll, *You Bet Your Life*, de Groucho Marx, y *Your Show of Shows* [NBC, 1950-1954], de Sid Caesar. Los dos primeros se emitieron tanto en radio como en televisión pero el tercero de ellos sería el más significativo de todos. *Your Show of Shows* fue un programa de variedades en vivo de 90 minutos que se transmitió semanalmente en los Estados Unidos por NBC desde 1950 hasta 1954, con Sid Caesar e Imogene Coca como conductores del programa. Este tuvo entre sus filas (tanto como guionistas como delante de las cámaras) a comediantes de la talla de Mel Brooks, Neil Simon, Danny Simon, Mel Tolkin, Lucille Kallen, Selma Diamond, Joseph Stein, Michael Stewart o Tony Webster. *Your Show of Shows* fue históricamente significativo en la evolución del género de variedades al incorporar *sketches* que basaban su humor en la comedia de situación (*The Hickenloopers* fue quizás el más reconocido), lo que añadió un elemento

narrativo a la estructura multi-acto tradicional. Como Carl Reiner afirmó (2012: 274), la influencia de *Your Show of Shows* pudo apreciarse en otro programa capital para el desarrollo de la comedia norteamericana, *The Dick Van Dyke Show* [CBS, 1961-1966].

A pesar de que a priori el encaje podría parecer complejo si no imposible, la estética del vodevil era muy propicia para la radio y la televisión. Estos nuevos medios intentaron recrear la interacción entre público e intérprete a través de lo que Philip Auslander categorizó como *liveness* (2008) que consistía en una cierta sensación de informalidad y caos controlado, obtenidos en gran medida a partir de una serie de *sketches* breves, entrevistas y reportajes de eventos culturales.

Así, la radio y la televisión se convertirían en el nuevo hogar de los comediantes de vodevil y sus chistes y gags. Con estos medios de comunicación llegó un marco más corto y un formato de entretenimiento igual de variado y fragmentado que en los primigenios espectáculos de vodevil, con el fin no sólo de seguir permitiendo a las audiencias (ahora en sus casas) acercarse a estos espectáculos sin un contexto apriorístico, sino también para respetar las pausas publicitarias. Así, podían entrar al *sketch* o al monólogo de turno en cualquier momento y ser capaces de seguirlo. Los segmentos duraban de cinco a quince minutos y contaban con personajes arquetípicos que podían ser fácilmente identificables. Tanto las obras de Broadway como las películas cómicas de Hollywood tenían que mantener el interés a lo largo de los aproximadamente noventa minutos que requerían el desarrollo del personaje y la planificación de la estructura narrativa. La radio y la televisión se movieron en la dirección opuesta, con caracterizaciones expansivas y secuencias no lineales e inconexas. Los vodevilianos que habían sido entrenados en el *sketch* corto, el monólogo cómico o el mimo se sentían como en casa en la radio y la televisión.

De esta forma, en junio de 1948, comienzan su emisión los dos grandes programas que albergarían a gran parte de estos cómicos que venían del vodevil, antes de que acabase por conformarse la *stand-up* moderna. El primero era *The Texaco Star Theatre*⁹⁸ (NBC, 1948-1956) con Milton Berle, y el segundo *The Ed Sullivan Show*, entonces llamado *Toast of the Town* hasta 1955 cuando lo cambiaron por el nombre del que fue productor ejecutivo y *host* del programa. Ambos shows se encargaron de poner en pantalla a los comediantes de la época. Cada programa tendría al menos un comediante en escaleta (a veces hasta tres) en la hora de emisión que duraban. Un año antes,

⁹⁸ Inicialmente era un programa de variedades radiofónico emitido entre 1938 y 1949. A la versión clásica del programa de 1940-1944, conducido por Fred Allen, le siguió una serie de radio en ABC (la antigua NBC Blue) en la primavera de 1948. Cuando Texaco (ahora Chevron Corporation) lo llevó por primera vez a la televisión en NBC el 8 de junio de 1948, el programa tuvo un gran impacto cultural.

en 1947, había 6.000 aparatos de televisión repartidos por toda la geografía estadounidense. Sólo cinco años más tarde, en 1952, la cifra ya rondaba los 12 millones (Federman y Steven, 2018). Este increíble y exponencial aumento provocó que muchos de estos cómicos dejaran de ser marginales y tuviesen un alcance, no sólo en número de espectadores sino en amplitud geográfica, que el vodevil nunca había conseguido. Haber salido en *The Texaco Star Theatre* y, especialmente, en *The Ed Sullivan Show* era un sello de aprobación. Así, el término *stand-up* comenzó a aparecer por primera vez en publicaciones comerciales, como *Variety* y *Billboard*, para más tarde ser utilizado por los *bookers* de talentos como una forma abreviada de describir el acto de unos comediantes que desde el vodevil estaban dando el salto a la televisión y, desde ahí, a los clubs de comedia. Dentro de toda esta vorágine intermedial, en 1949 un problemático veterano de la marina (de sólo 24 años) apareció en el programa *Arthur Godfrey's Talent Scouts* [CBS, 1948-1958] presentando imitaciones de Jimmy Cagney, Humphrey Bogart y Edward G. Robinson, con acento alemán. Era algo diferente. Era Lenny Bruce.

En la historia de la *stand-up* norteamericana es inevitable trazar una línea entre un antes y un después de Lenny Bruce. Aunque la comedia americana (tanto en teatro como en televisión) ya había tratado la sátira antes de su advenimiento (pensemos en artistas como Mort Sahl, pero también Jack Paar o Jackie Mason) y seguiría haciéndolo después (con cómicos como George Carlin, Bill Hicks, Doug Stanhope, Dennis Miller, Lewis Black, Bill Burr o Stewart Lee), sería definitivamente con Lenny Bruce y con su distanciamiento radical de la norma y del *showbiz* cuando se entra en una nueva era para la *stand-up* y, por extensión, para la comedia contemporánea. Al llevar la palabra como concepto hasta sus propios límites, el público se preguntaba si lo que hacía aquel judío sobre los escenarios era realmente comedia.

2.3.4 Lenny Bruce y la muerte del chiste

Comenzaba Scott Weems su *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué* (2015) diciendo que el chiste había muerto. Por supuesto, si hay un cadáver tiene que haber una necrológica. En este caso, el encargado de redactarla fue el periodista Warren St. John en su artículo para *The New York Times* “Seriously, the Joke Is Dead”. La noticia apuntaba a un sospechoso principal: Lenny Bruce.

La necrológica llegaba ligeramente a destiempo (el 22 de mayo de 2005), porque el chiste había empezado a morir 40 años atrás. Cerca de la medianoche del 4 de febrero de 1961, Bruce esperaba en un hotel de la calle 47, preguntándose si alguien podría superar las terribles condiciones meteorológicas de la noche para acudir a su espectáculo. Nueva York estaba siendo asolada por casi diez centímetros de nieve, con unas ráfagas de viento

que superaban los 120 kilómetros por hora y temperaturas muy por debajo de cero, por lo que el alcalde Robert Wagner se había visto obligado a declarar el estado de emergencia. No se permitía el tráfico, por lo que pocas eran las opciones de ir al centro a ver un espectáculo de comedia en vivo⁹⁹.

Por aquel entonces, Bruce ya había conseguido ganarse cierto reconocimiento con sus actuaciones de humoristas de club. Surgido de la tradición del Borscht Belt¹⁰⁰, sus shows en clubs nocturnos eran considerados demasiado controvertidos para la televisión, donde nunca fue capaz de hacerse un hueco. En comparación con otros cómicos contemporáneos como Bob Hope, Sid Caesar o Jerry Lewis, el tipo de rutinas patentadas por Bruce era radicalmente diferente. Ya no se trataba de una comedia necesariamente orientada a la broma (chistes dirigidos hacia un *punch-line*, con una estructura bastante rígida) sino de una reflexión basada en una serie de observaciones cáusticas sobre la sociedad americana de la época y su hipocresía moral. Escuchar a Lenny Bruce transportaba la carcajada hacia una sonrisa amarga, y de ahí, finalmente, al silencio de la reflexión crítica.

Por supuesto, el silencio puede ser el gran enemigo de cualquiera que se suba a un escenario, especialmente cuando este llega por parte de su público. A

⁹⁹ Un motivo que se recuperaría en el capítulo *Elevator Part 6* [T4E9] de *Louie*, cuando una tormenta asola Manhattan y la convierte en un escenario casi post-apocalíptico. Mientras todos huyen de la tormenta, Louie tiene que alquilar un coche para recoger a sus hijas que se encuentran atrapadas en el piso de su madre.

¹⁰⁰ También conocidos como los Alpes Judíos, es un apodo para los (actualmente casi desaparecidos) balnearios de las Montañas Catskill en los condados de Sullivan, Orange y Ulster en Nueva York. Estos centros turísticos fueron un popular lugar de vacaciones entre los años 20 y 70 para los judíos (especialmente de Nueva York) que eran excluidos de otros centros turísticos. Debido a la fuerte ascendencia asquenazí de los judíos neoyorquinos, la zona recibe el nombre de *borscht*, un tipo de sopa de remolacha popular en Europa Central y Oriental. La mayoría de los centros turísticos del Borscht Belt acogieron a comediantes y músicos judíos itinerantes, muchos de los que más tarde alcanzaron cierto renombre (Jackie Mason, George Burns, Mel Brooks, Rodney Dangerfield, Don Rickles, Woody Allen, Buddy Hackett, Carl Reiner, Sid Caesar, el propio Lenny Bruce, Mel Blanc, Phyllis Diller, Joan Rivers, Milton Berle, Jerry Lewis, Estelle Getty, Peter Seller, Joey Bishop, Henny Youngman, Gene Wilder, Phil Silvers o Bernard Bresslaw) y quienes comenzaron sus carreras allí. Los comediantes que actuaban en estos centros turísticos desarrollaron un estilo de humor que se hizo muy popular en la industria del entretenimiento. El humor del Borscht Belt se caracterizaba por utilizar muchos estereotipos de los judíos como material para sus rutinas, como la *self-deprecation*, los insultos, las discusiones maritales, la hipocondría, los juegos de palabras y el uso del *yiddish*. En el Belt se encontraba el hotel en el que, antes de convertirse en agente de talentos, Danny Rose (Woody Allen) trabajaba como afiladísimo cómico en *Broadway Danny Rose* [1984] y que basaba gran parte de sus rutinas en el *crowd-work*.

diferencia de otros artistas que trabajaron sobre el silencio, como John Cage, Bruce no era lo suficientemente Zen como para escuchar el sonido de las manos que no aplauden o de las gargantas que no ríen. Porque, por muy críptico que fuese, a Lenny le importaba conectar con su público. En 1959, hablando con Paul Krassner, definió a un comediante como alguien que se ponía de pie frente a una audiencia y se reía cada 15 o 25 segundos (Corliss, 2006). Pero sus rutinas no eran una colección de chistes; eran *sketches*, piezas breves que hacían reír tanto a sus espectadores como el mejor de los *punch-lines*. Y cada *bit* estaba poblado de dos, tres o más personajes. No se distanciaba mucho de los clásicos *sketches* de *Your Show of Shows*, excepto que Lenny interpretaba todos los papeles: los de Sid Caesar, los de Carl Reiner, los de Howie Morris y los de Imogene Coca. No era un gran imitador¹⁰¹, pero era un comediante seguro de sí mismo. En sus propias palabras, estaba cambiando la arquitectura de la comedia en América a través de un humor que era, sobre todo, acusador (citado en Collins y Skover, 2003: 18). Con sus punzantes comentarios en torno a la sociedad de su época, sus rutinas eran *bokey*, sus movimientos exageraban ligeramente la gestualidad de los cómicos de imitaciones y, en gran medida, se hacía eco de las rutinas de su madre, una comediante burlesca retirada.

Tras regresar a Estados Unidos después de tres años de servicio militar en el norte de África, Bruce aceptó un trabajo como maestro de ceremonias en el *Strip City*, un club de Los Ángeles. Las responsabilidades del puesto eran simples: presentar a las *strippers* y entretener al público con sus rutinas cómicas durante los momentos de intercambio de bailarinas. Por lo general, la única atención disponible era la que se prestaba a las *strippers*, lo que dejaba a Bruce, en el mejor de los casos, ignorado o interrumpido para salir del escenario (Goldman, 1971: 137). Frustrado por no conseguir tener un efecto sobre su público, Bruce decide intentar un enfoque diferente al habitual y así redirigir la atención sobre su *act*. Cuando una *stripper* salió de la pista, Bruce subió al escenario completamente desnudo. Sorprendido, el público miraba en silencio y con incredulidad a Bruce, quien les espetó antes de comenzar su rutina habitual: “What are you all staring at? You see nudity on this stage every night. What’s the big deal if I get naked?” (ibíd.: 138).

El silencio de la mayoría de los espectadores ponía de manifiesto que semejantes excentricidades no eran habituales en la *stand-up* de la época. La decisión de Bruce de desnudarse para reclamar atención demuestra su

¹⁰¹ Algo que nos recuerda a las imitaciones que Joaquín Reyes popularizó primero en la sección Testimonios de *La Hora Chanante* (Paramount Comedy, 2002-2006) y luego en las icónicas *celebrities* de *Muchachada Nui* (La2, 2007-2010). El humor tanto de Bruce como de Reyes residía en el hecho de que hacían todas las voces de sus imitaciones con el mismo tono de voz y con expresiones completamente ajenas a la figura a imitar, un nasal yiddish de Long Island en el caso de Bruce y un agreste manchego en el de Reyes.

rechazo a la limitación de su oficio/arte como una actividad exclusivamente humorística. Repetidamente exigió que el público lo escuchara porque, a diferencia de otros comediantes, Bruce usaba su comedia para decir algo. Desde el escenario de un *stripclub*, se burlaba de la fascinación del público por la desnudez y, aunque utilizó su propio cuerpo como un breve gag cómico, obligaba al público a cuestionarse el puritanismo moral que les hacía ver la desnudez de un hombre como algo más impactante que la de una mujer. Una lectura que también Agamben propuso en su texto *Desnudez* (2009), donde desde la figura central de su proyecto *Homo Sacer* hace una lectura arqueológica de la desnudez como aparato (dispositivo) teológico. La insistencia en el tropo de la desnudez reafirma un patrón recurrente en su pensamiento: un modo filosófico que persigue, la tarea imposible de apropiarse de lo que debe, en todo caso, seguir siendo inapropiado (2009: 18). Como Bruce, Agamben también relaciona la desnudez del cuerpo con el deseo y el puritanismo religioso. Para el filósofo italiano, la desnudez es inseparable de una firma teológica (ibíd.: 57) y así lo demuestra al referirse al libro del Génesis en el momento en el que Adán y Eva se dan cuenta de que están desnudos sólo después de haber pecado. Bruce hizo lo propio al desnudarse ante su público y provocar el silencio en la sala de *striptease*¹⁰².

Este tipo de decisiones era la base de las rutinas cómicas de Bruce. El objetivo principal seguía siendo hacer reír a la gente, sí, pero al mismo tiempo la reprendía por tener unos valores (burgueses) y una ideología que consideraba inapropiadas. En lugar de venderse apostando por la misma comedia que muchos de sus contemporáneos hacían, e ignorar la diversidad de raza, clase, valores y moral de la sociedad, Bruce buscó llegar a una audiencia masiva a pesar del conformismo y homogeneidad de la sociedad de su época. Animó a su público a reevaluar por qué ciertas situaciones eran incómodas y por qué reaccionaban de la forma en que lo hacían, a menudo proporcionándoles escenarios incómodamente reales para luego desmontarlos y revelar su ilogicidad a través de su humor.

La sátira de Bruce definió el significado del *hip* que Norman Mailer había propuesto en su ensayo *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster* (1957), en el cual despreciaba a los políticos, la religión organizada, las actitudes raciales y los estereotipos sexuales. Los atributos que la sociedad consideraba desviados y dignos de desprecio estaban, para Bruce, dentro de la norma humana. Era necesario asomarse al interior, por peligroso que fuese, no sólo para descubrir esa hipocresía social sino también para comprender que lo que realmente quería contar Bruce a su público se escondía bajo la superficie de sus rutinas. Por eso cuando hacía bromas sobre homosexuales (*fagots and dykes*) -y realmente las hacía muy a menudo- no se

¹⁰² Un desnudo cómico basado en la corporalidad del silencio que se recupera (desde una perspectiva de género) en una película como *Toni Erdmann* [2016, Maren Ade].

estaba burlando de la homosexualidad, sino de la estrechez de miras de esos *squares mailerianos* heteronormativos. A Bruce le encantaba utilizar palabras que conmocionasen y perturbasen a una audiencia que respondía con un silencio incómodo. Al igual que el impulsor de la psicología humanista Abraham Maslow, se sirvió del lenguaje ofensivo y vulgar para exponer la hipocresía de aquellos que equiparaban el lenguaje y lo políticamente correcto con altos estándares morales (Jezer, 1992: 30). Sus chistes señalaban que las palabras que describían el sexo o el racismo eran consideradas obscenas, pero el lenguaje que describía el odio y la violencia no lo era.

LENNY: Are there any niggers here tonight? Could you turn on the house lights, please, and could the waiters and waitresses just stop serving, just for a second? And turn off this spot. Now what did he say? "Are there any niggers here tonight?" I know there's one nigger, because I see him back there working. Let's see, there's two niggers. And between those two niggers sits a kike. And there's another kike— that's two kikes and three niggers. And there's a spic. Right? Hmm? There's another spic. Ooh, there's a wop; there's a polack; and, oh, a couple of greaseballs. And there's three lace-curtain Irish micks. And there's one, hip, thick, hunky, funky, boogie. Boogie boogie. Mm-hmm. I got three kikes here, do I hear five kikes? I got five kikes, do I hear six spics, I got six spics, do I hear seven niggers? I got seven niggers. Sold American. I pass with seven niggers, six spics, five micks, four kikes, three guineas, and one wop. Well, I was just trying to make a point, and that is that it's the suppression of the word that gives it the power, the violence, the viciousness. Dig: if President Kennedy would just go on television, and say, "I would like to introduce you to all the niggers in my cabinet," and if he'd just say "nigger nigger nigger nigger nigger" to every nigger he saw, "boogie boogie boogie boogie boogie," "nigger nigger nigger nigger nigger" 'til nigger didn't mean anything anymore, then you could never make some six-year-old black kid cry because somebody called him a nigger at school.¹⁰³

En esta rutina, que Bob Fosse recuperó para su *biopic*, se encuentran entre el público varios hombres negros que observan en silencio la rutina de Bruce. El comediante sigue alargando la premisa (si es que hay alguna) de repetir incesantemente la palabra *nigger*, no sólo sabiendo las implicaciones raciales que tiene la palabra dicha por una persona blanca, sino también buscando a los negros que hay en el público mientras se mueve entre las mesas del club.

¹⁰³ Fragmento del film de Bob Fosse de 1974, *Lenny*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=t4jWxo8X8zs>

Si los comediantes que personalizan en sus rutinas tienden a hacerlo sobre figuras no presentes entre la audiencia (Prussing-Hollowell, 2007: 49), Bruce invertía los mecanismos para focalizar su crítica desde la utilización de palabras tabú, despectivas y racistas sobre los colectivos allí presentes. En sus memorias, elocuentemente tituladas *How to Talk Dirty and Influence People*, Bruce puso de manifiesto su hartazgo con el constante escrutinio y la hipocresía de las críticas que recibía el lenguaje que usaba en sus rutinas:

“De verdad, estoy hasta las narices de la historia de las «palabras guarras». Jesús, la gente se cree que estoy obsesionado con eso, pero no me queda más remedio que defenderme, no sabéis cuántos ataques recibo. Cada vez que salgo a la calle, se llenan los periódicos. Digo «un judío» y la palabra judío ya es malsonante y la gente no sabe si reírse o no. Se les veía el plumero. Así que se hace el silencio hasta que se dan cuenta de que estoy de broma y entonces estallan en risas” (Bruce, op. cit.: 353).

Ese silencio que Bruce señalaba en su audiencia demuestra la dilatación de la respuesta esperada (en este caso, la risa) como lo ejemplificaban los tensos rostros de los negros mientras escuchaban su *nigger bit*. Una dilatación que funciona como una acumulación de tensión que acaba por liberarse en forma de carcajada (Davidhizar y Bowen, 1992). Esa misma relación entre dilatación y efectividad del texto, estrechamente vinculada con la sensación de incomodidad como herramienta cómica (Kotsko, 2010) y que Costa identificó como propia de los discursos del posthumor (2010: 9-30), fue explorada por Sarah Silverman en su especial *Jesus Is Magic* [2005, Liam Lynch]. En uno de los *sketches* que interrumpen la *stand-up*, Silverman canta una canción mientras pasea por un aparcamiento rasgueando su guitarra como si estuviese en un vídeo pop de principios de los 90. Justo cuando canta alegremente el verso “Maybe it's like when black guys call each other niggers...” se encuentra cara a cara con dos negros, con estética pandillera y sin sonreír, apoyados sobre un coche. La música se detiene, su sonrisa cae, la miran fijamente, parece que va a llorar. El silencio se alarga. Empiezan a reírse, ella también se ríe. Dejan de reírse y la vuelven a mirar fijamente. De nuevo el silencio y ella vuelve a reírse mientras los dos negros siguen mirándola sin decir palabra alguna. La efectividad de los silencios se potencia al intercalarse tanto con la canción como con las risas.

Actualmente estos provocadores ejercicios de dilatación silente están más reconocidos y, en parte, juegan con el conocimiento por parte del espectador de esa voluntad de transgresión. Sin embargo, hacerlo como lo hacía Bruce, en un contexto performativo en vivo y donde los límites de la ficción están más desdibujados como en la *stand-up*, el ejercicio era mucho más suicida. Bruce no sólo era revolucionario por su fondo sino también por su forma,

algo que podía confirmarse si lo comparamos con las rutinas de un contemporáneo como Mort Sahl. Bruce compartía la crítica de Sahl al *establishment*, pero difería claramente en la espontaneidad de su *delivering*, mucho más cercano al espíritu del *bebop* que al comportamiento suave y reservado de Sahl. Sus funciones poseían poca estructura y no había duda de que estaban muy poco (o nada) preparadas: "I know a lot of things I want to say; I'm just not sure exactly when I will say them" (Tafoya, op. cit.: 141). Para Bruce, el proceso que permitía que un tema se relacionase de modo más o menos espontáneo con el siguiente era equivalente al *stream of consciousness* de James Joyce (Bruce, op. cit.: 87). Al igual que los músicos de jazz perfeccionan su arte no centrándose en canciones concretas sino puliendo su uso del instrumento, Bruce se estaba convirtiendo en un maestro del pleonasma, la laxitud del relato y la observación intempestiva. Su personal enfoque abandonaba los comentarios ingeniosos para embarcarse en monólogos llenos de angustia en los que arrastraba las palabras de un modo que a veces rozaba el galimatías. Después de un tiempo, en lugar de limitarse a reunir material, empezó a salir sin *sketches*: "-Oye, ¿cómo es que no has hecho sketch esta vez? -Bueno, cualquier cosa que haga dos veces es un sketch" (ibíd.: 232). Poco a poco empezó a convertirse en un artesano que podía convertir cualquier cosa en humor.

Bruce no era el más gracioso de los cómicos de su tiempo¹⁰⁴. Ni mucho menos: gran parte de su humor resultaba incomprensible para el público, por la simple razón de que no se molestaba en acabar la mayoría de sus frases. Y para complicar aún más las cosas, Bruce utilizaba un gran número de términos en *yiddish* durante sus rutinas, términos a los que el gran público era ajeno. En consecuencia, además de palabras malsonantes y una estructura cuestionable, la gente tenía que enfrentarse a un lenguaje en parte incomprensible. La decisión de Bruce de usar el *yiddish* para boicotear la comprensión de sus propios textos cómicos es pura comunicación de una comunicabilidad (Agamben, 2001: 54) del gesto *agambeniano*. Pero, ¿por qué Bruce usó el *yiddish* como un dispositivo lingüístico y estilístico en el escenario? Obviamente era consciente de su ascendencia judía. Reconoció el

¹⁰⁴ En un texto en la celebración del 20 aniversario de la muerte de Bill Hicks, el cómico Patton Oswalt escribió: "I never thought Lenny Bruce was funny. I am very aware of how important he was. But his stuff never made me laugh. He was just...before my time. Too too soon for me, and me born too too late. Growing up on Bill Cosby and George Carlin and Richard Pryor and then Steve Martin and Monty Python – all of them, and so many more – I couldn't go back and listen to Lenny Bruce with new ears. I knew enough about history, about the sterile, cultural neck brace that America wore in the late 50's and early 60's, to realize just how revolutionary and foolhardy and essential Lenny Bruce was, but...he never made me laugh" (Oswalt, 2012). Porque ningún cómico está de moda para siempre. El propio Bruce lo entendió mejor que nadie: "Soon I will be out of touch. There's nothing sadder than an old hipster" (Citado en Zinoman, 2016).

humor judío como el resultado de una historia de represión y el *yiddish* como lenguaje desarrollado debido a la sensibilidad cómica de los oprimidos (Kaufman, 1997: 88). Sin embargo, parece haber cierta ambivalencia hacia su herencia judía. Por un lado, cambió su apellido de Schneider a Bruce, pero por otro utilizó el *yiddish* en el escenario. Will Kaufman argumenta que Bruce incluso violó convenciones del humor judío -como por ejemplo que éste era un humor privado - y se subió a los escenarios para señalar supuestas características judías de otras personas, pero nunca de sí mismo. Por lo tanto, el hecho de utilizar una jerga *yiddish* no creaba un vínculo afectivo o de entendimiento con una parte de una determinada comunidad o de su audiencia, Bruce utilizaba dicho vínculo para distanciarse y poder atacarlos. En otras palabras, usó el *yiddish* para marcar un límite de inclusión/exclusión (ibíd.: 116). La confesión de que él mismo pertenecía a un grupo oprimido justificaba sus ataques contra otros. Como señala Ioan Davies, no usaba este idioma para hacer que su humor fuese más 'judío', sino para validarse y poder ser irónico *con* los judíos (1988: 117).

De esta forma, Bruce jugaba con el horizonte de expectativas de su público. Cada premisa era una simple excusa para llevarlo un poco más al límite; haciendo malabarismos sobre el borde del silencio¹⁰⁵, Bruce sólo intentaba ver hasta dónde podía llegar. Mike Myers reflexionó años más tarde en una entrevista para el *USA Today* sobre la relación entre ese silencio y los manidos límites del humor que tantos problemas le darían a Bruce a lo largo de su carrera: “I don't know what to say about the concept of 'going too far.' You don't need a government to tell you when you've gone too far. There's no greater deterrent for a comedian than stone silence”¹⁰⁶.

La actuación del 4 de febrero de 1961 en el Carnegie Hall sería su obra maestra. Aquella noche, Bruce comenzó negando la comedia. ¿Qué pasaría si, en lugar de presentar sus rutinas cómicas, decidiese cambiar su *act* a lo Miguel Noguera y simplemente interpretase un prolongado solo de violín? Por suerte, porque con Bruce nunca se sabía de lo que era capaz, la amenaza se quedó sólo en eso. Su verdadera actuación comenzó con una serie de *bits* poco estructurados en los que fue tocando varios temas aparentemente inconexos: qué ocurriría si Jesús y Moisés, caminando por la Quinta Avenida, decidiesen entrar en la catedral de San Patricio y, una vez dentro, vieran el exagerado anillo del cardenal; teniendo en cuenta que la Tierra se encuentra en una permanente e inalterable rotación, ¿podía ir al cielo la gente que moría al mediodía? o, dándole la vuelta, ¿aquellos que moría de noche podían ir al

¹⁰⁵ Del Close, una de las influencias en teatro de improvisación moderna y co-autor del libro *Truth in Comedy*, siempre admiró a Bruce por su osadía sobre los escenarios, especialmente por su comodidad con esos largos períodos de silencio (DePasquale y Lewis, 2012: 65).

¹⁰⁶ Declaraciones de Mike Myers para *USA Today* el 26 de julio de 2002 y disponible en: <http://www.skoveronline.net/trialsoflennybruce/aboutthebook.htm>

infierno? (Weems, op. cit.: 12). Por el momento, el público parecía responder como de costumbre: aquellos que saltaban al vacío con Bruce se reían y aquellos que se perdían en sus galimatías verbales permanecían confusos, en silencio y, en el mejor de los casos, sonriendo por empatía. Si Miles Davis cambió con su trompeta cinco o seis veces la música, Lenny Bruce lo hizo a través del micrófono con el que improvisaba sobre cualquier cosa que se le pasara por la cabeza, lo que provocaba enormes carcajadas a pesar de que casi no contaba chistes tradicionales.

A lo largo de las siguientes dos horas de actuación, Bruce se regocijó en sus observaciones favoritas como comediante y como hombre blanco: el sexo y la depravación y su relación con la religión, los prejuicios raciales e incluso las mujeres que no se depilaban las axilas. Aunque tampoco dijo nada novedoso, su actuación del Carnegie Hall se recuerda como una de las más sueltas y desestructuradas de su carrera. No obstante, el momento exacto de la muerte del chiste, su sentencia definitiva, no tuvo lugar hasta el final de la actuación. Bruce anunció que quería acabar su espectáculo con un chiste tradicional, con su desarrollo y su *punch-line*. La gente se reiría y daría saltos en sus butacas, una música pondría la banda sonora a la algarabía del momento, y su actuación sería tan perfecta que no tendría que volver a salir al escenario para saludar y agradecer de nuevo al público. El chiste sería suficiente.

19 minutos más tarde, Bruce todavía seguía enfrascado en el mismo chiste. Aunque finalmente la actuación terminó con carcajadas y aplausos generalizados, la risa no era la respuesta a un *punch-line* que cerrase el chiste, que era bastante soso.

“Airplane. Alright. Guy’s sitting there, whacked out, asleep. Fly open, completely exposed [risas] Mmm? Next aisle. Guy’s sitting there, looks over, penis there.

‘Stewardess, can I see you for a moment?’ [risas]

‘Yes sir? Gum?’

‘No, uh [risas] Tell you what, uh, can you get me a pencil and paper please?’

‘Yes sir.’

‘Thank you.’ Dear sir, I am seated across the aisle from you and your fly is open. You’re

completely exposed [risas] and I knew this note would avoid any embarrassment. Yours truly,

Frank Martin. [risas] P.S. I love you’ [con voz femenina] Dopey, right?”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Recogido en el LP *To is a Preposition; Come is a Verb* (Knitting Factory, 2000)

No, el público prorrumpió en un estruendoso aplauso porque comprendió que algo insólito acababa de ocurrir. Una nueva forma de humor acababa de nacer. Bruce se había liberado de la jaula del chiste a toda costa. No había conciliación final, ni un retorno al orden o al status quo, todo lo que Bruce pretendía desestabilizar. Al matar al padre (el chiste tradicional y su estructura cerrada) Bruce consiguió poner en escena una urgencia hasta ese momento desconocida, la necesidad de compartir una serie de verdades sobre la psique de los estadounidenses, sus ideas religiosas, políticas y sociales, de desenmascarar su "inconsistencia" y herirlos, demolerlos implacablemente. Bruce respondía a un imperativo diferente al del chiste, al de la verdad. Y la verdad es molesta e incómoda y era esa misma incomodidad la que Bruce subía al escenario.

A partir de 1961, Bruce se vio envuelto en juicios por obscenidad para determinar si era un artista -y, por lo tanto, protegido bajo el derecho a la libertad de expresión de la Primera Enmienda- o si era un obsceno que simplemente escandalizaba a su público con sus despotriques apelando a intereses impuros. Sus rutinas enfurecían al *establishment* y las autoridades de las ciudades más grandes y progresistas del país trataron implacablemente de silenciarlo.

A pesar de haber sido condenado por obscenidad en todos sus juicios, Bruce nunca cumplió una sentencia en prisión, lo que sugiere que los jueces nunca acabaron por tomarse en serio sus "crímenes"¹⁰⁸. La ironía de estos problemas legales fue que llegaron a pesar de, y no debido a, la reacción del público. Los oficiales de policía no necesitaban una orden de arresto o una denuncia y podían arrestarlo si ellos mismos determinaban que su comportamiento era "ofensivo". Bruce incorporó esto a sus rutinas de comedia, que se volvieron todavía más críticas con la arbitrariedad y los abusos de poder de las fuerzas de seguridad. En ellas, el comediante ponía de relieve el poder otorgado al departamento de policía, el cual permitía a los agentes actuar en bases a sus propios prejuicios (racistas, homófobos y xenófobos), sin supervisión o legalidad alguna.

“When it’s the law out front, then no one has any excuse. No priest can be in a whorehouse, blessing, kissing them, saving them [*risas público*] No cop can be – no bullshit. Everybody’s up for grabs that’s it. Stay outta there. That means everybody. No protecting, no local home rules whores [*risas público*]. My position is that since the Constitution says that, there has to be

¹⁰⁸ Ver Ross, 1989: 92; Collins y Skover, op. cit. Tanto en Chicago como en San Francisco, Bruce fue condenado, pero se le dio libertad condicional o servicio comunitario y los veredictos fueron revocados más tarde. En Nueva York fue declarado culpable, pero en 2003 el gobernador de ese mismo estado revocó su condena.

judicial superintendence then no peace officer has any place talking to anyone or making any inquiry whatsoever. Search warrant is prerequisite to the inquiry. Because if he's allowed to make any investigation, for a noise even, then he's allowed to make determinations of who looks suspicious. And the only people who look suspicious to Jews are Irish drunks [*risas público*]. So it's all bullshit conclusions. Who could look suspicious? So you have suspicious looking people like Nigger town, Whore town, Polack town, Kike town – You can't hear the noise unless he sees the crime, solid. Otherwise, he can take the police car and stick two ex-convicts, friends of his [*risas público*], and say 'Look, here is the area that I'm sworn to protect. We're gonna break in this warehouse and I'll lay outside dead. We'll haul the shit away in my car [*risas público*]. If anybody comes on us, we're investigating, and if we get caught in the end, we just arrested you [*risas público*]. Alright, solid? Solid [*risas público*]."¹⁰⁹

De haber logrado la etiqueta de artista y no simplemente de *entertainer*, Bruce se habría colocado a la misma altura que grandes satíricos como Mark Twain, cuyos ácidos comentarios sobre la sociedad estadounidense de su época eran elevados a la categoría de arte. Desafortunadamente, los juicios se centraron en el uso de un lenguaje soez y en si apelaba o no a intereses poco convincentes. Este enfoque relegó a Bruce a la condición de artista ofensivo que realizaba material escandaloso con fines de lucro, y aunque los tribunales reconocieron que entrelazaba sus rutinas con comentarios sociales, sus monólogos eran simplemente un dispositivo que utilizaba para explotar el uso del lenguaje obsceno y no para expresar frustración o comentarios sociales (Prussing-Hollowell, 2007: 72).

Cada vez más enredado en polémicas judiciales, Bruce comenzó a incorporar a sus rutinas lecturas de fragmentos de todas las denuncias y sentencias judiciales. La distancia entre Bruce y su público fue poco a poco incrementándose. A nadie le hacían gracia ya las “representaciones de los juicios con las que (...) un judío de Brooklyn paranoico, desmejorado, perseguido por la justicia y drogadicto” (Galán, op. cit.: 36) se subía al escenario. Lenny Bruce había perdido la gracia.

Años después de su muerte, Bob Dylan cantaría: “Lenny Bruce is dead but his ghost lived on and on”. El humor profesional continuaría gozando de la misma buena salud que antes, aunque para nadie sería ya lo mismo. Bruce vio en su comedia un propósito más allá de las risas. Estas eran un medio para alcanzar un fin, pero los fines eran revelaciones. Cuando las risas se apagaban

¹⁰⁹ Recogido en el LP *The Berkeley Concert* [Bizarre Planet, 1969].

y el silencio llenaba el club, la verdad calaba en el público: “I’m not a comedian. And I’m not sick. The world is sick and I’m the doctor. I’m a surgeon with a scalpel for false values. I don’t have an act. I just talk. I’m just Lenny Bruce” (Marowitz, 2015).

2.3.5 Andy Kaufman y la incongruencia del silencio

De todos los comediantes que recogieron el testigo de Lenny Bruce, quizás Andy Kaufman fuese el más diferente y subversivo. Al igual que Lenny Bruce, Kaufman se valió del silencio para provocar una ruptura en las convenciones de la *stand-up comedy* tanto en su forma de relacionarse con la audiencia como a la hora de decidir qué material era potencialmente cómico¹¹⁰. Quería conseguir que sus audiencias repensasen la obiedad de los discursos cómicos (citado en Beyer, 2007: 137) y aventurarse hacia terrenos vírgenes al explorar la frontera entre la realidad y la imaginación (Allen, 1984: 156); no sólo para explorar esa frontera, sino para vivir en ella. Por eso, siempre ha sido muy difícil catalogar a Andy Kaufman como comediante. El propio Andy afirmaba que nunca había sido capaz de contar un chiste en toda su vida. Y probablemente fuese cierto. En una etapa histórica en la que el humor pasó a primera línea mediática y lo abrazaba todo, Kaufman parecía aislarse del mismo desde su propio epicentro. Como apuntó el humorista gráfico Wolinski en la emisión de *Droit de Réponse* de 1982 al cierre de *Charlie Hebdo*: “Il ne faut pas confondre les gens qui ont de l’humour et les humoristes. Les humoristes sont des gens qui sont obligés d’avoir l’humour professionnellement, c’est-à-dire, sur commande...”¹¹¹ Andy, sin embargo, siempre se distanció del imaginario del *stand-up*, de los comentarios ingeniosos y ocurentes, de las respuestas ácidas y mordaces, de la interacción afilada y certera con la audiencia. Su discurso, en el que a diferencia de Bruce nunca existió espacio para el mensaje político, se articulaba como un taladro que perforaba directamente el cerebro del espectador.

Quizás el problema de Kaufman era un problema de *delivering*, de ritmo y de duración. ¿Cuándo se acaba una broma? ¿Cuándo se ha llegado demasiado

¹¹⁰ Cuenta Letterman en su entrevista con Ellen DeGeneres en *My Next Guest Needs No Introduction with David Letterman* [Netflix, 2018-] que Kaufman comenzó uno de sus *shows* montando una tienda de campaña sobre el escenario. Cuando la tienda estuvo lista, se metió dentro y se puso a dormir. El público esperaba que en algún momento pasase algo diferente pero ése era todo el *act*. Al igual que Andy Warhol, cuando grabó a John Giorno durmiendo para su corto *Sleep* [1963] o Tony LeBlanc comiendo una manzana ante toda España en *Esta noche...fiesta* [TVE, 1976-1977], Andy Kaufman hizo de su siesta en una tienda de campaña la espera hecha nada de Kant (Garín, op. cit.: 118).

¹¹¹ Entrevista consultada en: <https://m.ina.fr/video/CPA82052296/droit-de-reponse-la-disparition-de-charlie-hebdo-video.html>

lejos? ¿En qué momento se pierde el camino del humor? Si hoy en día nos encontramos en una época en la que los límites del humor parecen encontrarse más manidos, malogrados y viciados que nunca, ya en los años 70 Kaufman conseguía desdibujar estas fronteras varias veces dentro de un mismo gag. En el salto al vacío que fue su carrera, incluso su prematura muerte, por un extraño tipo de cáncer de pulmón a los 35 años y que continúa rodeada de cierto misterio, podría ser su último gran gag.

Como apunta Jordi Costa (op. cit), el gran mérito de Kaufman fue el de separar el humor de la risa. Objetivo último de cualquier constructo cómico, a día de hoy todavía no tenemos claro que hacer reír fuese siempre su intención. La risa es parte de un todo complejo: entra en circulación con todas las emociones humanas (Kris, 1940). Desde el momento en que el humor se impuso como forma, separado como práctica, hemos intentando canalizar la risa para un fin último. Así, esta ha sido tratada como una cuestión de existencia filosófica (Borch-Jacobsen, 1987; Bergson, 2016), aunque no por ello sin grandes problemas. Como cualquier elemento separado que se trata de manera singular, se vuelve enorme y termina imponiendo su significado como sentido. El cómico Milton Berle dijo de ella que era como unas vacaciones instantáneas (citado en Weeks, 2010). Una afirmación que puede parecer superficial pero que indica que la risa conlleva un destino metafísico: la risa como sonido de un agujero que se desgarran en el tejido del tiempo (ibíd.). Un desgarrar que a veces, como hemos visto en las dilataciones de Bruce y Silverman, puede llegar antes que la propia risa.

Este grado de suspensión en la risa ya fue trabajado por Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer (a partir de lo señalado por Aristóteles y Cicerón) y desarrollado bajo la teoría de la incongruencia (Morreall, 1986). Lo que nos interesa de esta incongruencia sobre la que Kaufman construyó su *comic persona* son las posibilidades más allá del efecto humorístico de la repentina y extraña colisión de conceptos o de contextos para generar humor. Y es que la incongruencia por sí sola no garantiza un efecto humorístico, y puede generar una variedad de otros efectos como el choque, la repugnancia, la decepción o la revelación que en muchas ocasiones acababan siendo la respuesta del público a las rutinas de Andy. Pensemos por ejemplo en las airadas reacciones que suscitó su decisión de pelear en combates de *wrestling* con mujeres que estaban realmente convencidas de lo real de su propuesta cómica. Una propuesta basada en la exploración por parte de Kaufman sobre la reflexividad y performatividad de una práctica como el *wrestling*, que todo el mundo sabía que era un gran engaño (Carroll, 2002: 336).

La incongruencia de la teoría de Kant también pone de relieve el aspecto temporal del humor: “La risa proviene de una espera que súbitamente se resuelve en nada” (citado en Bergson, op. cit: 65). Frente a una incongruencia más o menos inesperada, nuestros procesos de pensamiento

se desbaratan, y nos reímos para volver a encaminarlos. Pero lo importante de la frase de Kant (y que Bergson recoge en su libro sobre la risa) es su dimensión temporal:

“La espera y la nada, junto a la irrupción de lo súbito, marcan tres puntos de giro en la definición de Kant, pero lo que interesa a nuestra investigación es su acotación en términos estrictos de captura de imagen.

– La espera remite entonces a la duración del plano (1), al acto mismo de captura y a su posterior proyección ante el espectador. A dos esperas al menos, la del cineasta y la del espectador.

– Lo súbito nos habla de donde, cuando y como resolver esa duración (2), de un punto de ataque que viene dado por los elementos propios de la toma: un gesto o un cambio de posición, un corte o un fundido.

– La nada confirma que las consecuencias de la duración (3) son mucho menos importantes que la duración misma, que el acento del gag recae sobre la inmanencia más que sobre la teleología” (Garín, op. cit., 13-14).

Kaufman dio la vuelta a esa temporalidad para hacer de la nada el proceso y no la resolución. Una vuelta de hoja que impregnó de silencio sus rutinas. En *Man on the Moon* [1999, Miloš Forman] se verbaliza esta importancia que Kaufman le daba al silencio como materia prima a la hora de crear sus rutinas cómicas¹¹². En una secuencia del film, al final de una sesión de meditación grupal, se abre una sesión de preguntas que Kaufman aprovecha:

ANDY: Oh, wait! I have a question. Is there... is there a secret to being funny?

¹¹² El silencio como forma que boicotea la palabra se presenta desde el propio inicio de la película cuando Andy Kaufman (interpretado por Jim Carrey) rompe la cuarta pared y se dirige a los espectadores de la película en un prólogo en blanco y negro. Adoptando la personalidad de su personaje *Foreign Man*, Kaufman anuncia que sorprendentemente la película ya está acabando a pesar de llevar apenas unos segundos. Tras acabar su despedida, Kaufman coloca la aguja sobre un vinilo y la música comienza a reproducirse mientras aparecen los créditos finales. La gestualidad del *Foreign Man* es mínima e incómoda, recoloca en hasta dos ocasiones la aguja al acabarse la canción antes de que los créditos hayan finalizado y juega con esta haciendo subir y bajar los créditos. Tras bajar la tapa del reproductor de vinilo y salir del plano, vuelve a aparecer ya como Andy Kaufman, mucho más animado, para dar paso al inicio de la película.

YOGI: Yes. Silence.

Kaufman pareció tomar buena nota del consejo del *yogi* en su debut en el *Saturday Night Live* en 1975. Para su primera aparición en el programa de Lorne Michaels, Andy Kaufman escogió su famoso número de *Mighty Mouse*. Sobre el escenario lo vemos pareciendo torpe, actuando como si fuera un novato en su primera intervención en una televisión de alcance nacional. El público creía que los nervios lo habían agarrotado, que todo le venía demasiado grande. Mientras suena la canción, Andy permanece inmóvil, con los brazos colgando y con una expresión de *deadpan*. El único movimiento que apreciamos es el de los ojos, que inspeccionan al público sin mirar a nadie en particular. Kaufman estaba generando tensión desde la nada, desde la más absoluta inacción silente. Su postura rígida enfatiza el contraste con el dinamismo de la canción. Un contraste que sirve como punto de partida para el efecto cómico. Entonces llega el destello: por un momento logra conectar con la canción una vez que llega el estribillo “Here I come to save the day” y se libera esa tensión acumulada. Su gestualidad cambia y Kaufman sonríe, mueve los brazos exageradamente al ritmo de la música y pronuncia la frase moviendo sus labios sin emitir sonido alguno. El estribillo acaba y Kaufman vuelve a recaer en su rígida postura mientras la canción continúa¹¹³.

Las tensiones entre silencio/palabra y rigidez/elasticidad del *Mighty Mouse* de Kaufman pueden leerse desde la teoría *bergsoniana* de la risa. Al permanecer inmóvil y en absoluto silencio mientras se escucha la alegre canción, Kaufman personifica perfectamente la rigidez que Bergson (op. cit.: 13) señalaba como central en el discurso cómico. El hecho de que el *sketch* se iniciase con Kaufman colocando la aguja sobre el vinilo parecía indicar a los espectadores algún tipo de acción entusiasta, pero el contraste que se percibe entre la canción y el mutismo de Kaufman hace que desde un primer momento las expectativas se disuelvan en la nada que predomina a lo largo de toda la rutina. Por otro lado, la gestualidad de Kaufman una vez la canción llega al estribillo surge como los movimientos de una máquina que se enciende de repente, o más bien como los de una marioneta que cobra vida repentinamente (Beyer, op. cit.: 150). Este es un caso perfecto de lo que Bergson apuntaba como lo mecánico incrustado en la vida; como señalaba Critchley (2002: 56), la transformación mecánica de Kaufman apunta a cómo lo humano comienza a desdibujarse en la máquina, convirtiéndose en algo

¹¹³ Recientemente hemos podido ver una reinterpretación de esta rutina de Kaufman en la participación de Andy Rowell en el *talent show America's Got Talent* [NBC, 2006-]. Para su prueba, Rowell se presentó ante el jurado con una versión karaoke de la canción *Tequila* de *The Champs*. Al igual que Kaufman, Rowell permaneció quieto y en silencio durante todo su *act* a excepción de los pocos segundos que duraba el breve estribillo. Pero mientras Kaufman desplegaba ahí su gestualidad exagerada, Rowell entonó el *tequila* con la misma gestualidad lacónica sobre la que había construido su rutina.

inhumano que se enfrenta a su audiencia. Como si estuviera controlado por un titiritero, de repente comienza a moverse y se asemeja a un juguete al que acaban de darle cuerda. De esta forma, los automatismos repetitivos (su exagerada gestualidad se repetirá una y otra vez exclusivamente durante el estribillo) incrustados en lo vivo se oponen a la vitalidad asociada al cuerpo del comediante y, respectivamente, la palabra (aunque silente en la boca de Kaufman) y el silencio se contrastan para crear el efecto cómico.

No es difícil apreciar hoy en día lo radicales que fueron estas actuaciones de Andy Kaufman a finales de los 70 y principios de los 80. Deformando y alterando la realidad a la vez que se aprovechaba de las expectativas del público en torno a *acts* y rutinas convencionales, sus actuaciones siguen siendo tan rompedoras como lo eran entonces. Como proto-*performer*, su trabajo sobre el silencio como material cómico maleable trascendió por completo los límites del género. A lo largo de su carrera Kaufman insistió en mostrar y demostrar que el humor no sólo no tenía por qué hacer reír, sino que podía llegar a configurarse como la antítesis de la risa, que podía obstruirla, que podía atascar los canales por los que pasaba y que, finalmente, las cosas eran mucho más graciosas cuando el humor no llegaba a subrayarlas. Entre la creencia y el ateísmo, Andy Kaufman nos enseñó a no creer en aquello que el humor nos hacía creer, a desconfiar de él. Entonces, ¿qué hacía Kaufman? ¿Antihumor? ¿Contra-humor? ¿Posthumor?

Por supuesto, el contexto es importante. Kaufman surgió en un período intermedio de cambio en la relación entre la política y el humor. Cuando Kaufman apareció, la escena de la *stand-up* todavía ardía (aunque cada vez con menos fuerza) con la contestataria llama que Lenny Bruce había encendido en las décadas anteriores. Si Bruce encontró su análogo musical en la oposición política de Frank Zappa, Andy Kaufman sería comparable a *The Residents*, que también comenzaron su carrera a mediados de la década de 1970. Mientras que estos hacían de su música un rock sustractivo, un rock mucho menos rock en un mundo donde todo era rock, Kaufman hacía de su humor un humor negativo, en una réplica de la teología negativa del Maestro Eckhart (Thiellement, 2016)¹¹⁴.

¹¹⁴ La teología negativa pone de manifiesto la imposibilidad o la incapacidad por parte del hombre de conocer el objeto de su reflexión sobre la divinidad o la trascendencia, y también la negativa de nombrarlo o de representarlo. También puede afirmarse que la teología es negativa cuando pone de manifiesto la ausencia de Dios en la historia de los hombres, cuando se reconoce su silencio, cuando no se descubren sus signos. La llamada teología negativa ha sido siempre una constante en la tradición teológica y en la historia de la mística y de la espiritualidad cristianas. Es posible trazar una línea en este sentido que parte de Gregorio de Nisa y que influye en el pensamiento medieval, desde Alberto Magno y Tomás de Aquino hasta el Maestro Eckhart.

2.3.5.1 La *anti-comedian comedy* de Andy Kaufman y la negación de una única *comic persona*

Andy Kaufman se distinguió por hacer espectáculos que el público no entendía, y a veces ni apreciaba, pero que utilizaban la forma de la *stand-up comedy*, es decir, un hombre de pie que habla a su público. Porque Kaufman no era tanto un comediante de chistes (*verbal jokes*) como de bromas (*practical jokes*), hasta el punto de que la práctica del *stand-up* se mezclaba con la de las bromas para considerarse como dos expresiones de la misma forma. Todo ello tenía poco o nada que ver con los discursos humorísticos más normativos. Andy Kaufman era un verdadero artista de la aparición mediática, haciendo de ésta una práctica en sí misma y por ello una figura central en nuestra triple arqueología medial. Todo lo que producía Kaufman cuando era invitado a los medios de comunicación, principalmente en la televisión, era sólo un símbolo, un enigma. Mientras que el *stand-up* siempre se ha caracterizado por intentar romper la distancia entre el comediante y su público a través de la presencia de un yo desenmascarado, Andy Kaufman sólo explotaba la ausencia de un yo sobre el escenario. Nunca pudimos tratar con el verdadero Andy Kaufman.

Esta última observación captura lo que Florian Keller intentó enfatizar en su *Andy Kaufman. Wrestling with the American Dream* (2005). Según Keller, Kaufman no sólo desdibujó la línea entre la realidad y la imaginación, sino que, además, representó la posibilidad de recrear o reinventarse a uno mismo para lograr la búsqueda de la felicidad en su sentido literal:

“the predominant cultural “metaphor” that informs America’s public discourses is the “makeover” of the self, that is, the notion that the subject has the opportunity to endlessly recreate himself. Kaufman performed this ideological imperative of his culture (the American Dream) up to its too literal extreme and in effect, its “seemingly” healthy promise of finding happiness by way of a “protean” self-enactment took the form of a disease – pushed to its turning point, the offer of permanent self-invention shows its uncanny flipside, namely, an unstoppable, virus-like proliferation of American identities” (2005: 101).

De hecho, es discutible que existiera un Andy Kaufman real, privado, que pudiera distinguirse de su gama de personajes escénicos y de la vida real, cuya existencia, como afirma Keller, puso en tela de juicio la noción misma de un *yo* original (ibíd.: 97), lo que paradójicamente permite catalogar a Kaufman como, quizá, el comediante que más y mejor se adaptó a lo que entendemos como *comedian comedy*. Andy Kaufman entendió las posibilidades ocultas en la

dualidad persona/personaje, y las usó para manipular y confundir a su público.

Escribió Shakespeare en *As You Like It* (1603) que el mundo era un escenario y todos los hombres y mujeres son meros intérpretes con sus entradas y sus salidas, y que un mismo hombre podía interpretar muchos papeles. La reflexión de Shakespeare es poética y profunda en el contexto de su propia ficción y, por extensión, en el del actor que interpreta a un personaje. Es fácil preguntarse, sin embargo, si dicha reflexión podría ir más allá de los límites de la diégesis performativa. En 1902, Charles Horton Cooley desarrolló la teoría del *Looking Glass Self*, donde explica cómo el *yo* se desarrolla a partir de las interacciones con la sociedad. Nuestro sentido del *yo*, para Horton Cooley, se deriva de las percepciones que tenemos de cómo nos perciben los demás. Cooley lo simplificó cuando dijo: “I’m not who I think I am. I’m not who you think I am. I am who I think you think I am” (Citado en Dickey, 2017). En este sentido, el *yo* de una ficción como es el personaje que adopta un comediante pasa a depender del contexto/público. Y esta dependencia significa que, por lo tanto, el sentido del personaje deja de ser fijo, algo que se relaciona estrechamente con lo que Seidman propuso en torno a la *comedian comedy* y a la imagen extradiegética del comediante construida desde su relación con su público y con el propio personaje que interprete.

Dijo Heráclito que no se puede cruzar dos veces el mismo río, porque ni es el mismo río ni eres la misma persona. Para un comediante, cada rutina, podríamos argumentar pervirtiendo el significado de la afirmación de Heráclito, representa un flujo constante de agua, y con cada nueva situación viene una nueva personalidad o persona. Para su libro *Drag Queens at the 801 Cabaret* (2003), las sociólogas Leila J. Rupp y Verta Taylor se integraron en la subcultura *drag*, conociendo, estudiando y sumergiéndose en el día a día de las *drag queens*. Rupp y Taylor se sorprendieron por la cantidad y la meticulosidad de los preparativos a los que se sometía cada *performer* antes de una actuación con el fin de adoptar su personaje. En algunos casos, dedicaban horas a prepararse (depilación, maquillaje, vestuario) para actuaciones que duraban sólo unos pocos minutos. Un programa como *RuPaul’s Drag Race* [Logo, VH1, 2009-] nos ha mostrado cómo este ritual de creación de un personaje no se diferencia tanto de el del torero antes del salir al ruedo, como Almodóvar se encargó de plasmar en *Hable con Ella* [2002]. ¿Qué tiene que ver esto con Andy Kaufman? Todo. Kaufman transformó la tradición de la *comedian comedy* al entremezclar los postulados de Cooley en torno al *yo* y la construcción de un personaje que Rupp y Taylor demostraron en el mundo *drag*. Una tradición que también se había basado en los desajustes extremos entre intérprete y personaje, como en la secuencia frente al espejo de Groucho Marx en *Duck Soup* que hemos analizado detalladamente con anterioridad. Sin embargo, históricamente, los

comediantes de la *comedian comedy* han mostrado poco (o ningún) interés en profundizar o resaltar la personalidad de esos personajes. Así, el personaje ha tendido a funcionar como un simple vehículo para que el comediante de turno muestre su repertorio de habilidades cómicas: “The flatness of the many comic characters contributes to the dominance of performer-centered criticism rather than character-centered criticism within most accounts of film genres” (Karnick y Jenkins, op. ci.: 151). Sin embargo, en sus rutinas, bien como *Foreign Man*, bien como Tony Clifton¹¹⁵, bien como luchador de *wrestling* femenino, Kaufman proyectaba la personalidad de cada personaje más allá de los límites de la diégesis cómica.

En una entrevista para *eldiario.es*, el escritor y periodista Víctor Parkas respondía sobre los límites del humor y las críticas a humoristas por hacer chistes racistas o machistas¹¹⁶: “En el caso de Rober Bodegas el problema no es el monólogo, es que luego hace un comunicado diciendo lo que deberían hacer los gitanos, y eso me certifica que lo que dijo en su monólogo lo pensaba de verdad. No es una performance si lo que articulas como chiste tiene luego continuidad en tu pensamiento. Si bajas del escenario y sigues ofreciendo una visión estrecha de un colectivo, el problema no era el chiste” (Rodríguez, 2019). Kaufman cuestionó de una forma única lo que Parkas acertadamente planteaba al bajar, en su caso en lugar del chiste, la broma de los escenarios. Para Kaufman, como para Shakespeare, el mundo era su escenario.

2.3.5.2 El silencio como arma zen: de Andy Kaufman a John Cage

Esta búsqueda del momento de iluminación en la rutina cómica condujo a Andy Kaufman hacia una cierta forma de misticismo zen. Un misticismo que siempre se ha relacionado estrechamente con la comedia y, especialmente, con la *stand-up* como apuntan dos obras de referencia como el libro de Jay

¹¹⁵ Otro personaje, otra máscara que surge de esta subdivisión de la identidad *kaufmaniana*, es el de Tony Clifton: el tosco, agresivo, mediocre y pretencioso cantante de Las Vegas. Su voz de pato, eco de los estándares de los espectáculos de variedades, es igualada por su agresividad hacia el público, un amor propio desmesurado y su amargura por la falta de éxito. Lo importante de este personaje no es sólo que permitía a Kaufman transformarse en una versión oscura de sí mismo (Kaufman era vegetariano, no bebía ni fumaba, excepto cuando estaba disfrazado de Clifton que hacía las tres cosas), sino que el hecho de que la gente aceptase a Clifton por ser el opuesto de Kaufman. Como en el caso de las imitaciones del *Foreign Man*, se trata de nuevo de un juego de dualidades y extremos. Sin embargo, el golpe de genio de Kaufman fue separarse de Clifton para dejar que su representante y más cercano amigo, Bob Zmuda, lo interpretase.

¹¹⁶ La pregunta del periodista hace referencia directa a la polémica surgida tras la publicación en redes sociales de un fragmento de un monólogo para *Comedy Central* en el que el comediante Rober Bodegas utiliza estereotipos y clichés racistas sobre la etnia gitana.

Sankey *Zen and the Art of Stand-Up Comedy* (1998) y el documental *The Zen Diaries of Garry Shandling* [2018, Judd Apatow]. A diferencia de los hippies de los 50, Andy Kaufman convirtió el misticismo del silencio zen en un arma que le permitía poner en suspensión el mundo visible y promover la reflexión de su público a través de gestos sencillos. De hecho, el uso del silencio por parte de Kaufman mediante la creación activa y consciente de un *dead air* puede compararse a la música de vanguardia de John Cage y al uso extensivo del silencio sobre el ruido excesivo para crear tensiones entre el intérprete y el público.

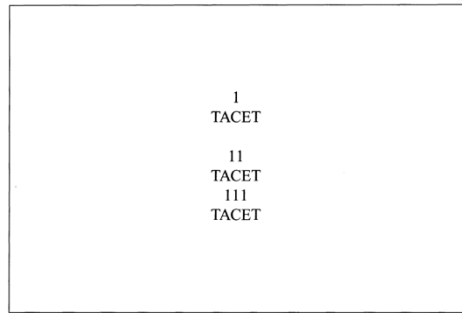
29 de agosto de 1952. El compositor David Tudor sale al escenario de un abarrotado Maverick Concert Hall¹¹⁷, en Woodstock. Se sienta frente al piano situado en el centro del escenario y cierra su tapa. Desde fuera llega el sonido del viento en los árboles. Habían pasado 30 segundos. Tudor vuelve a abrir la tapa para, inmediatamente, volver a cerrarla: había comenzado el segundo movimiento, que esta vez había durado 2 minutos y 23 segundos. La partitura sigue y Tudor pasa las páginas, pero sin apoyar sus dedos sobre las teclas del piano en ningún momento. Vuelve a repetir su gesto una tercera vez. El tercer movimiento había durado 1 minuto y 20 segundos, el público comienza a murmurar y los susurros se elevan en la sala. El propio Cage confirmó la reacción del público en una conversación en 1982 con Michael John White:

"People began whispering to one another, and some people began to walk out. They didn't laugh -- they were just irritated when they realized nothing was going to happen, and they haven't forgotten it 30 years later: they're still angry" (Kostelanetz, 1988: 66).

Tudor termina, levanta una última vez la tapa del teclado y sale del escenario. El auditorio estalla en un gran alboroto – “infuriated and dismayed”, según las crónicas de la época (Revell, 1992: 166). Incluso para un público acostumbrado a la vanguardia, aquello había ido demasiado lejos (Tomkins, 1965: 119).

Éste fue el estreno de *4'33''*, la obra más conocida y probablemente polémica de Cage. La pieza, que fue considerada por muchos como una burla, podía ser realizada con cualquier instrumento o grupo de instrumentos y su duración no estaba predeterminada, como podemos apreciar en la partitura publicada, que constaba de una única página.

¹¹⁷ Por supuesto, para una interpretación así, el lugar debía jugar un papel fundamental y el Maverick Concert Hall era el lugar ideal porque permitía la entrada de sonidos del exterior al estar la parte posterior de la sala abierta al bosque circundante.



NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of the performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Imagen 12: *Partitura original de la pieza 4'33''*

En la pieza, que esencialmente se construye como un largo descanso o silencio excluyendo cualquier nota musical, los espectadores tenían la oportunidad de concentrarse y escuchar los sonidos que les rodeaban: ruidos, vibraciones y/o resonancias a los que normalmente no prestan atención. De este modo, Cage consiguió producir un espacio sonoro en el que se les animaba a ser más conscientes de una serie de sonidos que tradicional y habitualmente solían considerarse como ruidos que interrumpían el silencio necesario de cualquier concierto:

“What is written as a silent passage is actually filled with extraneous sound (noise), because pure silence is physically impossible; therefore, every piece of music we hear contains sound both intentional and non-intentional” (Kostelanetz, op. cit.).

En *Silence: Lectures and Writings*, el propio Cage confirmaba las inmensas posibilidades en torno a los sonidos que nos rodean:

“Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments” (Cage, 1994: 3).

Por tanto, debemos considerar todo el ruido, todo el sonido, incluso la pulsación de la sangre, como música. Para *4'33''* Cage se hizo eco del trabajo de Mallarmé quien, unos setenta años antes, celebró la blancura de la página y lo intermedio (lo *in-between*) como la herramienta epistemológica esencial.

La afirmación hegeliana de que "el cielo está muerto" inspiró la idea de que la nada debería estar al principio de lo bello y lo ideal (Von Stosch 2016). Se celebró una nueva forma de poesía, la *poésie pure*, que jugaba con el ritmo, la sintaxis y la semántica. Trascendiendo el arte por el arte de Théophile Gautier, Mallarmé aspiraba a *l'idee pure* (Scott 1994): como decía Bresson, sugerir con lo mínimo, nutrirse de la insignificancia. Mallarmé, junto con Baudelaire y Verlaine, influyeron en el movimiento dadaísta de principios del siglo XX y en poetas y artistas como Gertrude Stein y Marcel Duchamp, cercanos a John Cage.

La revolución de Cage fue espiritual y musical, estética e intelectual, teórica y práctica. Cage y Kaufman miraron hacia Asia, y encontraron en el zen una fuente de inspiración para la vida y para su arte. Desde la filosofía zen, todo tiene lugar dentro del campo del lenguaje. Sin embargo, ¿es posible que los seres humanos, cuyo ser está marcado por su capacidad lingüística, logren un movimiento tan extremo? Esta es la cuestión decisiva. Este movimiento extremo es al menos concebible. Así, Merleau-Ponty habla de la transformación de la "*parole parlée*" en la "*parole parlante*" (1945: 247) que puede verse como el trasvase del cine silente al sonoro y su proceso de *vococentrización*. Según Merleau-Ponty, vivimos en un mundo en el que la lengua está institucionalizada. Para poder hablar verdaderamente, debemos ser llevados de vuelta al silencio original que existía antes de la sonoridad de la *parole parlée*. Si este silencio original se rompe con un discurso incipiente, se produce por primera vez un discurso real. Kaufman aplicó este misticismo zen a sus rutinas como *Foreign Man* sobre el escenario. Si el público era capaz de romper sus silencios a través de la risa, ambos (comediante y público) serían capaces de construir por fin un discurso (cómico) real.

Foreign Man interesó muy rápidamente a los canales de televisión y Kaufman se ofreció a transformarlo en el personaje de Latka para la *sitcom Taxi*. Latka, una mezcla de los silencios de Harpo y el paupérrimo inglés de Chico pasados por los galimatías verbales de Lenny Bruce, apareció en 79 episodios de un total de 114. Sin embargo, Kaufman odiaba las *sitcoms*, sus risas pregrabadas y sus situaciones estereotipadas. Desde el corazón de la industria, Kaufman había comenzado una labor de destrucción que 20 años más tarde Louis C.K., otro de los herederos de Lenny Bruce, intentaría finalizar.

2.3.6 Steve Martin y el silencio como *punch line*

Si Agamben definió el flamenco, a partir de un comentario de Ramón Gaya sobre la bailaora Pastora Imperio, como la creación del lugar donde el baile podrá, tal vez, ocurrir, la *stand-up comedy* para el comediante Steve Martin era la creación del lugar donde la risa podrá, tal vez, ocurrir. Para Martin, la estructura cómica tradicional -planteamiento (*setup*), *punch line* y risas- no era

lo suficientemente atractivo. Su humor absurdo, alimentado por la afirmación de e.e. Cummings de que el lenguaje podía ser tan preciso como el movimiento¹¹⁸, le sirvió para romper los moldes más canónicos de la comedia. Y si el silencio es lenguaje, y sobre el movimiento y la fisicidad construía gran parte de sus gags visuales, ¿por qué no a través del silencio?: “I discovered I could get laughs with silence. Sometimes I would stop and, saying nothing, stare at the audience with a look of mock disdain, and on a good night, it struck us all as funny, as if we were in on the joke even though there was no actual joke we could point to” (Martin, 2008).

Ya en el que fue su primer especial, *The Funnier Side of Eastern Canada*¹¹⁹ [1974, Bruce Campbell, Stanley Z. Cherry y Donald Wilder], Martin hizo gala de esas posibilidades del silencio. Vestido elegantemente con un traje negro y una camisa blanca con una pajarita negra, Martin tenía al público muy cerca, sentado a su alrededor¹²⁰. Aquí, Martin comenzaría a pulir uno de sus más icónicos gags, el de la flecha en la cabeza:

“You know, when I, I first started out, I realized I should put a little comedy into the act. You know, I was just playing the old banjo [motions playing the banjo], and, well, I don’t really have a sense of humour so I hired some Hollywood comedy writers, and I paid ‘em three thousand dollars and they wrote a fantastic piece of material for me, and, well, I’d like to do it for you right now. It’s pretty funny. I think you’re going to enjoy it.”¹²¹

Momento en el que da la espalda al público para colocarse una diadema con forma de flecha que atraviesa su cabeza. Cuando se da la vuelta y mira de nuevo al público, todo el mundo espera algún tipo de gag más allá del *atrezzo*. Mientras, Martin mira a su audiencia con ese gesto tan característico de pobre idiota que no entiende nada (un gesto que acabaría por explotar definitivamente en *The Jerk* [1979, Carl Reiner]) y abre sus brazos en señal de que no tiene más material: “what ensues is a very noticeable and lingering silence; it is only belatedly and hesitantly that individuals laugh or exchange brief and unbelieving looks and commentary with one another. Although an

¹¹⁸ La cita original era: “Like the burlesque comedian, I am abnormally fond of that precision which creates movement”.

¹¹⁹ Diseñado para promover el turismo en Montreal y Toronto, el especial presentaba a Martin haciendo *sketches* cortos y describiendo sitios turísticos. Los fragmentos de *stand-up* se rodaron sin embargo en la Ice House de Pasadena.

¹²⁰ Como la grabación todavía se conserva podemos apreciar cómo el público ocupa casi toda la imagen y, además, podemos ver sus reacciones ante las rutinas de Martin. Unas reacciones que confirman la destacada presencia del silencio en el espectáculo de Martin.

¹²¹ Transcripción obtenida de la propia grabación. Puede consultarse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=q7_h59x8IXA

isolated laugh or two punctuates the beginning of his monologue (primarily as Martin mimes playing his banjo), for the most part the audience are silent, listening and watching on intently” (Harbidge, op. cit.: 143). Después de elaborar el planteamiento del gag a través de la palabra con su texto de apertura, Martin se lanza al silencio y es en parte su relativa inacción la que aturde a un público que no sabe muy bien cómo reaccionar. Martin espera en silencio, simplemente mirando de un lado a otro de una audiencia que comienza a entender que no hay gag encerrado en una *performance*, la de Martin, que es incongruencia pura. Como apuntaba Kant, la expectativa se reduce a nada (2013: 203) y el público responde en consecuencia.



Imagen 13: *El gag de la flecha de Steve Martin*

Tras el gag de la flecha, Martin encadena otro similar en términos de construcción y uso del silencio. El gag comienza con el comediante sosteniendo una servilleta de papel frente a la audiencia. Su gestualidad, exagerada y ostentosa, recuerda a la de un mago; Martin mueve sus manos y mira directa e intensamente a la servilleta. El truco de magia se acerca pero la audiencia no sabe en qué va a consistir porque esta vez, a diferencia del gag de la flecha, no ha recurrido a la palabra para prepararlo. Después de una pausa alargada, se coloca dócilmente la servilleta sobre el rostro. De nuevo, otra pausa. Y cuando todo el mundo esperaba el gran truco, Martin saca la lengua a través de la servilleta. Como había ocurrido con la flecha, el público no sabe muy bien cómo reaccionar y permanece en un silencio más o menos generalizado antes de que surjan las primeras carcajadas.

Estos son dos ejemplos de cómo, desde este silencio, Martin podía cambiar el paradigma según el cual la risa de la audiencia estaba formada por una acumulación de tensión que conducía a una liberación esperada:

“What about the comedy that you experience with friends? There’s no setup, there’s no punch line, and you often can’t explain what it is that made you laugh. You had to be there. What if there were no punch lines? What if I created tension and never released it? What would the audience do with all that tension?” (Citado en Cahir, 2011).

Al no existir un *punch line*, teorizó Martin, el público podría elegir su propio lugar para reírse: se trataba de crear un espacio donde la risa podría surgir. Un espacio sobre el que Louis C.K. y Drew Michael también vieron

posibilidades creativas y, respetando la estructura tradicional de sus respectivos medios, lo saturaron con silencio. Como veremos, en *Horace and Pete* y en *Drew Michael*, no se trata tanto de la eliminación de esas risas (falsas o no) como de la supresión de las mismas creando un espacio libre.

Un espacio, sin embargo, no tan literal como el que dejó alguien tan interesado en la articulación de los mecanismos internos de la comedia como Albert Brooks¹²². En su disco *Comedy Minus One* (1973), Brooks decidió incluir sólo la mitad de sus rutinas cómicas. De esta forma, la mitad del álbum se componía de rutinas de Brooks¹²³ y la otra mitad de *dead air* para que el oyente interpretase la otra mitad de los chistes que podía leer en el guion impreso en el interior del álbum.

2.3.7 Ser silenciado: el incidente Colbert y el silencio del público como respuesta a la palabra del comediante

“All the acts of the drama of world history were performed before a chorus of the laughing people. Without hearing this chorus, we cannot understand the drama as a whole”.

- Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*

El 29 de abril de 2006, durante el segundo mandato de George W. Bush, Stephen Colbert fue el encargado de pronunciar el discurso principal en la cena anual de corresponsales de la Casa Blanca. Por aquel momento, Colbert ya llevaba una larga carrera como cómico que había comenzado en grupos de improvisación como *No Fun Mud Piranhas* y el *ImprovOlympic* de Del Close (Plys, 2010), en un momento en que el proyecto se centraba en la improvisación competitiva y de larga duración más que en la comedia en sí misma, y que había consolidado como suplente de Steve Carrell en *Second City*. Tras su salto a la televisión, se había hecho un nombre en la esfera

¹²² Sus *bits* obsesivamente meta forman parte importante de la historia de la comedia; cuando aparecía en el *Tonight Show* o en el *Flip Wilson Show*, Brooks hacía sets sobre la falta de material (<https://www.youtube.com/watch?v=nDO3IJKB-P8>), presentaba kits para animar a los espectadores a hacer imitaciones desde su casa (<https://www.youtube.com/watch?v=y7Q5T7hSa5Q>) o hacía de ventrílocuo que no se preocupaba mínimamente en ocultar que él hacía las dos voces (<https://www.youtube.com/watch?v=x7NjKj5RoUM>).

¹²³ Rutinas grabadas en vivo frente al público de The Troubador en Los Angeles. Brooks asegura al inicio del disco que las risas que escuchamos tras cada *bit* no han sido alteradas ni mejoradas con grabaciones enlatadas. Y para demostrarlo contaba con un notario que daba fe de que las risas eran auténticas.

mediática como corresponsal en *The Daily Show*¹²⁴ con Jon Stewart al mando y posteriormente con su propio programa, *The Colbert Report*, en Comedy Central. En ambos, Colbert desarrolló una *comic persona* que durante años sería su personaje habitual, una parodia del conservadurismo de republicano

125:

“*The Colbert Report* no estaba presentado exactamente por él. El programa era (...) una sátira perfecta sobre el narcisismo ideológico sin demasiada base real de las personalidades mediáticas conservadoras. Es decir, que ese era Colbert y, al mismo tiempo, no era Colbert. En sus entrevistas recientes y en su podcast, se refiere a él como El Personaje” (Ceballos, 2015).

Esa misma *comic persona*/personaje fue la que se subió a dar el discurso situado a la derecha de George W. Bush en el abarrotado salón principal del hotel Hilton Washington. A pesar de que muchos de los allí presentes estaban familiarizados con su *comic persona*, nadie encontró gracia alguna en su texto. Colbert comenzó su discurso con un *bit* de *self-deprecation*¹²⁶ disfrazado de vínculo emocional con el presidente:

“I stand by this man because he stands for things. Not only for things, he stands on things. Things like aircraft carriers and rubble and recently flooded city squares. And that sends a strong message: that no matter what happens to America, she

¹²⁴ Es significativo su trabajo en el *The Daily Show* especialmente si tenemos en cuenta que el *late night* siempre ha sido un espacio de fuerte crítica a los medios de comunicación (Newman, 2010). Resulta curioso, por tanto, que en 2018 fuese Michelle Wolf, al igual que Colbert comediante de *stand-up* y reportera del programa, la encargada del discurso. Sin embargo, Wolf llegó con unas intenciones un tanto diferentes a las de Colbert: “My first priority is to make people laugh. If they get something out of it, great. But I’m not trying to change the world” (Yen Yap, 2017).

¹²⁵ En su primera semana al frente de *Late Show*, Colbert entrevistó al por entonces vicepresidente Joe Biden: “Justo cuando el público pensaba que se había acostumbrado al cambio de paradigma —se va el personaje, pero se mantiene su sentido del humor puro y absurdo—, justo cuando creían que comprendían al nuevo Colbert. Puede que no. Puede que lo que está haciendo tenga que ver con un regreso a la pureza del formato, a los tiempos de Carson, cuando el *late night* realmente importaba a (y, hasta un extremo, modeaba (*sic*) el) pensamiento colectivo de una nación” (ibíd.) Además, durante la entrevista y tras elogiar la honestidad con la que se había comportado Biden durante sus años como mano derecha de Obama, Colbert dice “*I can’t imagine would it be like to spend nine years pretending to be somebody that you’re not*” refiriéndose a los nueve años de su personaje entre *The Daily Show* y *The Colbert Report*.

¹²⁶ Una estrategia clásica que ayuda a situar al comediante por debajo del público y a partir de ahí poder ser mucho más incisivo.

will always rebound with the most powerfully staged photo-ops in the world” (Transcripción citada en Kurtzman, 2019).

De esta forma, Colbert permitió a su público reírse de él como una parodia del conservadurismo de derechas y, a través de ese espejo, reírse de George W. Bush¹²⁷. Desde ahí, Colbert cambió de marcha y, alegando lealtad al presidente, pasó a centrarse en los periodistas de la sala. Y aunque el (ya esperado) afiladísimo discurso se excusaba tras su personaje, las críticas a los periodistas no parecieron gustar tanto:

“And as excited as I am to be here with the president, I am appalled to be surrounded by the liberal media that is destroying America.... what are you thinking, reporting on NSA wiretapping or secret prisons in Eastern Europe? Those things are secret for a very important reason – they're super depressing. And if that's your goal, well, misery accomplished. Over the last five years you people were so good – over tax cuts, WMD intelligence, the effect of global warming. We Americans didn't want to know, and you had the courtesy not to try to find out. Those were good times, as far as we knew” (ibíd.)

De entre todos los corresponsales allí presentes no se escuchó carcajada alguna. El ahora conocido como incidente Colbert provocó dos silencios. El primero, el silencio generalizado en la propia la sala del hotel Hilton Washington. El segundo, y a posteriori, fue un silencio mediático. Cuando llegó el momento de publicar las crónicas de la cena de corresponsales, la prensa omitió o incluyó sólo una pequeña mención sobre la intervención de Colbert. Pronto, el incidente Colbert cogió mucha fuerza en portales online que vieron el silencio de la prensa como un acto político. “Critics in the blogosphere argued that whereas humor provokes laughter, silence is an indication of outrage, and therefore politics – because it wasn't funny, it must have been political” (Wilson, 2018b). Muy pocos vieron en el discurso de Colbert una lectura positiva sobre las prácticas periodísticas de la *liberal media* del momento (las escuchas ilegales de la NSA y las prisiones secretas en Europa del Este) y se centraron sobre la crítica por su silencio a lo largo del primer mandato del ejecutivo encabezado por Bush. Las redes encumbraron a Colbert, para las cuales este había hecho algo extraordinario: desde una posición cómica se atrevió a decir la verdad al poder (Froomkin, 2006; Grieve, 2006; K. L., 2006 y Walsh, 2006) y, a través de la ironía, atacar al periodismo más institucionalista por su complacencia y sus favores al poder

¹²⁷ Además, como buen *act* de *stand-up comedy*, la intervención de Colbert no fue sólo discursiva sino también performativa. Su *comic persona* era una fuente de humor por sí misma y, por tanto, las opiniones de Colbert sobre el escenario una reducción de la figura del presidente.

presidencial (Cohen, 2006). La prensa se defendió argumentando que su(s) silencio(s) no se relacionaba(n) con lo que todo el mundo parecía leer como un discurso que ellos no veían ni cómico ni político. No se habían reído durante la intervención de Colbert porque no les resultó graciosa y no la habían publicado porque no la consideraban una lectura política veraz.

Esta anécdota nos sirve para ejemplificar las tensiones entre palabra, silencio y comedia en la sociedad contemporánea antes de adentrarnos en los tres estudios de caso que centran la investigación. Al discurso se le suponía, debido a la *comic persona* de Colbert, un texto humorístico, y como tal, tiende a ser examinado desde la respuesta de la audiencia; es decir, si hay risas entre la audiencia o no: “A successful gig is, first and foremost, one that procures the laughter of its audience” (Atkinson en Řičný, 2014: 18). Pondremos este reduccionismo en cuestión. Por supuesto, no es óbice reconocer que la risa sigue siendo la respuesta preferida, y a veces única, a cualquier formulación cómica y, probablemente, el único objetivo viable del humorista (Bornes, 1987; Gilbert, 2004; Limon, 2000; Nachman, 2003; Stebbins, 1990). Pero no podemos obviar nuevas tendencias dentro de los discursos cómicos contemporáneos como el post-humor que, como apunta Jordi Costa, supone el fracaso de los propios mecanismos de la comedia. Es decir, “la comedia no siempre es una comicidad que triunfa (...) sino también una comicidad que fracasa... aunque de forma sorprendente e inesperada” (Costa, 2010:10). Un fracaso que, indudablemente, pasa por una presencia del silencio sobre la risa como respuesta del público.

Con su investigación sobre las posibilidades humorísticas de la obra de Levinas, Bergen-Aurand propone en *Comedy Begins with Our Simplest Gestures* una exploración de la tensión existente en la incomodidad que se produce cuando un chiste no recibe la respuesta esperada en forma de carcajadas. Cuando no existe la complicidad de la risa, ese espacio se convierte en un tiempo desnudo entre la palabra del chiste y la reacción del público (Bergen-Aurand, 2017: 83), que está abierto y lleno de potencial. Y este potencial, que teóricamente es un espacio de fragilidad para el comediante, también puede ser un espacio fértil para un lectura a contrapelo del discurso cómico. Por eso, Bergen-Aurand critica la lectura de Simon Critchley sobre el humor y la importancia que le otorga en dicha lectura a la risa (2002: 88-89) y pone en relevancia que todas las respuestas (más allá de la risa) que pueden acompañar a los chistes son igualmente interesante:

“For, indeed, telling a joke that does not get a laugh tells us a good deal about telling jokes. Jokes that garner only silence, a groan, or a shudder do not close the circuit, do not resolve the time of the joke but leave it painfully, affectively open” (Bergen-Aurand, op. cit.: 93).

Esa puerta abierta es la misma que dejó el silencio de la prensa frente a la intervención de Colbert. Como apunta Wilson, si la risa -incluso una risa falsa- hubiese sido la respuesta predominante en la sala, entonces quizás nadie habría notado nada fuera de lo común, es decir, con interés periodístico (Wilson, 2008a: 124). En este sentido, gracias al silencio de la audiencia se puso de relieve las posibilidades críticas de un discurso humorístico y, por extensión, el rol activo de la audiencia como receptora de cualquier texto cómico en vivo.

Un rol que ha sido ampliamente reconocido en postulados como el de Zillman y Cantor (1996), quienes señalan la importancia de la disposición de la audiencia para determinar la efectividad del texto, bien sea provocando risas o silencio/desaprobación¹²⁸. Esta tendencia a la centralidad de la audiencia (Lockyer y Myers, 2011) en el constructo cómico ya la hemos apreciado especialmente en el capítulo dedicado a la *sitcom* y la presencia de audiencias de estudio y/o *laugh track*. Y, como acabamos de ver con el incidente Colbert, el público sigue siendo igualmente importante en las actuaciones de comedia en vivo. Como apunta Double, prescindir del público es dejar que la *stand-up* se quede sólo a medio camino (op. cit: 106). Una mitad que inexorablemente trae consigo un silencio que el comediante de *stand-up* Drew Michael quiso explorar en su especial homónimo para HBO de 2018 y que ocupará las últimas páginas de nuestra investigación.

¹²⁸ Un silencio al que Billig se refiere con el término de *unlaughter* (2005: 192) y que sugiere que el público decide no reírse porque en realidad desea manifestar su desaprobación a través del silencio.

3. ADAM SANDLER O EL SILENCIO DE UN HOMBRE

“I ask you, learn to go and see the “worst” films; they are sometimes sublime.”

Ado Kyrrou¹²⁹

3.1 Introducción al capítulo

Las comedias de Adam Sandler pueden leerse a partir de su contexto dentro de la sociedad occidental contemporánea, especialmente desde las nuevas lecturas en torno a la masculinidad, las políticas de género y la melancolía posterior al 11 de septiembre de 2001 y a lo largo de la siguiente década de los *aughts*¹³⁰. Ya que muchas de las películas de Sandler representan algunos de los éxitos (pero también fracasos) más importantes de las últimas décadas, el análisis de su *comic persona* nos permitirá cuestionarnos el estado de la comedia contemporánea y su impacto en unos Estados Unidos en transición durante el cambio de siglo.

Adam Sandler es un eslabón más de una cadena de actores/comediantes previos, cada uno de los cuales representaba las preocupaciones de sus respectivas épocas, de la misma manera que Sandler (quizás junto a Jim Carrey) encarna los valores de finales del XX y principios del XXI. Así, Adam Sandler puede ser la continuación orgánica de Eddie Murphy y Robin Williams durante la década de los 80 y de Steve Martin y Richard Pryor durante los 70; pero, en esa lógica continuista, también una fase previa a comediantes posteriores como Will Ferrell o Andy Samberg.

Sandler hizo fuerte su discurso cómico a partir de un humor derivado de su incapacidad para contener los excesos de las pulsiones más básicas. Niño y adulto a partes iguales, las excesivas interpretaciones de Sandler están ligadas a lo más absurdo y tóxico de la masculinidad contemporánea. Sin embargo, en ciertos momentos de suspensión dentro de su filmografía en los que Sandler adopta papeles más alejados de la comedia burda, se han enfrentado violentos estallidos machistas con una cierta relectura crítica de esa misma masculinidad. Unos momentos que tensionan su corpus y también la comedia contemporánea desde una mayor presencia del silencio.

Primero veremos cómo, durante casi dos décadas, Adam Sandler forjó un corpus cómico extremadamente homogéneo y compacto. Cada personaje funcionaba como un epílogo del anterior y como un prólogo del que estaba

¹²⁹ De *Le Surréalisme au cinéma* (1953), citado en Rapf, 1993: 191.

¹³⁰ *Aughts* es la forma de referirse a la primera década de un siglo.

por llegar. Sin embargo, y sin contar algunos roles dramáticos en películas directamente alejadas de la comedia como *Reign Over Me* [2007, Mike Binder], *Men, Women and Children* [2014, Jason Reitman] o *The Meyerowitz Stories (New and Selected)* [2017, Noah Baumbach], su papel en *Punch-Drunk Love* [2002, Paul Thomas Anderson] sirve para cuestionarnos la carrera construida hasta ese momento¹³¹.

Su personaje de Barry Egan supone una vuelta de tuerca a la agresividad y vulgaridad características del resto de personajes de Sandler y, a su vez, a la histórica relación entre comedia y dolor. Más allá de una violencia clásica y física, más allá de golpes y caídas, Barry supone un vehículo para explorar la parte más oscura del humor. Como Jerry Lewis le aseguró a Martin Scorsese en el *Comedy Hall of Fame* durante el New York Film Festival: “Comedy comes out of pain, comedy comes out of uncertainty” (Hoffman, 2015). Desde ese dolor e incertidumbre, el silencio se abrirá paso para boicotear el discurso cómico. *Punch-Drunk Love* presenta una estructura que parte de una hibridación genérica: comedia romántica, drama familiar intimista, musical... Una hibridación que, como hemos visto en el caso de *Louie*, acaba por comportar la utilización de una cuidadosa amalgama entre comedia y *pathos* susceptible de resultar graciosa tan solo en virtud de la aséptica distancia frente a los hechos narrados. En esta tensión de las formas cómicas, los silencios definen ya no a Barry Egan sino un cierto estado actual de la comedia contemporánea como género cinematográfico.

3.2 Construyendo la *comic persona* de Adam Sandler

“We often see surprised looks of students raised on Adam Sandler [films] ... when they first realise that you can actually grapple with important ideas on the big screen” (Conard y Skoble 2004: 9).

Desde que a inicios de los 90 comenzase a aparecer en los *sketches* del *Saturday Night Live*, primero como *featured player*¹³² y luego, ya como miembro

¹³¹ Una carrera/corpus que el propio Sandler parodió recientemente en su regreso al *Saturday Night Live* como *host* [T44E19] con el *sketch Sandler Family Reunion* en el que se reunía con unos parientes y amigos que actúan de manera muy similar a los personajes que ha interpretado. Desde Pete Davidson como Little Nicky o Kristen Wiig como una histérica madre que no deja de gritar “*They’re all gonna laugh at you!*” (como el primer álbum de Sandler, cuyo título proviene de una frase repetida una y otra vez en la canción “*Oh Mom...*”, que en sí misma es una parodia de una escena de *Carrie* [1976, Brian De Palma]) hasta Jimmy Fallon (con peluca, gafas y traje) cantando su icónica canción de Hanukkah.

¹³² Es un término utilizado para los nuevos miembros del elenco del *Saturday Night Live*. Cuando se unen por primera vez al show, se les anuncia como *featured players*

del *cast* y cabecilla de los *Bad Boys*¹³³ con personajes como *Cajun Man*, *Opera Man* y sus propias canciones (donde su persona cómica de hombre añinado brilló especialmente gracias a momentos como *The Thanksgiving Song* o *The Hanukkah Song*), Adam Sandler se convirtió al instante en uno de los comediantes favoritos de la audiencia.

Tras ser despedido junto a Chris Farley por Lorne Michaels en 1995 (Robinson, 2014), y en el paso natural tras salir del *Saturday Night Live*¹³⁴, Sandler dio el salto al cine, donde su carrera cinematográfica despegó rápidamente para convertirse en uno de los actores cómicos más rentables. Sus películas han recaudado más de 4.500 millones de dólares (Washbourne, 2018: 36). La revista *Forbes* lo ubicó en 2017 como el cuarto intérprete mejor pagado de Hollywood gracias, en gran medida, a la fortuna que ha hecho con su acuerdo con Netflix, que le proporcionó alrededor de 250 millones de dólares para hacer cuatro películas originales. *The Ridiculous 6* [2015, Frank Coraci], que obtuvo una valoración del 0% en *Rotten Tomatoes*, se convirtió en la película más vista en Netflix en su primer mes. En la misma lista, también fue clasificado como la décima celebridad más seguida a través de varias redes sociales y, por lo tanto, el comediante más popular entre los fans de Facebook y los seguidores de Twitter (Rutherford, 2018).

Con este *boom* mediático, la literatura (principalmente no académica) en torno a su figura comenzó también a crecer (cf. Crawford, 2000; Epstein, 2004; Horn, 2006; Uschan, 2009; Shuman, 2011). Sin embargo, más allá de semejante éxito, la revisión más superficial revela una reprobación generalizada por parte de la crítica de la mayor parte de su producción cómica (Chapman, 2014; Washbourne, 2018)¹³⁵. Michael Atkinson de *Village Voice* resumió el consenso crítico con una fuerte crítica:

durante sus dos primeras temporadas. Si llegan a una tercera temporada, entonces se les considera miembros regulares del elenco (*cast*). En el caso de Sandler, pasaría a formar parte de *cast* a partir de la temporada 1993-94.

¹³³ Mientras que el elenco de finales de la década de los 80 era más propenso al uso de una forma de humor más apagada y blanca, los cambios en el elenco en la década de los 90 trajeron una comedia más salvaje, más escandalosa y de ritmo más rápido. En esta década coincidieron un grupo de actores conocidos como los *Bad Boy* y formado por Adam Sandler, David Spade, Rob Schneider, Chris Farley y Chris Rock, que siguen apareciendo juntos en las películas hasta el día de hoy.

¹³⁴ Chevy Chase fue el gran pionero en salir del show con una carrera cinematográfica debajo del brazo. Muchos intentaron imitar sus pasos después, por lo que el programa empezó a ser considerado como un trampolín para actores y actrices de comedia, como Robert Downey Jr., Bill Murray, Ben Stiller, Jimmy Fallon, Tina Fey, Julia Louis-Dreyfus, Billy Cristal, Joan Cusack, Laurie Metcalf, Amy Poehler o Andy Samberg.

¹³⁵ Sin embargo, los últimos diez años han sido los más fértiles en el análisis de la filmografía de Sandler (Stanley, 2006; Bernard, 2012 y Piontek, 2012) y se ha

“Since it's a given that Adam Sandler movies are the skivvie skid marks of modern American cinema, and that reviewing them is akin to quantifying the fractal measurements of windshield gull crap, let's cut to the consumer-advice bottom line: Stay home” (2002).

A pesar de su aparente levedad, a lo largo de su filmografía Adam Sandler ha ido perfilando una *comic persona* como parte de la *comedian comedy* de Seidman o de lo que Wes Gehring (1997) catalogó como “*personality comedians*”. En este sentido, la carrera de Sandler puede vincularse con otra figura cómica que, sin embargo, sí recibió gran atención y loas tanto por parte de la academia como de la crítica (ver Skirecki, 1980; Benayoun y Labarthe, 1967; Hyneck, 1973; Daney, 1983)¹³⁶, como fue Jerry Lewis, del que recuperó ese aura idiota e imbécil de su *comic persona* (Cohan, 2003: 170).

Los balbuceos infantiles y silencios de los personajes de Lewis pueden verse como precursores de los futuros personajes de Sandler: “His Opera Manesque caveman-baby talk: “So sorry to interrupt! Pro-ceed...” His petulant growl: “You know something? YOU SUCK!” His sing-song warbling: “Ohh, Veronica Vaughn. Sooo hot, sooo hot, want to touch the heiny!” (Franich y Staskiewicz, 2011).

En una de las primeras secuencias de *Billy Madison* [1995, Tamra Davis], su primer gran éxito cinematográfico después de algunos papeles menores, Sandler se presentó al mundo. Mientras su padre, dueño de una lujosa cadena de hoteles, y sus asociados celebran una cena que será clave para decidir el futuro de la compañía, Billy Madison (Adam Sandler) se presenta muy tarde, con la cena ya comenzada y con una actitud totalmente disruptiva: comienza a sorber la sopa ruidosamente mientras el resto de la mesa lo observa en silencio, provoca constantes interrupciones sin sentido, y llega a morder la mano de un comensal. Todo ello a través de una serie de galimatías vocales que recuerda al *gibbersih* que Bruce utilizaba sobre los escenarios:

“In his stand-up work and on "Saturday Night Live," Adam Sandler has a mischievous, "look at me" performance quality that bespeaks his self-image as a glorified class clown. So this role would seem the perfect vehicle for him to display his talents, and he brings to it his full arsenal of weird voices and goony faces. Except, class clowns are always only sporadically

intensificado sólo en los últimos años (Taylor, 2013; Chapman, 2014a y 2014b; Roan, 2014).

¹³⁶ Para más detalle consultar el especial Jerry Lewis que la revista *Lumière* dedicó al cómico y que puede consultarse aquí: <http://www.elumiere.net/especiales/lewis/index.php>

funny and their prolonged antics pall easily” (Billy Madison Review, 1995).

Casi 20 años más tarde, en un momento del último especial de *stand-up comedy* para Netflix, *Adam Sandler: 100% Fresh*, la cámara se cierra en un primerísimo primer plano de Sandler mientras este plantea una rutina en la que un adulto “dialoga” con un bebé y su madre (con el trasfondo crítico de los anti-vacunas como *punchline*):

“You ever been wondering down the street and say hi to a baby? And the baby goes, “Yeow-yah-bah.” And you go, “Yeah, that’s great.” And then the mother goes, “He can say hi back.” And you’re like, “Oh yeah?” And then the kid goes, “Ooy-yah.” And you’re like, “There it is!” And the mother’s like, “No, he can say it.” And then the kid goes, “Oy-yoy-yah.” So you go, “Yay! That was great.” Then the mom is like, “No, he really can say it.” Then the kid goes, “Uh-yoy, wah-yoy.” And then you’re like, “There it is. That was it, right?” And the mom goes, “No! What the fuck? Say it! You said it earlier!” And then the kid’s like, “Ooyah-babah-oyah!” So you’re like, “Hey that was a full sentence! That was better than hi.” Then the mom’s like, “I’m so mad at you baby!” And then she hands you the baby and she’s like, “I gotta walk this off. This is very discouraging for me.” So you’re holding the baby and you’re like, “Say it. Go ahead and say it. C’mon, you really upset your mother. Get it out you can do it.” And the baby’s like, “Heh-heh-HELP ME! She won’t get me vaccinated.”¹³⁷

Entre balbuceos, repeticiones, silencios demasiado largos, chapurreos y farfullas, llega un momento en el que no se puede distinguir entre Sandler (el adulto real) y Sandler (el bebé ficticio) en una especie de “Möbius strip of poetic nonsense” (Abriss, 2018).

Como Lewis, Sandler también comenzó a forjar su propio imaginario en los escenarios (en su caso desde la *stand-up comedy*) y los platós de televisión. Desde su salida del *Saturday Night Live* en 1995, Sandler gravitó eminentemente hacia proyectos que se encuadran dentro de la *comedian comedy*, en una constante lucha dialéctica entre el comportamiento excéntrico y la conformidad social (Seidman, 1976: 6). La tónica solía ser siempre la misma: un estrafalario y alocado protagonista experimenta dificultades para integrarse en el orden social con resultados hilarantemente perturbadores. En

¹³⁷ Transcripción consultada en: <https://scrapsfromtheloft.com/2018/10/26/adam-sandler-100-fresh-transcript/>

este sentido, el Navin Johnson (Steve Martin¹³⁸) de *The Jerk* que decide dejar atrás a su familia adoptiva al descubrir que no es negro e intenta buscar su lugar en la sociedad no se difiere tanto del Happy Gilmore que también intenta hacerse un hueco en el refinadísimo mundo del golf en la homónima *Happy Gilmore* [1996, Dennis Dugan] o del Zohan Dvir que hace lo propio para convertirse en estilista de la ciudad de Nueva York en *You Don't Mess with the Zohan* [2008, Dennis Dugan].

La mayoría de las comedias de Sandler son ideológicamente conservadoras en su forma, con un inadaptado social que gradualmente llega a reconocer la necesidad de adoptar las normas culturales hegemónicas que inicialmente rechazaba:

“Sandler’s films require the comedian to mature and integrate into society, coupled with an often-violent defense of his right to retain certain values that place him firmly on the “low” (or popular) side of ongoing social divisions along lines of class and taste” (Whalley, 2010: 162).

El discurso cómico, según Neale y Krutnik, se mueve entre lo sorprendente, lo impropio, lo improbable y lo transgresor (1990: 3). A pesar de que ambos aseguran que la comedia implica una desviación de la norma, ya sea que la norma sea de acción, comportamiento, vestimenta o rasgos estereotipados, esta fórmula también pone de manifiesto el conservadurismo de muchos de los discursos cómicos que aparentemente se anuncian como transgresores y provocadores (McGowan, 2014). Detrás de estas consideraciones hay un debate continuo sobre si el humor y la comedia desarrollan discursos subversivos (Marc, 1997; Mills, 2001) o conservadores. Como el humor a menudo implica la comunicación de una paradoja¹³⁹ (Fry, 1987), la articulación cómica puede definirse como un proceso semiótico que es a la vez agresivo e inofensivo, transgresor y conservador, serio y ridículo (Palmer,

¹³⁸ Otro de los films en los que Steve Martin impulsó su *comic persona* extraficcional fue *The Lonely Guy* [1984, Arthur Hiller], donde podemos apreciar una interesante propuesta en torno al silencio como agente definitorio de la personalidad del comediante. Tras dejar a su novia cuando la encuentra en la cama con otro hombre, Larry Hubbard (Steve Martin) tiene que adaptarse de nuevo a la vida de soltero. Cuando asiste a cenar a un restaurante y pide mesa para uno, todos los clientes se quedan en silencio y lo observan dirigirse a su mesa en solitario. La comicidad de la secuencia reside en el marcado contraste entre los dos paisajes sonoros que conviven en la misma escena. Por un lado, aquel del restaurante repleto de gente, con conversaciones inconexas, hilo musical de fondo y camareros sirviendo los platos. Por otro, aquel en absoluto silencio (destacado por el sonido de las pisadas del camarero y Larry) cuando ambos se dirigen a la mesa.

¹³⁹ Por eso, la narrativa cómica es simultáneamente plausible e inverosímil (Palmer, 1994).

1987: 182). Aunque gran parte de la comedia de Sandler gira en torno a una exageración de una gestualidad inapropiada en situaciones socialmente restrictivas (normalmente un comportamiento híperinfantilizado en contextos adultos), los personajes de Sandler siempre terminan por converger hacia una integración burguesa y hacia lo socialmente aceptado. Lo hace el irónicamente llamado Happy (Adam Sandler) en *Happy Gilmore* al aprender a controlar su furioso temperamento y ganarse el respeto del mundo del golf, el campeonato de la PGA y el amor de Virginia (Julie Bowen). Lo hace Bobby Boucher en *The Waterboy* al reconciliarse con su madre, casarse con Vicki Vallencourt (Fairuza Balk) y ganar la Bourbon Bowl; lo hace Sonny Koufax en *Big Daddy* [1999, Dennis Dugan] que acaba por convertirse en un abogado de éxito, casado con Layla y con un hijo propio; lo hace Nicky en *Little Nicky* que acaba en la Tierra felizmente casado con Valerie (Patricia Arquette), con un hijo y con el balance entre cielo e infierno asegurado. Esta tendencia homogeneizantemente conformista ubica la *comedian comedy* de Adam Sandler dentro de una tradición de comediantes como Harold Lloyd, Bob Hope, el mencionado Jerry Lewis, Jack Lemmon, Roberto Begnini o Ben Stiller:

“Recall these agonizing efforts toward orthodoxy: the perennially boyish and bespectacled Lloyd, "who never dreamed of being out of the ordinary," dancing a jig to attain collegial approval in *The Freshman* (1925); Hope's boastful cowardice as a baby photographer who aspires to hard-boiled private dickery in *My Favorite Brunette* (1941); Lewis's "robot degenerate overprogrammed by the conflicting gods of Americana" in his collaborations with Frank Tashlin; Lemmon's obsessive-compulsive neat freak in *The Odd Couple* (1968); Begnini's unaspiring but hypercaffeinated losers who come to be accidentally confused with violent public enemies in *Johnny Stecchino* (1991) and *Il Mostro* (1994); and Stiller's aspirations for patriarchal authority continually deflated in the *Fockers* series (2000, 2004, and 2010) by having Robert De Niro for a father-in-law”¹⁴⁰ (Taylor, 2013: 23).

De esta forma, debemos buscar patrones en las actitudes, conductas, elecciones de personajes, expresiones, gestos, ideología o vocalizaciones que definan la persona cómica (y, en momentos puntuales, también dramática) de Adam Sandler. En la búsqueda de estas constantes dentro de su corpus cómico tras su salto al cine, Taylor destaca tres patrones performativos (op. cit: 33): la adolescencia prolongada, la ira y el amor tóxico (al que añadiremos la etiqueta de redentor). Cada uno con sus particularidades,

¹⁴⁰ Las descripciones sobre Lloyd y Lewis están sacadas de Thomson, 2010: 587-581.

todos estos patrones pueden englobarse dentro de una crisis de la masculinidad occidental, una situación que comenzó a atraer la atención de los discursos culturales a partir de la década de los 90 (Horrocks, 1994; Payne, 1995; Hearn, 1999). Estas cualidades se manifiestan tanto física como performativamente en los recurrentes patrones, motivos, tendencias y manierismos exhibidos por Sandler en cada una de sus interpretaciones:

“Sandler's (...) physical qualities complement his anxious lowliness: his watery eyes, his tendency to tuck his bottom lip under his top teeth, his penchant for boxy button-down T-shirts, jerseys, and ill-fitting plaids and the consistently clipper-cut Brillo Pad hair on his dramatically egg-shaped head (...) “His mouth lurches sideways when screaming, giving him the appearance of a lantern-jawed simian. Alternatively, his bullying tendencies are most often accompanied by a garish lunatic bray of laughter, always in excess to the situation's comedic demands. Whether in paroxysms of rage or sadistic mirth, his eyes bulge ludicrously, and he adopts combatively angular positions: stiff-backed, arms often thrust forward, and backside thrust out, a parody of a defensive tackle squaring up for a drill” (Taylor, op. cit.: 32).

Todos estos factores potencian la sobredimensionada imagen de un niño grande, ansioso por complacer, pero siempre al borde del fracaso o de la desaprobación. A medida que sus ansiedades dan paso a un pánico total ante la más mínima provocación, Sandler expresa sus repentinas erupciones de rabia de una forma cómicamente inarticulada.

3.2.1 Un niño grande: el infantilismo perpetuo del personaje *sandleriano*

“Exploring and enriching this axial problematic in his dramatic and seriocomic roles, Sandler frequently suggests that his impossible boyhood is only a form of paralysis, only another aspect of dread. As he continually plays out anxious dramas of enculturation, he simultaneously offers various positions or the means to reflect upon the contradictory status of a great number of man-boys for whom childhood is more prison than regenerating Never-Never Land” (Taylor, op. cit.: 24).

Alan Johnson (Don Cheadle) se está cepillando los dientes la mañana después del entierro de su padre cuando una de sus hijas entra en el cuarto

de baño y le dice: “Daddy, your friend is here (...) The one who acts like he's younger than Jo-Jo.” La descripción de la actitud infantilizada de su invitado por parte de la hija se ejemplificará momentos después con Charlie Fineman (Adam Sandler) sentado sobre la cocina, mientras el resto de la familia Johnson desayuna en la mesa. Con un tazón de cereales en las manos, se mueve de un lado a otro tarareando, con la boca llena de cereales, una canción de Bruce Springsteen que escucha a través de sus enormes auriculares, mientras Alan y su familia lo observan atónitos y en silencio.



Imagen 14: La aislación del personaje sandleriano en *Reign Over Me*

Hay un cierto grado de reflexividad en el prolongado silencio incómodo de los Johnson ante la actitud de Charlie en esta escena de *Reign Over Me*. Como hemos apuntado, el estado de adolescencia perpetua es uno de los principales índices performativos de Sandler y, a su vez, también ha sido uno de los puntos más criticados de su corpus. A pesar de la beligerancia (a veces ganada a pulso) con la que se ha tratado la carrera cómica de Sandler, este infantilismo recalcitrante es una de las cualidades más analizables, tanto desde una perspectiva puramente performativa como cultural. Y a pesar de su posible interés, incluso entre los partidarios de Sandler, la tendencia es enfatizar la especificidad de su atractivo. Cuando se le pidió que opinara sobre el inesperado éxito de *The Waterboy*, Lorne Michaels dijo: “If you don’t get Sandler’s humor, [...] then I take it you are not a 12-year-old boy” (citado en Whalley, 2010: 161).

En una época en la que se ha elevado a gran *pope* de la comedia (Scarpellini, 2017) a Judd Apatow y a su síndrome de Peter Pan¹⁴¹ (Villena, 2013), Sandler

¹⁴¹ Es interesante analizar la perspectiva de género sobre este síndrome. Partiendo de dos comedias como *Young Adult* [2011, Jason Reitman] y *Frances Ha* [2014, Noah Baumbach] (curiosamente ambas dirigidas por hombres), el artículo *Where are the Grownups?: The Female Peter Pan Syndrome in Film* (2014) propone una lectura crítica del síndrome Peter Pan cuando los relatos pasan a estar centrados en figuras femeninas: “Not growing up, for these female characters, isn’t viewed as humorous but as depressing. Mavis and Frances cling to adolescence so they can continue having a good time like their male counterparts. The characters defy the expectations of females to be mature and have their lives in order. But these women fail as the Peter Pan syndrome proves to be a gendered system where only the males receive all its rewards and the females are left with the consequences; the males enjoy the party while the females are given the hangover. By not growing up, these women are lost and unsatisfied with their lives but unsure how to fix them. Since the past is where

explota ese estado de parálisis permanente en una particular forma:

“while his contemporary cronies are reluctant to leave the frat house, Sandler has yet to discover the world outside of kindergarten. In this preadolescent modality Sandler is perhaps without peer, and his only major predecessors is arguably Harry Langdon” (Taylor, op. cit.: 47).

Langdon fue el primero en erigirse como la gran figura de la comedia idiota, especialmente gracias al inmaduro patológico capaz de planear el asesinato de su novia ingenua para satisfacer su deseo por una traficante de cocaína en *Long Pants* [1927, Frank Capra]. Sin embargo, Chapman relaciona este estado permanente con la perspectiva de género que adoptan la mayoría de sus películas. Gran parte de la filmografía de Sandler expone a las mujeres como meros objetos sexuales, convirtiéndolo a él en una especie de soltero de oro. Normalmente será una mujer la que provoque el trasvase desde la excentricidad a la conformidad que planteaba Krutnik.

Hasta que no llega ese momento, los personajes de películas como *Billy Madison*, *Big Daddy*, *Eight Crazy Nights* [2002, Seth Kearsley] o *I Now Pronounce You Chuck and Larry* [2007, Dennis Dugan] no han logrado formarse una identidad masculina estable y están atrapados en una adolescencia o infantilismo prolongados. El patetismo de este estado se ejemplifica en *Happy Gilmore*, cuando Happy comienza a cantar a través del interfono el tema *I Wanna Kiss You All Over* de Exile. Ignorando que su (ya ex) pareja se ha marchado, en el portal sólo hay un niño que escucha perplejo la canción que sale del telefonillo. La escena vuelve al apartamento donde Happy sigue cantando apasionada y melosamente mientras repasa con su lengua el interfono. En la calle, en completo silencio, un ciclista y una señora mayor se han unido al niño y los tres permanecen en completo silencio observando el particularísimo hilo musical.

Mavis and Frances were happy, the characters try to recapture it as the present pushes them towards the future. Perceiving their present lives as bleak, they predict the future will only get bleaker. But by attempting to stay young forever, the characters further derail their happiness and find themselves struggling even more in accepting their situations” (Emaloo, 2014).



Imagen 15: *El silencio del fuera de campo* en *Happy Gilmore*

La vulgaridad preadolescente característica de Sandler propone una interesante contradicción social. Como objeto de análisis, la figura del niño continúa significando una serie de valores positivos respecto al adulto: empatía, curiosidad, inocencia o futuro. Paradójica y simultáneamente, el niño también está asociado a una serie de cualidades negativas: vulgaridad, carencia de pensamiento crítico, ausencia de valores, irresponsabilidad o caos. Al estudiar las figuras masculinas que pueblan las fantasías cinematográficas de un cineasta como Steven Spielberg, el académico Murray Pomerance rechazó la indivisibilidad de la dicotomía niño/hombre para plantear una categoría unificadora de hombre-niño (*man-boy*) como una nueva construcción que “is both a man who has grown and a boy who looks forward to growth” (2005: 153). Sin embargo, el planteamiento de Pomerance es difícilmente aplicable a los infantilizados personajes de Sandler. A diferencia de personajes como el Peter Banning (Robin Williams) de *Hook* [1991, Steven Spielberg] o el Frank Abagnale Jr. (Leonardo DiCaprio) de *Catch Me If You Can* [2002, Steven Spielberg], los interpretados por Sandler son neuróticos infantilizados, siempre moviéndose en una alternancia entre la taciturnidad pasiva y un violento estallido de rabia incontrolada. A través de personajes como Billy Madison, Bobby Boucher o Nicky, Sandler plantea una gran incongruencia al tomar las características más tóxicas de la masculinidad adulta y el infantilismo.

3.2.2 Masculinidad tóxica: del mutismo a la ira incontrolada

“Adam Sandler consagró al comediante pasivo-agresivo. Planteada como una revisión infantilizada de la comedia de Frank Capra, pasada a su vez por el filtro del humor más soez, la carrera de Sandler encontró en la unidimensionalidad psicológica y la

potenciación del humor físico sus mejores armas”
(Yáñez, 2012: 44).

Al inicio de *Happy Gilmore*, justo después de perder su empleo, Happy grita a su pareja a través del interfono de su apartamento: "Beat it! I hate you!". En una transformación a lo Jekyll/Hyde, y jugando con el fuera de campo, Happy sale del marco dejando la imagen vacía y el sonido ausente para volver completamente transformado e intentar ganarse de nuevo el cariño de su pareja con su melosa voz infantil: "I'm sorry, baby, I just yell sometimes cuz I get scared."¹⁴² En un mismo plano, la escena ejemplifica los vaivenes entre la ira más colérica y el infantilismo más patético tan característicos de los personajes de Sandler. Unos personajes que, en gran medida, resumen la toxicidad de la masculinidad contemporánea.



Imagen 16: *El fuera de campo y la dualidad hombre-niño en Happy Gilmore*

La historia de la masculinidad es la historia de una crisis constante: “From film noir to the present day, movies are the public record of what Kaja Silverman (1992) has dubbed “male hysteria.” As those who most prominently possess power, the negotiation of loss by men is often translated into retrogressive victimhood, particularly as it is related through popular culture” (Colin Tait, 2014: 168). El ingente volumen de literatura académica, en ocasiones contradictoria, sobre la imagen díscola de la *comic persona* de Sandler surge a partir de ese tipo de masculinidad que encarna en la práctica totalidad de sus films. Una masculinidad que había empezado a forjar en sus años en el *Saturday Night Live* como parte de la *troupe* de los *Bad Boys*, donde comenzó a desarrollar una serie de recurrencias performativas y temáticas que acabaron por definir su posterior persona dramática

“Millions of frat boys and junior high school kids are going to laugh like mad whenever Adam Sandler burps. The *Saturday Night Live* alumnus has experienced crossover success in the '90s with his comedy albums and film work, thereby proving that any wise-acre Brooklyn kid who sings peculiar songs about Thanksgiving on late-night TV can become a huge star” (Citado en Whalley, 2010: 161).

La producción cinematográfica posterior a su salida del *Saturday Night Live*

¹⁴² Todas las transcripciones de la *Happy Gilmore* se han sacado de: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=happy-gilmore

dialoga directamente con esa tendencia más animal de la comedia que comentábamos anteriormente; una tendencia donde se enfatizan los rasgos anárquicos del género más que los conformistas. Como las de la comedia animal, las de Sandler son películas que se clasifican por su énfasis en la hiperactividad, el humor agresivo y una actitud excluyente hacia todo aquello que se salga del discurso heteronormativo (Paul, 2002: 119), especialmente en cuanto a la representación de la homosexualidad y los roles de género (ver Washbourne, 2018)¹⁴³. Ya desde sus primeras películas para el gran público, las mencionadas *Billy Madison* y *Happy Gilmore*, Sandler añadió al *peterpanismo* de sus personajes una tendencia a saltar desde la inocencia más pueril a la ira más furibunda: “Su vulgaridad compulsiva, su ingenuidad pero al mismo tiempo su hostilidad y su ineptitud romántica son indicativas de una masculinidad llevada a extremos histriónicos” (Yáñez, op. cit.: 44).

En el imprescindible *Cultures of Masculinity*, Tim Edwards planteaba tres posibles articulaciones sobre las que se habría venido a configurar dicha crisis: la devaluación de la masculinidad como un conjunto de valores y prácticas, la implosión de la masculinidad en la feminidad a través del debilitamiento de las distinciones de roles de género y la concepción del rol del sexo masculino como intrínsecamente inductor de dicha crisis (en Edwards, 2006: 17). Tampoco podemos obviar el reciente estallido social y mediático del movimiento feminista, que ha servido para cuestionarse, en pleno siglo XXI, los roles de género que todavía se siguen dando por sentados. Esto, en términos más generales, ha provocado el desvanecimiento de ciertas certezas masculinas que tradicionalmente habían sido incuestionables, dando lugar a un profundo sentimiento de pérdida entre una proporción considerable de la población masculina occidental, particularmente entre los que han venido a conocerse como *angry white men* (Benyon, 2002: 95).

¿Podemos leer en los infantilizados personajes de Sandler esa crisis de la masculinidad contemporánea? ¿Es su ira una forma de equilibrar la supuesta amenaza hacia su propia condición, por la cual el hombre teme que sus afirmaciones sobre la masculinidad puedan ser una broma de mal gusto y reacciona a menudo con rabia y ensalzamiento de sí mismo, derivando en una hipermasculinidad (Jenkins, 1995: 244)? En este sentido, la ira hiperbólica de los personajes *sandlerianos* puede ser leída como una expresión de la crisis de una cierta idea de masculinidad (Edwards, op. cit.: 24).

Aunque sin ser el objetivo principal de nuestra investigación encontrar las posibles causas y síntomas de esta crisis, sí que debemos pararnos y prestar

¹⁴³ En una gran parte de las comedias de Sandler las mujeres son casi siempre burdas caricaturas limitadas a una exageradísima sexualidad. En *I Now Pronounce You Chuck and Larry*, Chuck Levine (Adam Sandler) se encuentra en un *ménage à sept* con cinco camareras de Hooters y su propio médico.

atención a cómo se articula ese pánico masculino en el cine que protagoniza Sandler:

“His hostility is often without a concrete target; it is simply a condition of his being. Like some kind of demented wind-up toy, he hisses, curses, and flails at everything and anything: a clown-faced obstacle at a miniature golf course in *Happy Gilmore*, downtown Dukesberry's Christmas and Hanukkah displays in *Eight Crazy Nights*, a glass patio door and bathroom stall in *Punch-Drunk Love* (2002), a dentist's office in *Reign Over Me* (2007), and whatever moves in *The Waterboy*” (Taylor, op. cit.: 40).

Y es que esta ira es casi inherente a la totalidad de las películas de Sandler. Es especialmente notable en dos películas como *Punch-Drunk Love* y *Anger Management* [2003, Peter Segal], la cuales no sólo presentan a dos personajes muy violentos como Barry Egan y Dave Buznik, respectivamente, sino que la ira pasa a ser el gran motor de ambas películas. Este último, un personaje concebido como un vehículo para explotar el masoquismo del arquetipo *sandleriano* (Torreiro, 2003) y “traumatizado por una humillación pública sufrida durante la infancia, deviene un tipo sumiso, acobardado y proclive a la interiorización de la rabia. Una personalidad explosiva que hará estallar a un psicólogo poco ortodoxo al que da vida un Jack Nicholson en el apogeo de su histrionismo” (Yáñez, op. cit.).

Si bien Chapman argumenta que la ira consustancial a los personajes de Sandler acaba por corregirse gracias a la fructificación de una relación amorosa o gracias a la importancia de la amistad masculina, Washbourne ve más preocupaciones, especialmente por las explosiones de violencia provocadas por esta ira acumulada:

“I am really interested in when anger turns outwards to violence and when that violence is presented as part of the reformed masculinity that Chapman praises. For that anger and its associated violent acts is now righteous, or certainly legitimated by the films' story and comic constellation, even if it is expressed in the breakout from narrative provided by comedian comedy¹⁴⁴” (Washbourne, 2018: 41).

¹⁴⁴ Washbourne ejemplifica esta relación entre violencia y *comedian comedy* a través de una secuencia del film *Mr. Deeds* [2002, Steven Brill]. En ella, Deeds presencia el falso atraco que sufre Babe Bennett (Winona Ryder) y sale corriendo detrás del asaltante. En lugar de comprobar el estado de Babe, que finge tumbada en el suelo esperando que Deeds se le acerque, este se abalanza sobre el agresor, que cae sobre unos contenedores de basura. Deeds lo golpea con un cubo de basura, le da una patada en la cara y acaba montándose a horcajadas sobre su pecho para pegarle dos

Por eso incluimos a Adam Sandler en ese grupo de comediantes que poseían la habilidad de perturbar los espacios y lugares por los que se movían a través de potentes comentarios críticos disfrazados de rutina cómica (Colin Tait, 2014: 170). El caos que provoca Charlot en la fábrica de *City Lights* o la caída de Freedonia en *Duck Soup* a manos de Rufus T. Firefly pueden equipararse a los ridículos excesos de Dave Buznik al agredir a un hombre ciego o al practicar la lucha libre con un monje budista (interpretado por John C. Reilly) en *Anger Management*.

3.2.3 La figura del *schlemiel*, la familia y la tradición judía

30 años después de que Alvy Singer detectase antisemitas por doquier¹⁴⁵, Adam Sandler ha parecido tomar el relevo de Woody Allen como una de las principales figuras que tratan las relaciones entre tradición judía y comedia cinematográfica. Al hablar de tradición judía y comedia (y más aún con Sandler dentro de la ecuación), es necesario recurrir a la figura arquetípica del *schlemiel*. En *Joy of Yiddish*, Leo Roslin distingue los dos tipos de figuras cómicas yiddish más clásicas: “the schlimazl is the one who gets soup spilt on him. It is the schlemiel, of course whose ‘accident’ spills the soup onto others” (Citado en Pinkster, 1991: 6).

Mucho se ha escrito sobre el *schlemiel*, tanto en la literatura (Howe, 1957; Pinsker, 1991; Feuer y Schmitz, 2008) como en el cine y la televisión (Johnson, 1994; Gillota, 2010; Feuer, 2013), principalmente enfocándose en la construcción y/o crítica de la masculinidad judía. La figura del *schlemiel*, sin embargo, también puede ser vista, más allá del judaísmo, como una representación de la masculinidad incompetente que se ha vuelto cada vez más central en gran parte de la comedia cinematográfica y televisiva.

puñetazos en la cara con su mano derecha y luego dos veces más (sólo oímos estos puñetazos ya que la cámara enfoca la reacción de una sorprendida Bennett). Más tarde, Deeds golpea a una cantante de ópera, en un tipo de violencia que Chapman justifica, ya que involucra al hombre común vengándose directamente de figuras de élite arrogantes e insultantes (2014: 66), pero que, en línea con lo planteado por Washbourne, leemos como una referencia clara a Opera Man, uno de sus personajes más icónicos de su etapa en el *Saturday Night Live*.

¹⁴⁵ Recordemos esa primera conversación camino del cine entre Alvy y su colega Rob (Tony Roberts) en la que el primero juega con la sonoridad de la palabra *jew* para construir su propia conspiración antisemita

ALVY: I pick up on those kinda things. I was having lunch with some guys from NBC. So I said, "Did you eat yet or what?" And Tom Christie said, "No. D'you?" Not "Did you". "D'you eat?" "D'you?" Not "Did you eat?" but "D'you eat?" 'Jew?' You get it? "Jew eat?" [...] I was in a record store. There's this big, tall, blond, crew-cutted guy, looking at me in a funny way and saying, "We have a sale this week on Wagner." Wagner, Max. Wagner. I know what he's really trying to tell me, very significantly.

Pensemos en *Napoleon Dynamite* [2005, Jared Hess] o en los papeles de Seth Rogen en películas como *Zack and Miri Make a Porno* [2008, Kevin Smith], *Pineapple Express* o *Neighbors* [2014, Nicholas Stoller], y, en la comedia televisiva, series como *Everybody Loves Raymond* o *Vota Juan* [2019, TNT Spain]. En su ensayo *Enter the Schlemiel: The Emergence of Inadequate or Incompetent Masculinities in Recent Film and Television* (2008), David Buchbinder (a partir de una lectura de Judith Butler sobre el género como performativo) expone cómo estas construcciones incompetentes o inadecuadas en torno a la masculinidad se recuperan en el orden hegemónico (patriarcal) para abrir posibles lecturas de subversión de ese mismo orden.

Desde su relación con la figura del *schlemiel* y la tradición humorística judía, la academia ha abordado la obra de Sandler desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, la de Daniel Itzkovitz, a partir de su relación con la cultura estadounidense (2006); por otro, la de Lawrence Epstein sobre una nueva generación de judíos (con Sandler a la cabeza) que abordan su relación con el judaísmo de una forma diferente a generaciones anteriores (Feuer, 2014). Ambas perspectivas nos proporcionan información interesante ya no sobre la *comedian comedy* de Sandler sino de la particular construcción de su propia masculinidad.

En su ensayo *They are All Jews*, Itzkovitz se pregunta por el rol que el judaísmo ocupa en la industria cinematográfica estadounidense contemporánea, especialmente tras el estreno de una película sintomática de tantas sensibilidades como *Independence Day* [1996, Roland Emmerich]. Itzkovitz sugiere que un texto tan mediático¹⁴⁶ como *Independence Day* representa a los judíos (y concretamente al hombre judío encarnado en el *geek* informático interpretado por Jeff Goldblum) de una forma nueva y afable, destacando la diversidad en Estados Unidos. Se trata de un judío que pasa de ser un *schlemiel nerd* a una etnia hipermasculina poco irónica (ibíd.: 234).

Si este nuevo *schlemiel* de acción entrase en una casa de espejos, el reflejo aberrante de la figura lo tendríamos en las comedias de Ben Stiller, Jason Biggs y, por supuesto, Adam Sandler. Tras el paradigma instaurado por la cinta de Emmerich, Itzkovitz se cuestiona sobre los nuevos discursos creados a partir de la tradicional figura del *schlemiel* y, por ello, traza dos

¹⁴⁶ *Independence Day* se considera como un significativo punto de inflexión en la historia reciente de los *blockbusters hollywoodienses*. La película se estrenó a nivel mundial el 3 de julio de 1996, aunque con algunas primeras proyecciones el 2 de julio (el mismo día en que comienza la película). El film de Emmerich recaudó más de 817,4 millones de dólares en todo el mundo ("Independence Day (1996) - Box Office Mojo", s.f.), convirtiéndose en la película más taquillera de 1996 y, en ese momento, la segunda más taquillera de la historia, por detrás de *Jurassic Park* [1993, Steven Spielberg].

categorías diferenciadas de masculinidad judía en el cine estadounidense contemporáneo: “either as vaguely eccentric standard bearers for ethnic tolerance in a new multicultural America or as vaguely eccentric embodiments of the middle-class everyman” (ibíd.: 241). Por eso, comediantes como Seth Rogen y Adam Sandler son *schlemiels* que trascienden la tradición judía desde sus propios límites para representar esa idea de masculinidad incompetente o infantilizada de la que Buchbinder hablaba¹⁴⁷. Unos personajes patéticos que invitan a repensar el triunfo varonil encarnado en David Lension, quien salvaba al mundo, sí, pero gracias a un estornudo.

Por su parte, en su libro *The Haunted Smile: The Story of Jewish Comedians in America* (2001), Lawrence Epstein hace una lectura completamente diferente de la figura de Adam Sandler. Para Epstein, la filmografía del comediante construye sus cimientos sobre la ansiedad de crecer, sobre la necesidad de reconciliarse con la familia y sobre la aceptación de las responsabilidades propias de la madurez (Epstein, 2001: 250). A diferencia de la visión de Itzkovitz, Epstein sí ve claros factores de su herencia judía en los films de Sandler: el énfasis en la familia y las dificultades de conciliación dentro del caótico microuniverso que es la misma son constantes en las películas de Sandler. Las exigencias de la paternidad son una fuente particular de irritación para los personajes de Sandler, quienes a menudo apenas son capaces de controlar sus propias vidas personales y se sienten resentidos por las responsabilidades adicionales de la paternidad: sus deslucidos esfuerzos como padre adoptivo llaman la atención de los servicios sociales en *Big Daddy*, la trágica incapacidad para olvidar el fallecimiento de su esposa e hijas lo llevan prácticamente a la locura en *Reign Over Me*, en *Click* [2006, Frank Coraci], interpreta a un arquitecto adicto al trabajo que reprueba las intrusiones de su familia en su apretadísima agenda de trabajo y decide saltarse los engorrosos enredos caseros a través de un control remoto mágico y en *The Meyerowitz Stories (New and Selected)*, Dannt Meyerowitz es un

¹⁴⁷ Ni las películas de Rogen ni las de Sandler nos hablan mucho de la identidad judía a diferencia de, por ejemplo, Larry David quien sí enfatiza más sus orígenes (ver Gillota, 2010), salvo por el hecho de que interpelan variaciones del *schlemiel* que ponen su foco más sobre la cultura estadounidense que sobre el propio judaísmo. Quizá la excepción que confirme la regla sea el hiperbólico peluquero/contraterrorista israelí de *You Don't Mess with the Zohan* donde el *schlemiel* y el hipermasculino israelí se fusionan para crear un extraño personaje que lucha con su identidad. y su homenaje con la guitarra en *The Hanukkah Song* durante un *Weekend Update* del *Saturday Night Live* en diciembre de 1994: “When I was a kid, this time of year always made me feel a little left out, because in school there were so many Christmas songs, and all us Jewish kids had was the song ‘Dreidel, Dreidel, Dreidel’” (Shouse y Timberg, 2012: 134).

Posteriormente, Sandler incorporaría la canción en algunas de sus rutinas de *stand-up*. La letra de la canción gira en torno a la alienación de los niños y niñas judíos durante las celebraciones de Navidad, así como una lista de celebridades judías (tanto reales como ficticios).

compositor frustrado, cojo y recién divorciado que ni siquiera es capaz encontrar un lugar donde aparcar en el Village sin perder el control de sus emociones (Ehrlich, 2017) y que ve como su hija se marcha a la universidad mientras él vuelve a casa de su padre, en una exploración de las complejas relaciones entre los hijos (ya adultos) y sus padres.

3.2.4 La melancolización de la comedia o la domesticación del animal que hay en ti

Ese mismo Danny Meyerowitz¹⁴⁸ es un ejemplo paradigmático de la evolución que ha sufrido la carrera cinematográfica de Sandler. Poco a poco se fue filtrando en esta comedia salvaje y animal una cierta sensación de melancolía que ha convertido esta tendencia en un largo adiós a los días salvajes de la juventud. Por supuesto, la domesticación de la masculinidad más indómita es un tropo persistente desde la comedia más clásica; sin embargo, en este proceso de melancolización, dicha domesticación llega desde una histérica exageración. David Denby lo expone en el dilema al que se enfrenta el grupo de adolescentes tardíos de *Knocked Up* [2007, Judd Apatow]:

“The way Ben lives with his friends is tremendous fun; it's also as close to paralysis as you can get and continue breathing. Apatow, of course, has it both ways. He squeezes the pink-eyed doofuses for every laugh he can get out of them, but at the same time he suggests that the very thing he's celebrating is sick, crazy, and dysfunctional. The situation has to end. Boys have to grow up or life ceases” (Denby, 2007).

Como apunta Lucas Harriot en el especial *Comédies de l'immatunité* sobre el film *Step Brothers* [2008, Adam McKay], su emancipación no depende de su capacidad de intervenir afirmativamente en el mundo adulto (Harriot, 2013). La gran variedad de procesos de maduración demuestra también la complejidad del problema:

“passer de l'imaginaire au réel (Langdon) ; dialectiser immaturité et maturité pour nommer l'amour (Hawks) ; engager

¹⁴⁸ En una entrevista para la revista *Vanity*, Noah Baumbach explicó las conversaciones que tuvo con Sandler para preparar un papel mucho más dramático de lo habitual: “The best reaction I've ever gotten from an actor, and ever will get, was a text he wrote me after he read the script. Something really connected for him strongly. The most important development in the rehearsal process was that he could play it close to himself, which also meant that he could be funny. (...) And once we got there, he was very inside it in a way. Dustin's feeling was that Adam was playing himself if he hadn't made it [in Hollywood]” (Sperling, 2017).

sa vie et son être au nom de principes justes (Cukor et Powell) ; créer et ainsi ré-enchanter le réel pour rendre le monde habitable (L'été de Kikujiro de Takeshi Kitano - film où la violence d'un pays irresponsable qui ne protège pas ses enfants apparaît cruellement) ; s'émanciper des catégories traditionnelles de la réussite (Freaks and Geeks de Judd Apatow) ; remotiver les mots grâce à l'idée (SuperGrave de Greg Mottola) ; se défaire de son masque (This Is the End de Seth Rogen et Evan Goldberg)" (Boyer y Braud, 2013).

Las comedias animales contemporáneas son mucho más autoconscientes que sus predecesoras a la hora de reconocer las imposibilidades de una niñez persistente, pero también siguen encerrando un discurso muy conservador y puritano. Si la *comedian comedy* se construía a partir de la tensión entre excentricidad y conformidad, estas nuevas formas de comedia contemporánea lo hacen a partir de la dicotomía de dos formas de masculinidad (igual de críticas), entre el infantilismo salvaje y desenfrenado y la maduración más familiar y normativa. Denby lo ejemplifica con un film como *Wedding Crashers* [2005, David Dobkin]. John Beckwith (Owen Wilson), uno de los dos abogados matrimonialistas que protagonizan el film, es arrastrado al alcoholismo y a un intento de suicidio cuando su desmedido hedonismo arruina sus posibilidades de tener una relación a largo plazo. Madura o revienta. Comedia o tragedia.

Aunque *Reign Over Me* no sea obviamente ni comedia ni burda, resulta interesante fijarse en cómo un texto alejado de la comedia dialoga con las constantes problemáticas *sandlerianas* y con las lecturas melancólicas de tpos como la infantilidad regresiva, la familia y la masculinidad. Seis años después de que su esposa y sus tres hijas fallecieran durante los ataques terroristas del 11 de septiembre en el World Trade Center, Charlie se ha retirado casi completamente de cualquier interacción social y niega, por activa y por pasiva, haber tenido familia alguna. Cuando Alan se encuentra accidentalmente con su antiguo compañero de cuarto en sus años universitarios, apenas lo reconoce. Lo mismo ocurre en la relación del propio film con el público: Sandler aparece con el pelo alborotado y canoso, con los ojos hundidos y barba de dos días, en una imagen radicalmente distante con la habitual del comediante. De hecho, gran parte de la importancia de un planteamiento como el de *Reign Over Me* dentro de la filmografía de Sandler procede de ese enfoque melancólico en torno a la figura del comediante. Por ejemplo, el apartamento de Charlie, con sus vinilos apilados, sus videoconsolas y sus memorabilia pop, se configura como un cementerio de elefantes de lo que fue la vida anterior de Charlie, pero también de la propia filmografía de Sandler (en una versión oscurísima del palacete a todo lujo de Billy Madison).

A pesar de que Alan reconoce que el infantilismo perpetuo de Charlie es claramente una consecuencia psicológica tras el trauma de los atentados del 11S, también existe por su parte una cierta envidia de la ausencia de responsabilidades. Sin embargo, a pesar de las tensiones en el seno de su familia por la decisión de Alan de seguir a Charlie, su amistad ayuda en última instancia a que ambos hombres resuelvan sus propios problemas y, de esta forma, la amistad fraternal se presenta como un vehículo hacia el *happy ending*.

Sin contar los momentos en los que la figura del cómico se traslada hacia territorios puramente dramáticos¹⁴⁹, como en el caso de *Reign Over Me*, la desubicación de la figura del comediante hacia los propios límites de la comedia, pero *desde* la propia comedia, da lugar a la transformación de las estructuras genéricas. Y es que si en la *comedian comed* el comediante es el centro del discurso cómico, su transformación ha de transformar también el propio discurso:

“La naturaleza de la criatura resultante es, pues, un híbrido indefinido. Un discurso maduro cuya emancipación del cúmulo de orígenes de los que proviene -una emancipación parcial, pues les debe lo más remoto de su esencia- no puede devenir otra cosa que el estado de perplejidad, de estupor, en que quedan sumergidas tanto las historias retratadas como los personajes que las componen, el mismo estado que penetra en el espectador de este tipo de *films*. La contemporaneidad entre ambos le permite establecer correspondencias con este tipo de discursos ambiguos” (Mizrahi Cengarle, 2012: 10).

En su intento por construir una constelación de la Nueva Comedia y sus orígenes, Costa recurre al ya citado *Film* de Beckett como uno de los textos fundacionales a la hora de insertar al cómico en derivas discursivas alejadas de las que le son propias: “el cómico que parece haber sido desplazado de su hábitat natural para ser integrado en un discurso ajeno, el del autor que no se ha caracterizado por un compromiso sostenido con los códigos de la comedia” (Costa, 2018: 25).

Esos interrogantes que trajo consigo el fracaso de *Film* los recuperó Hal Ashby en la gentil pero simplona figura de Mr. Chance en *Being There* [1980, Hal Ashby]. El personaje, interpretado por Peter Sellers, protagoniza lo que el cineasta y crítico David Cairns define en la última entrega de su serie

¹⁴⁹ Hay numerosos y muy notables ejemplos: Ben Stiller en *Permanent Midnight* [1988, David Veloz], Marlon Wayans en *Requiem for a Dream* [2000, Darren Aronofsky], Robbin Williams en *One Hour Photo* [2002, Mark Romanek], Will Ferrell en *Everything Must Go* [2010, Dan Rush] o Steve Carrell en *Foxcatcher* [2014, Bennett Miller], por citar algunos de las dos últimas décadas.

Anatomy of a gag como una *comedian comedy* sin gracia desde la melancolización de la *comic persona* del propio Sellers:

“A lo largo de su filmografía de Peter Sellers, convirtió la modulación del arquetipo del idiota en una de sus especialidades. Su inspector Clouseau en la saga de La pantera rosa (1963-1978) supuso una incontestable cima en ese discurso, pero el actor conquistó la máxima depuración del arquetipo con su papel en *Being There*; el idiota como conjunto vacío amamantado por la papilla televisiva, alguien capaz de ser tomado por un enigmático maestro zen en la era de las superficies seductoras” (Costa, 2012).

Being There fue un proyecto profundamente personal para Sellers. Desde la publicación de la novela homónima escrita por Jerzy Kosinski en 1970, Sellers presionó para hacerse con el papel. Cuando casi 10 años más tarde Hal Ashby se puso al frente del proyecto, Sellers ya estaba gravemente enfermo. *Being There* sería el último trabajo antes de su muerte: “Sellers had an impossible job: to play a cipher, a man who isn’t there, yet imbue that void with hints of something profound” (Uncut, 2009). Con su sombrero y su paraguas, Chauncey recuerda a una versión absurda pero también inquietante del hijo del hombre de Magritte.

Tranquilo y reservado, muy alejado de las payasadas y los gags visuales del Inspector Clouseau, de la silente figura del Chauncey de Sellers se puede hacer una lectura *heideggeriana* en torno a la importancia del lenguaje. El silencio de Chauncey es significativo tanto por lo que calla como por la lectura de sus silencios y lacónicas frases que hace la gente que lo rodea. Las pocas veces que habla, Chauncey lo hace aportando generalidades, especialmente relacionadas con lo único que realmente le apasiona más allá de ver la televisión, la jardinería: “As long as the roots are not severed, all is well. And all will be well in the garden”, es una de las tantas incoherencias y galimatías de Chauncey, pero que, cegados por su sofisma y el miedo a ser vistos como incomprensibles, la élite política y el público que lo ve en la televisión se apoderan de sus declaraciones como perlas de profunda clarividencia y perspicacia. Los silencios de Chauncey se llenan de significado a través de sus atónitos oyentes puesto que, como apuntaba Susan Sontag en su *Aesthetics of Silence*, el silencio no existe en un sentido literal sino como experiencia ante una audiencia. De esta forma, Chauncey se convierte en una especie de profeta místico al borde de la revelación como aquel que Nietzsche apuntaba en el relato que abre *On the uses and disadvantages of History for life*: “Why do you look at me and not speak to me of your happiness? (...) Because I always forget what I wished to say”; but he forgets this answer, too, and is silent; and the man is left to wonder” (Nietzsche, 2007: 62). Para acabar de confirmarlo, en el plano que cierra *Being There*, Chauncey camina

sobre las aguas, quizá ejemplificando la imposibilidad de un *pathos* que se confirmaría como hecho diferencial de lo que acabaría por ser la Nueva Comedia (Costa, op. cit.: 26).



Imagen 17: *Dos hombres que escapan* en *Film* y *Punch-Drunk Love*

37 años después de que O escapase de E, Adam Sandler hizo lo propio¹⁵⁰ en uno de los textos más interesantes y sintomáticos de la comedia de los últimos años.

3.3 *Punch-Drunk Love* o cuando Adam Sandler calló

“Are you aware of Adam Sandler? I mean, are you truly fucking aware? He is headed for a level of genius in creation and acting that I just cannot wait to see keep going”¹⁵¹

A lo largo de su carrera, un cineasta como Paul Thomas Anderson ha tendido a arraigar sus trabajos en un tiempo y lugar concretos. Tomada como un todo, su filmografía podría ser vista como un recorrido indirecto de la historia contemporánea (y por extensión del capitalismo) estadounidense. *Hard Eight* [1996], está impregnada de un sentido de aflicción económica: su violencia se basa en disputas por una cantidad de dinero francamente insignificante que, sin embargo, significa el mundo para los que están en la calle. *Boogie Nights* [1997] y *Magnolia* [1999] retratan las consecuencias de los

¹⁵⁰ La huida ante cuatro matones del personaje interpretado por Sandler recuerda a la secuencia de apertura de *Tirez sur le pianiste* [1960, François Truffaut] en la que Chico (Albert Rémy) es perseguido calle abajo por dos gánsteres. En la película de Truffaut también puede rastreadse algún gag cómico basado exclusivamente en el silencio. Como apuntó Jonathan Rosenbaum en su conversación con Xinyu Dong en *Comedy mutations: a dialogue*, hay una secuencia cómica con un gánster en un coche jactándose de sus posesiones ante un niño secuestrado que parece inspirada directamente en la secuencia de apertura de *Zéro de conduite* [1933, Jean Vigo]: “when a gangster declares that if he’s lying, may his mother drop dead, and we cut to an old silent clip of a mother doing precisely that” (Dong y Rosenbaum, 2018: 188).

¹⁵¹ Paul Thomas Anderson en una entrevista para *Rolling Stone* tras el estreno de *Magnolia*.

temores del efecto 2000, una a través de la industria del porno y otra en torno a la amenaza de un colapso emocional total en el nuevo milenio. *There Will Be Blood* [2007] muestra la guerra de desgaste entre la religión y el comercio en los albores de lo que sería el capitalismo norteamericano más salvaje. *The Master* [2012] esboza el surgimiento de nuevos credos *new age* y el *shell shock* de la sociedad norteamericana tras las II Guerra Mundial. E *Inherent Vice* [2014] firma la muerte de los años sesenta y el *hippismo* en una California que se consume rápidamente. La excepción a esta continuidad es *Punch-Drunk Love* [2002], que se deshace de cualquier significante que permita ubicar al film en un lugar, tiempo o contexto definidos. Su primera imagen, un plano con una angulación aberrante de su personaje principal sentado en un escritorio en la esquina de un almacén vacío, es disonante por su total eliminación de cualquier sentido de relación espacial y temporal. Sin referencia visual ni textual de ningún tipo, Barry aparece arrinconado en el plano, mientras hace una llamada telefónica en lo que parece un almacén o un garaje.

La avalancha de información aparentemente inconexa que se da en estos primeros minutos (la conversación telefónica, el extraño sonido que llega del exterior, el accidente, el armonio...) nos obliga como espectadores a organizar todos estos *inputs* y situar todo lo que hemos visto: ¿es relevante ese extraño sonido? ¿Cómo ha pasado ese accidente? ¿Hay algún herido? ¿De quién son las manos que dejan el armonio en la acera frente a Barry? Las respuestas, de haberlas, no parecen encerrar significado alguno. De repente nos vemos, como espectadores, recibiendo flechas en una y otra dirección, y no somos capaces de identificar ni a dónde apuntan ni de dónde vienen. Y es que como señaló Adrian Martin, la comedia no es un género unidireccional (2012: 23) y por eso la fortaleza de *Punch-Drunk Love* reside en su capacidad de unir mundos aparentemente distintos:

“La comédie américaine [...] oscille entre l’héritage de la comédie sophistiquée (qui devient souvent sentimentale), et l’exploration du trash. *Punch-Drunk Love* n’est ni l’un ni l’autre et semble prendre sa source dans un burlesque moderne, celui de Jerry Lewis et Jacques Tati, ou dans le renouvellement de la comédie dans les films de Blake Edwards¹⁵²” (Marion Polirsztok citada en Boyer y Braud, op. cit.).

Punch-Drunk Love validó a Sandler como intérprete y no sólo como comediante y le valió su primera y única nominación al Globo de Oro; y a

¹⁵² No podemos pasar por alto una referencia a una película tan capital en el tratamiento de la banda de sonido y los silencios que se alargan como *The Party* [1969, Blake Edwards] y secuencias como la búsqueda del zapato perdido en la fuente de la mansión o el inolvidable rollo de papel higiénico interminable.

Anderson el premio al mejor director en el Festival de Cannes, donde su nombre también estuvo entre los nominados a la Palma de Oro. Su productora de confianza, Joanne Sellar, que ha trabajado en los siete largometrajes de Anderson desde *Boogie Nights*, aseguró que tras finalizar la producción de *Magnolia*, una película enorme, oscura y desafiante, Anderson necesitaba virar hacia lo opuesto: un proyecto que fuera contenido, edificante y tierno.¹⁵³ El cineasta quería hacer que todos viesen lo que él veía en Sandler: una figura idiota sí, pero jovial también, capaz de producir verdadera emoción más allá de su condición de comediante.

3.3.1 Una lectura de género(s)

En *Genre and Television*, Jason Mittell parte de una anécdota como la discusión con una amiga sobre si *Northern Exposure* [CBS, 1990-1995] era un drama (una hora de duración, ausencia de *laugh track*, arcos dramáticos) o una *sitcom* (la mayoría de las situaciones tienen un marcado carácter cómico) para empezar a teorizar los géneros como lo que él llama categorías culturales (2004: 11). Mittell argumenta:

“By considering genre an ongoing multifaceted practice rather than a textual component, we can see how genre categorization points to much more than just whether *Northern Exposure* is a comedy or a drama, providing greater insight into the specific ways in which our widespread cultural medium shapes our social world through categorical differences and hierarchies” (ibíd.: 12).

El género cinematográfico debe ser entendido no tanto como un texto sino como una forma de recepción. En este sentido, ¿es Anderson un director de comedias? La respuesta fácil pasaría por un no y por considerar al californiano como uno de los grandes *auteurs* contemporáneos más allá de las ataduras de los géneros. Quizás por eso el murmullo cómico que encierran muchas de las películas de Anderson ha tendido a pasarse por alto; un murmullo que no por su silencio mediático deja de ser tremendamente significativo; un murmullo que empezó a sonar justo cuando estaba a punto de ser devorado por su propia condición de autor.

Después de haber sido alzado a los altares tras el éxito de *Magnolia* y ser considerado uno de los directores estadounidenses más visionarios y

¹⁵³ Declaraciones en la conferencia de prensa durante la presentación de la película en el Festival de Cannes en 2002. Las intervenciones de Anderson, Adam Sandler, Emily Watson, Philip Seymour Hoffman y la propia Joanne Sellar se han consultado en los extras de la edición en DVD de Criterion Collection. También se puede consultar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=YUVXI0Gp510>

excelso, Anderson se encontraba en pleno cambio de siglo en un momento crítico de su carrera. En un intento de combatir el amenazante estancamiento creativo, el cineasta californiano deseaba subvertir las expectativas de sus críticos y alejarse del cine con el que se había ganado una reputación (larguísimos metrajes con numerosos elencos). A pesar de que toda la producción de Anderson entre el año 2000 hasta el 2006 consistió en una pequeña colección de trabajos menores de forma corta, este período, sin embargo, marcó una era importante en sus posteriores trabajos y en las posibles lecturas de su carrera como autor cinematográfico. Fue esta una etapa en la que, además de algunas colaboraciones musicales¹⁵⁴, afilaría su visión con incursiones experimentales en la comedia y la narración corta basada en *sketches*.

La primera gran incursión de Anderson en la comedia no era tanto un proyecto serio de supervivencia sino una diversión para él y sus amigos del *Saturday Night Live*¹⁵⁵. El *sketch* era una recreación del programa de televisión *FANatic* (1998-2000), una serie producida por MTV en la que personas anónimas se encontraban inesperadamente con sus ídolos. En la pieza, Anderson parodiaba el estilo MTV, con frenéticos movimientos de cámara, cambios aleatorios entre color y blanco y negro, y una selección musical de grandes *hits* de los 90 (con los temas del *Siamese Dream* de The Smashing Pumpkins y el *Iris* de Goo Goo Dolls sonando en bucle). Para el *sketch*, Anderson reclutó a Jimmy Fallon, por aquel entonces miembro del elenco del *Saturday Night Live*, como el hiperexcitado presentador de programa y a Ben Affleck como Jason, un hombre obsesionado con la modelo Anna Nicole Smith (interpretada por Molly Shannon). Estamos en el año 2000 y Affleck venía de hacer papeles en películas tan taquilleras como *Shakespeare in Love* [1998, John Madden] o *Armageddon* [1998, Michael Bay], y el Jason de

¹⁵⁴ Tras el hiato entre *Magnolia* y *Punch-Drunk Love*, volvió al mundo de los videoclips. Después de haber colaborado anteriormente en tres videos musicales, Anderson y Fiona Apple, su pareja por aquel entonces, trabajaron juntos de nuevo en el videoclip para la canción *Paper Bag*. En el vídeo, inspirado en la letra de una canción que habla de la decepción en torno a la figura del hombre, Apple baila con un grupo de niños vestidos como adultos (¿quizás una vuelta de tuerca a los adultos infantilizados de Sandler?) en la barra de un bar que parece salido del hotel Overlook. Con su frecuente colaborador Robert Elswit como director de fotografía, el vídeo apuesta por un presencia de tonalidades rojas y azules por las que posteriormente volverían a apostar en *Punch-Drunk Love*. En esa misma época, el compositor Jon Brion, otro de sus colaboradores más fieles, intentó sacar adelante un programa de variedades centrado exclusivamente en la música. Anderson dirigiría un piloto para VH1 titulado *The Jon Brion Show* (en el que sería una de las últimas apariciones de Elliot Smith) pero finalmente sería rechazado por la cadena.

¹⁵⁵ Son varios los vínculos de Anderson con el programa de Lorne Michaels: Fiona Apple era la invitada musical en el episodio donde se emitió el *sketch*, también tenía un estrecha relación con Molly Shannon y, hoy en día, su compañera es Maya Rudolph, uno de los grandes nombres de la historia del *Saturday Night Live*.

Affleck puede leerse como una parodia de algunos de esos roles tan mediáticos. Y aunque el *sketch* puede no tener similitudes estéticas con el corpus *andersoniano*¹⁵⁶, no carece completamente de conexiones con el trabajo previo de Anderson. Cuando finalmente conoce a Anna Nicole Smith, Jason planea pedirle que se convierta en su madre en una no tan alejada correlación de la voluntad por tratar de reunir a las familias de muchos personajes que pueblan los films de Anderson: ya sea Jack Horner y sus actores pornográficos, Sydney ayudando a las almas perdidas o Doc Sportello reuniendo de nuevo a la familia Harlingen.

Este trabajo, normalmente obviado a la hora de hablar de la carrera de Anderson, quedó de lado como una broma entre él y sus colaboradores y amigos (Buffery, op. cit.) pero también dejó una voluntad por la comicidad que el cineasta comenzó a explorar en sus siguientes proyectos, como el propio cineasta reconoció en una entrevista para el podcast de Bill Simmons:

“Perhaps the most illuminating section is when he talks about the comedy of his films. “When someone is so serious, when they are so dedicated to what they believe, I find that funny,” he says, talking about the humor in *The Master* (...). He goes on to say once one knows the trajectory of his now-decade-old magnum opus *There Will Be Blood*, the audience can find it hilarious, something he’s found with revival screenings of the film” (Citado en Raup, 2017).

De toda su filmografía, destacan tres películas por encima del resto en el juego con las formas cómicas: *Inherent Vice*, *Boogie Nights* y *Punch-Drunk Love*. Por supuesto, son tres trabajos que tienen enfoques muy diferentes en sus aproximaciones a la comedia. *Inherent Vice*, una comedia *stoner* que deja un poso de aflicción (Morris, 2014), esconde ese murmullo cómico en el hecho de que Sportello (Joaquín Phoenix) está atrapado en una conspiración que apenas puede entender, y mucho menos resolver. *Boogie Nights* cuenta la historia estelar del joven Eddie (Mark Wahlberg) y su transformación en la estrella del porno Dirk Diggler. La entrada de Dirk en la industria del porno de finales de los 70 se tambalea entre el patetismo y la melancolía. Sin ser ni mucho menos un director de comedias ni tomarse a sus personajes a la ligera, Anderson saca todo el partido cómico de sus *cast*, especialmente de Mark Wahlberg y el diálogo cómico que se construye desde la inocencia de Eddie respecto a la virilidad de Dirk (Reid, 2017). Por último, en una

¹⁵⁶ A excepción quizás de *The Dirk Diggler Story*, un cortometraje en forma de falso documental rodado por Anderson en 1988 sobre la historia de Dirk Diggler y que posteriormente serviría como base para *Boogie Nights*. Ambos, *The Dirk Diggler Story* y su sketch *FANatic*, comparten una querencia por la cámara en mano y el formato de telerrealidad.

conversación con el crítico Roger Ebert tras el estreno de *Punch-Drunk Love*, el propio Anderson dijo:

EBERT: Have you made an Adam Sandler movie, or a Paul Thomas Anderson movie?

ANDERSON: It's like an art-house Adam Sandler movie (...) It's like you deconstructed the Adam Sandler movies and put them back together again in a new way at a different level (Ebert, 2002).

Como apunta José Francisco Montero (2011) en su monográfico sobre el cineasta, esta deconstrucción es similar a la que hizo Pier Paolo Pasolini con Totó en *Uccellacci e Uccellini* [1966] o Jean-Luc Godard con Eddie Constantine en *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* [1965]. Por eso, la pregunta que nos hacemos es, más allá de ese murmullo cómico, ¿puede leerse *Punch-Drunk Love* como una comedia por el mero hecho de contar con un comediante tan capital como Adam Sandler como protagonista? Tomando esa multidireccional que Martín identificaba como tan característica de la comedia, la respuesta pasa por un sí. Al hacer converger un cierto vanguardismo *indie* (representado por el director californiano) con la *comedian comedy* más animal (encarnada en Adam Sandler), *Punch-Drunk Love* se convirtió en uno de los mejores ejemplos de que la comedia no siempre tiene porqué ser una colección de gags y carcajadas. La combinación entre comedia y melancolía y entre risa y patetismo, hizo del cuarto film de Anderson uno de los ejercicios más interesantes de la comedia contemporánea.

El juego que *Punch-Drunk Love* plantea con la comedia como género es quizá mucho más interesante si la colocamos en paralelo a otra película con la que comparte muchas sensibilidades como *A Serious Man* [2010, Ethan Coen, Joel Coen] (Metz, 2011: 5). En la película de los hermanos Coen, el aislamiento, patetismo e incomunicación de la sociedad contemporánea también se expresa a través de su personaje principal, Larry Gopnik, un profesor de física que hace suyo el *deadpan keatoniano*. De hecho, una secuencia al inicio de la película parece resumir el diálogo con la tradición cinematográfica silente que la película plantea desde la comedia contemporánea. En la secuencia, un joven Larry Gopnik es llevado al despacho del rabino tras haber sido pillado escuchando música en clase con un walkman. El rabino contempla en silencio el aparato y se coloca uno de los auriculares en la oreja. Larry intenta explicarle cómo funciona pero el rabino le dice en repetidas ocasiones que se calle y guarde silencio. El despacho permanece en un silencio remarcado por el zumbido del sonido ambiente y por la aparición de la secretaria, que entra en el despacho con una bandeja de café, temblando de manera ostensible. La comicidad de la secuencia se construye sobre la distancia entre los valores que representa el

rabino (solemnidad, tradición, silencio) y el walkman (rebeldía, juventud, ruido).

Como argumenta Henri Bergson en su ensayo canónico sobre la comedia, la rigidez es divertida porque podemos reírnos de la naturaleza mecánica (*raideur de mécanique*) del comediante. Bergson utiliza la anécdota de un hombre que cae mientras corre por la calle y la gente a su alrededor se ríe de su desgracia:

“On ne rirait pas de lui, je pense, si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, par *un effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient. (...) Ce qu'il y a de risible, c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne” (Bergson, 1900: 12-13).

Tanto Barry Egan como Larry Gopnik hacen gala de esa naturaleza mecánica (Metz, op. cit.) de la que hablaba Bergson un siglo antes. Comedido e incómodo, Barry se mueve balanceándose a lo Charlot, como siempre lo ha hecho Sandler en todos sus personajes¹⁵⁷, con una taza de café siempre pegada a su mano y enfundado en su traje azul que no es de su talla; un traje que recuerda a los de Jean-Paul Belmondo en *Pierrot le Fou* [1965, Jean-Luc Godard], Elliott Gould en *The Long Goodbye* [1973, Robert Altman] o al de Jean-Claude Brialy en *Une femme est une femme* [1961, Jean-Luc Godard]. Para Larry, la forma mecánica que organiza su vida y conduce su rutina y los intentos por desestabilizarla (de nuevo *conformity vs. eccentricity*) por parte de sus hijos, la secretaria del instituto, su vecina o el estudiante asiático que lo soborna para obtener una mejor calificación son el único motor cómico de una película que, realmente, navega hacia la tragedia de un hombre sencillo.

Sin embargo, y a pesar de que las dos películas acaban con una canción significando las imágenes¹⁵⁸, los finales de ambos personajes son bien

¹⁵⁷ Sandler lleva este gesto tan característico de sus personajes a sus cotas máximas de paroxismo en la cojera crónica (y completamente innecesaria para el desarrollo del relato) de su Danny Meyerowitz en *The Meyerowitz Stories (New and Selected)*.

¹⁵⁸ Resulta interesante que la canción que escucha el hijo de Larry mientras el tornado se acerca sea *Somebody to Love* de The Jefferson Airplane. Por supuesto, es la

distintos. A diferencia de Barry, Larry no consigue transformarse durante los más de 100 minutos de metraje, sigue siendo igual de patético que al inicio: un hombre muy serio. Si el plan de Anderson es proporcionar una vía de escape de tal ridículo para Barry a través de Lena, los Coen abusan de su protagonista hasta las últimas imágenes, cuando nos enteramos de que los resultados de su revisión médica son tan poco esperanzadores que ni su médico puede comentárselos por teléfono. Un silencio, el del médico, que no augura nada bueno para Larry. Mientras que Anderson permite a Barry deshacerse de su mecanicidad y tocar por fin el armonio junto a Lena, a los Coen ni siquiera les importa explicarnos qué le pasa a Larry; lo que nos indica que sus intenciones simplemente pasan por usar la naturaleza mecánica de Larry como potenciador de un discurso cómico, sí, pero también negrísimo.

Si *There Will Be Blood* era la historia del auge y caída del magnate del petróleo Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis), *Punch-Drunk Love* es la de la caída y el posterior auge de Barry gracias al amor:

“En Embriagado de amor Anderson termina por verbalizar algo que está constantemente latiendo en la película: el protagonista, poco resolutivo, que se desahoga dando patadas a puertas y ventanas, comienza a coger la vida por los cuernos cuando por fin conoce el amor. “El amor puede con todo”, le dice al hombre que está detrás del chantaje, dueño de una tienda de colchones. El protagonista se dirige a él como “Mattress Man”, otorgándole así la dimensión de un villano en un relato de superhéroes. Para Paul Thomas Anderson, el amor nos otorga superpoderes” (Kovacsis, 2012: 54)

Por supuesto, ese abrazo final que acaba por cerrar el *happy ending* no debería ocultar la, por otra parte luminosa, tergiversación y contaminación del arquetípico género de la comedia romántica a partir de la deconstrucción, a su vez, de la *comic persona* de Adam Sandler.

misma canción que escuchaba un jovencísimo Larry en su clase de hebreo antes de ser llevado junto al rabino pero, por otra parte, qué esclarecedor e irónico resulta que una canción llamada *Somebody to Love* suene en *A Serious Man* y no en *Punch-Drunk Love*.

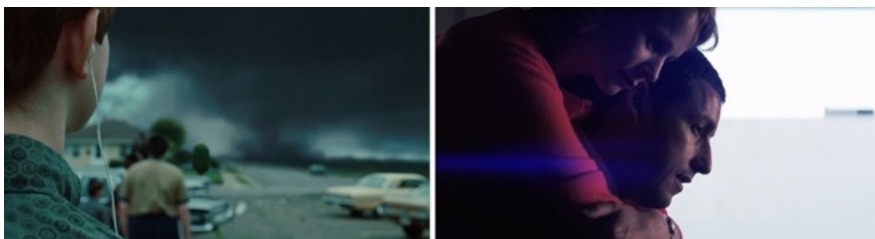


Imagen 18: *Los finales de A Serious Man y Punch-Drunk Love*

A diferencia de la dialéctica excentricidad vs. orden social propia de la *comedian comedy*, la sintaxis de la comedia romántica se construye a partir de una paradoja mucho más individualista. Sin embargo, los vínculos entre ambas formas están ahí. Para Krutnik, un subgénero como la comedia romántica tiende a oscilar entre una visión del romance como una forma de desafío y una representación del matrimonio como potencialmente asfixiante (ver Krutnik, 2003).

En su artículo *A New Direction in Comedian Comedy?: Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Punch Drunk Love and the Post-Comedian Rom-Com*, Lesley Harbidge destaca la importancia no tanto del personaje como del hecho de que sea Adam Sandler el elegido para interpretarlo¹⁵⁹. El tándem Barry Egan/Adam Sandler es sintomático del momento de hibridación y autoconsciencia de la *comedian comedy*. En su desvanecimiento en una categoría “mayor” como la comedia romántica, *Punch-Drunk Love* supone el cuestionamiento del estado de la *comedian comedy* en la contemporaneidad dentro de la férrea estructura genérica *hollywoodiense* ofreciendo un nuevo espacio propicio para la disfuncionalidad del género. Un espacio que Lesley Harbidge define como la *post-comedian romcom* y que propone la plasmación de la compleja psicología de Barry, para así descentralizar efectivamente tanto la comedia como el romance y expandir el género hasta sus límites absurdos (Turan, 2002).

De este encuentro intragenérico surgen una serie de preocupaciones estilísticas y formales que, lejos de ser novedosas, ya pertenecían a una forma tan canónica como la *screnball*. Siendo la *comedian comedy* una tradición en gran medida masculina, es curioso cómo aquí las dinámicas de género, que ya presentaba la *screnball*, se replican de forma que son los personajes femeninos Lena Leonard (Emily Watson) y, en menor medida, su hermana Elizabeth (Mary Lynn Rajsckub) quienes inician el romance que vehicula el film.

Desde esta perspectiva, la presencia de Adam Sandler (y las implicaciones de su *comic persona*) todavía enriquece más el texto. De hecho, Barry es, en

¹⁵⁹ Harbidge también se refiere al Joel Barish interpretado por Jim Carrey de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [2004, Michel Gondry].

muchos sentidos, un personaje típico de Sandler. Su estupidez desenfrenada está ciertamente atenuada, y no termina con la frecuencia que cabría esperar en momentos de ira incontrolada (Harbidge, 2008: 185). Dada la relevancia de la crisis de la masculinidad en sus índices performativos, su presencia en la comedia romántica proporciona otro punto de vista sobre los diversos cambios en la percepción de los hombres de su propia masculinidad:

“Although comedian comedy is Sandler's *métier*, his gravitation toward romantic comedy has resulted in surprising modulations in his persona. Even more surprising is how adeptly the subgenre makes syntactical adjustments in order to incorporate his jejunity and violent impulses. If masculinity is indeed in crisis, it is remarkable just how enticing these new male agonies have proven for the women (and men) who fall for conflicted man-boys: truly, madly, deeply” (Taylor, op. cit.: 55-56).

Los vínculos con la *screwball*¹⁶⁰ también se trazan desde una reutilización del humor físico tan capital en aquellos discursos. Y lo hacen especialmente porque Sandler había sido reconocido como hemos apuntado por sus exageradas y físicas payasadas. Como Lesley Harbidge señala, Anderson trabaja para reconceptualizar y renovar la imagen de esa fisicidad y, en última instancia, nuestras expectativas como público (op. cit.: 188-189). En este sentido, muchos de los momentos de humor visual desconciertan la mayoría de los rasgos familiares y gestos performativos de Sandler. Lo vemos cuando Barry huye del grupo de matones y sale a la calle saltando por encima de una valla, al igual que hacía Happy Gilmore al lanzarse al estanque, para luego seguir corriendo mucho después de que los matones hayan dejado de perseguirlo.

Sin embargo, la transformación más profunda dentro de la *post-comedian romcom* es la negación a sus protagonistas de la palabra. Una característica que, más allá de *Punch-Drunk Love*, puede extenderse a gran parte de la filmografía de Anderson. A diferencia del cine de un coetáneo suyo como Quentin Tarantino, donde la casi totalidad de sus personajes, con la notable excepción de Louis Gara (Robert De Niro) en *Jackie Brown* [1997], los personajes del cineasta californiano hablan más bien poco, generalmente consigo mismos, y cuando lo hacen es través de murmullos y titubeos. Barry Egan, al igual que Doc Sportello en *Inherent Vice* y Freddy Quil en *The Master*, ambos interpretados por Joaquín Phoenix, es un personaje más definido por lo que calla que por lo que dice. Las dificultades comunicativas y la frustrada

¹⁶⁰ Algunos autores han puesto en duda la vinculación con la tradición de la *screwball*. Por ejemplo, Wes Gehring afirma que se requiere mucho más que “zany components or a manic clown with a girlfriend” (2007: 46) para que *Punch-Drunk Love* sea considerada una *screwball*.

fisicalidad¹⁶¹ de Barry, que como apuntaba Polirsztok lo emparenta con el Monsieur Hulot de Jacques Tati, cortocircuitan lo que había sido, hasta ese momento, la figura cómica de Adam Sandler. Sin embargo, quizás el gran emparejamiento entre Adam Sandler y Jacques Tati se haya dado gracias a uno de sus trabajos menos reconocidos (y también con Anderson detrás de la cámara). En 2003, ambos rodaron en apenas una tarde el cortometraje *Couch*, el cual, en apenas tres minutos, presenta la aparentemente sencilla historia de un hombre (Sandler) que entra en una tienda con la intención de comprar un sofá. Por supuesto, las cosas nunca son tan fáciles como parecen y, una vez dentro, el cortometraje se convierte en un *slapstick* muy clásico (y en blanco y negro), con sofás que intentan tragarse al que ose posar su trasero sobre sus cojines, pedos y golpes de kárate. Todo ello sin diálogo alguno y con efectos de sonido absurdamente fuertes que recuerdan a la secuencia de Monsieur Hulot en la sala de espera acristalada de *Playtime* y a los ruidos al moverse en su butaca.

3.3.2 Barry Egan, un tipo serio

“Als wäre Jerry Lewis versehentlich in einen elegischen Liebesfilm geraten...” (Busche, 2003)¹⁶².

El Barry Egan de *Punch-Drunk Love* es el retrato del hombre moderno desconectado (Pierce, 2003) pero, sobre todo y como admitió Sandler en una entrevista con Charlie Rose, un personaje patético y depresivo (Rose, 2011). Quizás Barry Egan sea el adulto en el que se convertiría Charlie Brown si pudiese crecer. Como las de Charlie, las ansiedades de Barry también tienen ansiedades.

Barry es un hombre extremadamente tímido, dominado por sus siete hermanas y propietario de una empresa que se dedica a comercializar desatascadores de retretes, cuya represión psicológica parece enterrarlo en un negrísimo pozo de soledad e incomunicación hasta que conoce y se enamora de Lena Leonard (Emily Watson). Incapaz de controlar su particular termómetro anímico, acaba siendo uno más de los adultos híperinfantilizados de Sandler. En una entrevista con *Variety*, Anderson dijo de su personaje: “I think he’s a bit confused, he’s a bit angry, and a lot of it has to do with how he grew up. It’s about that feeling when you can’t say something, and you just start to throw punches” (citado en Buffery, op. cit.). Sin embargo, en

¹⁶¹ En su análisis de la gestualidad de Daniel Plainview, Jonathan Murray apunta la importancia de la fisicalidad en el cine de Paul Thomas Anderson: “There Will Be Blood [...] reminds us that reliance upon physicality as the key to character can be deceiving” (2008: 87).

¹⁶² Traducción: “Como si Jerry Lewis hubiera sido atrapado accidentalmente en una historia de amor elegíaca...”

este caso y a diferencia de la incontinencia verbal de otros personajes *sandlerianos*, Barry transforma sus ataques de ira furibundos en el silencio más depresivo. La escena en la que le confiesa sus problemas de autoestima a su cuñado Walter tras haber destrozado una cristalera durante una reunión familiar es ejemplificante de esta relectura de la *comic persona* de Sandler.

BARRY: I'm sorry about that. Sorry about what I did.

WALTER: It's alright.

BARRY: I wanted to ask you something because you're a doctor, right?

WALTER: Yeah.

BARRY: I don't like myself sometimes. [*Silencio*] Can you help me?

WALTER: Barry, I'm a dentist, I... What kind of help do you think I can give you?

BARRY: I know. Uh, maybe you know other doctors?

WALTER: Like a psychiatrist?

BARRY: I just don't have anybody else I can talk to about things, and I understand it's confidential with a doctor. I just... I don't want my sisters to know. Okay? Cause I'm embarrassed about this.

WALTER: Barry, if it's about getting you a phone number for a psychiatrist, I can do that. It's not a problem. But what exactly is wrong?

BARRY: I don't know if there's anything wrong because I don't know how other people are. I sometimes cry a lot... for no reason. [*Se cubre la cara con las manos, llorando y sollozando mientras Walter, avergonzado, lo observa en silencio*]. I'm sorry.

Lo que en cualquier otra película de Sandler hubiese acabado con una agresión de Barry hacia su cuñado o con algún insulto demasiado vehemente en un *gibberish* ininteligible, la secuencia se recrea en el sollozo, alargando el silencio entre ambos y revelando todo el patetismo que encierra dentro el protagonista.

En otro momento de la película, Barry golpea repetidamente y con violencia la pared de su oficina por la frustración de no poder cambiar las millas acumuladas en la promoción *Healthy Choice* y así visitar a Lena en Hawaii. Desolado, Barry se echa a llorar sobre el armonio mostrando sus nudillos ensangrentados de tal forma que parecen deletrear la palabra *LOVE*. A priori, la imagen podría parecer un homenaje a los nudillos tatuados de Robert Mitchum en *The Night of the Hunter* [1955, Charles Laughton], o incluso al homenaje del homenaje que Spike Lee hizo en *Do the Right Thing* [1989], y quizás lo sea, pero resulta todavía más esclarecedor saber que el título original del proyecto era *Punchdrunk Knuckle Love* (Chen, 2018). De

nuevo, se pasa de la ira más incontrolada al silencio más triste.



Imagen 19: Referencias a *Do the Right Thing* y a *The Night of the Hunter* en *Punch-Drunk Love*

Anderson voltea la crisis interior de Barry en su entorno, el cual se convierte, de esta forma, en una especie de narrador silencioso que nos cuenta más cosas sobre Barry que el propio personaje. El primer plano de la película supone una decisión paradigmática a la hora de definir a Barry como un personaje solitario. Anderson podría haber decidido comenzar con un primerísimo primer plano que aislase a Barry, pero prefirió enfatizar su soledad a través del espacio vacío. Una connotación resaltada, por un lado, por la sucia y deslucida apariencia de la propia oficina de Barry (en realidad, un almacén industrial), y por otro, de la calculada composición del plano.

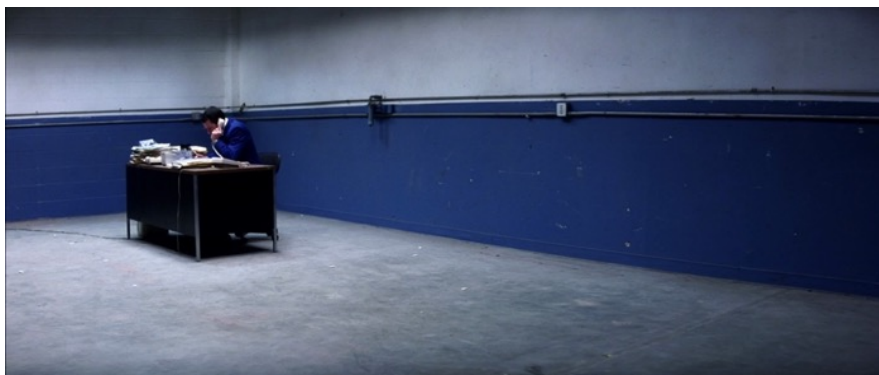


Imagen 20: El aislamiento de Barry Egan

El aislamiento inicial de Barry se pone también de manifiesto a través de las numerosas conversaciones telefónicas que mantiene a lo largo de la película. La voz telefónica encierra un cierto absurdo puesto que es, simultáneamente, tanto un sonido diegético como lo que Slowik dio en llamar *unbounded sound* (2015: 151); un sonido que excede los límites de la imagen:

“the telephone is a complex object for the concept of unbounded sound because an electronically generated telephone voice emerges from the receiver embedded in the (onscreen) telephone, yet the true voice of the speaker remains offscreen (in his discussion of on-the-air sound, Chion describes this difference in terms of the initial source versus the terminal source; see [1990], 1994, 77)” (Slowik, op. cit.: 159).

De esta forma, el teléfono es un dispositivo que ofrece una lectura compleja y contradictoria: puede plasmar el aislamiento del que llama (porque generalmente quien habla lo hará estando solo), pero al mismo tiempo representa la voluntad por superar la separación espacial y establecer una conexión.

A lo largo del film, las numerosas llamadas telefónicas de Barry ejemplifican esta dualidad. Por un lado, lo vemos en las conversaciones que Barry tiene con varias de sus siete hermanas, que lo atormentan por teléfono al principio de la película, o la llamada de Barry a la línea de sexo telefónico. Por otro, Barry también habla por teléfono varias veces con Lena y cada conversación es un momento de significación en su relación. Después de haberse despedido tras su primera cita de una forma un tanto fría, Barry recibe una llamada telefónica de Lena, quien le reconoce el vínculo entre ambos: "Wherever you're going, whatever you're doing right now, I wanted you to know that I wanted to kiss you just then". También en su improvisado viaje a Hawaii, donde Barry intenta localizar a Lena a través de un teléfono público. La escena permite sintetizar todas las características del personaje de Sandler. Primero llama a su hermana, que lo emascula e incluso consigue acorralarlo físicamente en la minúscula cabina telefónica:

CUT TO:

69. INT. WAKIKI STREET/PHONE BOOTH - LATER

69.

Barry on the phone amid a crowd of people passing;

ELIZABETH

Hey. What are you doing?

BARRY

Nothing. I'm just at work and
I'm wondering, you know your friend Lena?

INTERCUT:

70. INT. ELIZABETH'S APARTMENT - THAT MOMENT *****

70.

CAMERA with Elizabeth;

ELIZABETH

What about her? You didn't ask her out,
you're such a pussy —

BARRY

....she didn't, I didn't ask her out?

ELIZABETH

You're so scared.

BARRY

Do you know where she's staying in Hawaii?

ELIZABETH

Oh My God, yeah, I know exactly
where she is, why?

BARRY
she forgot her purse at my work
 and I wanted to get it back to her.

ELIZABETH
 No she didn't that's a lie.

BARRY
 I....please don't do this.

ELIZABETH
 What? Tell me why you wanna know --

BARRY
 I just want to know where she's staying.

ELIZABETH
 Tell me why.

BEAT. HOLD ON BARRY.

Imagen 21: *El guion de Punch-Drunk Love*

Hemos decidido no transcribir el diálogo y plasmar el guion original porque ilustra perfectamente la incomodidad de Barry. A través de los incorporaciones de los larguísimos puntos suspensivos, Anderson indica los silencios que Sandler debía incorporar en cada frase. No es una técnica extraordinaria, puesto que nos recuerda, por ejemplo al ya mencionado uso por parte de Pinter de los puntos suspensivos y también a todos los silencios y pausas adicionales escritos en el guion-partitura de Beckett para *En attendant Godot*:

Silence.
 ESTRAGON: [*inquiet*] Et nous?
 [...]
 VLADIMIR: Après son cheval.

Silence.

(Beckett, 2002: 13)

Indicaciones como *silence*, *pause* o los puntos suspensivos no sólo indican a los intérpretes el *delivering* y la cadencia de su texto sino que lo ilustran visualmente gracias a su posición solitaria en la página. Por supuesto, también hay silencios y pausas que se insertan en los diálogos o en las direcciones escénicas:

**VLADIMIR (*faiblement*). — Je veux bien.
 (*Estragon se rassied. Vladimir arpente la scène avec agitation, s'arrête de temps en temps pour scruter l'horizon. Estragon s'endort. Vladimir s'arrête devant Estragon.*) Gogo... (*Silence.*)
 Gogo... (*Silence.*) GOGO !**

Imagen 22: *Anotaciones en torno al silencio en un diálogo de En attendant Godot*

De vuelta a la cabina telefónica en Hawaii, Anderson va cerrando el plano a medida que los silencios de Barry se alargan y, con ellos, su ansiedad e ira aumentan hasta que acaba por encerrarlo en el plano.



Imagen 23: *Barry Egan y uno de sus ataques de ira*

Desde ese acorralamiento silencioso, Barry salta hacia una agresividad completamente desmesurada, especialmente si tenemos en cuenta que está hablando con unas de sus hermanas, llegando a amenazarla de muerte si esta no le facilita información sobre el paradero de Lena.

BEAT. HOLD ON BARRY.

BARRY
There is no reason for you to treat
me like you do -- you're killing me,
you are killing me with the way that
you are towards me --

ELIZABETH
-- what are you talking about, come on --

BARRY
-- all I want is the number of where
she's staying and that should be god damn
good enough, now stop treating me this way,
please -- Just Give Me The Number
Elizabeth Please Now I think I will kill
you if you don't.

Imagen 24: *El guion de Punch-Drunk Love (II)*

Cuando finalmente la encuentra, después de llamar a la recepción del hotel, la cabina se ilumina y la luz resplandece sobre la figura de Barry, subrayando la fuerza y el calor de la conexión entre ambos personajes.



Imagen 25: *Relación entre luz y personaje*

Pero no nos adelantemos. Volviendo a esa primera secuencia podemos ver que también es significativa porque introduce en la película dos elementos estilísticos a partir de las dicotomías oscuridad / luz y sonido (especialmente a través del armonio) / silencio. A partir de aquí, la aislación ejemplificada en esa primera imagen de Barry se verá interrumpida por tres situaciones sucesivas que marcarán el devenir del personaje y, por extensión, de la película.

En la primera, un coche pierde el control y se estrella violentamente pese a que la calle está completamente desierta. A pesar de la violencia del momento, la cámara nunca regresa al vehículo y aguanta sobre el rostro atónito de Barry, que ha presenciado el accidente de pie en la acera. En la segunda, que tiene lugar acto seguido, una furgoneta frena bruscamente y deja un destartalado armonio a los pies de Barry antes de desaparecer tan repentinamente como había aparecido. Por último, en la tercera y más importante, una mujer vestida de rojo aparca en el callejón donde se encuentra el almacén de Barry, y le pide a este (que nerviosamente trata de volver a entrar cuando ella se aproxima) si puede guardar las llaves de su coche hasta que abra el taller que hay en ese mismo callejón y entregárselas a los mecánicos. La secuencia niega el paradigma pasional del plano-contraplano en el que el tiempo se suspende (Bou, 2002: 43-49) y los dos personajes permanecen en un plano conjunto medio. Una *lens flare* surge entre ambos, acentuando su primer encuentro y uniendo a dos personajes eminentemente solitarios: “Anderson uses this aesthetic technique of flaring his lens to hint [at] something which transcends his frame (...) something that is unexplainable and impossible to physically photograph: the feeling of love” (King, 2005).



Imagen 26: *Lens flare* como herramienta expresiva de conexión entre personajes

De todas las situaciones, esta última es para Barry tan traumática o más que el accidente que acababa de presenciar hacía apenas unos minutos. Inmediatamente después de este primer encuentro, Barry corre hacia su oficina y se esconde en las sombras detrás del portalón del almacén como si fuera un niño asustado. Casi cualquier otro cineasta haría que su intérprete se quedase directamente bajo la luz a la izquierda de Barry, resaltando así su gestualidad facial. Sin embargo, Anderson decide esconder a Barry en las sombras.

“The anxiety that characterizes Barry’s introductory encounter with Lena is heightened by the car crash that immediately preceded it; it is as if this scene is borrowing anxiety from the

car crash to enhance its impact. Furthermore, the car crash and Barry's encounter with Lena make it all the more reasonable (and yet still surprising) for the harmonium to spontaneously appear without explanation. It is as if these three intrusions work together to open Barry's insular world to the outside influences of surprise and serendipity, among other things. At the same time, they convey the anxiety that inevitably accompanies the introduction of these new possibilities" (Johnston, 2010).

Tras asegurarse de que Lena se ha ido, asomándose al callejón como si algún tipo de peligro pudiese estar todavía allí, Barry vuelve al exterior para contemplar el armonio abandonado, que aún se encuentra en el borde de la acera. Anderson enfrenta a Barry al armonio como si enfrentase a su personaje a su propio destino. En una atmósfera casi distópica, con la calle absolutamente vacía y en completo silencio, Barry siente la necesidad de llevarse el instrumento a su oficina. Para Rodrigues, la indeterminación del armonio, la postura de Barry y el vínculo tácito entre ambos (o, mejor dicho, su interpretación silenciosa) recuerda a la descripción de Umberto Eco de cómo se utiliza "simbólicamente" un texto (2012: 49). Como explica Martin Lefebvre, "Eco defines the symbol as a plurivocal, semantically open, inexhaustible, and undecipherable sign (...) To use a text symbolically is to find in it that which one projects upon it (God, for example)" (1999: 491).



Imagen 27 *Aislamiento y silencio a través del paisaje (sonoro)*

Desde este momento, el viaje transformador que hará Barry a lo largo de la película se reflejará especialmente a través de los interludios musicales, los silencios y los (pocos y pocos) diálogos. Si hasta ese momento Sandler se caracterizaba por ser un comediante con una verborrea muy agresiva y soez, aquí interpreta a un personaje diametralmente opuesto. Es por ello que el silencio será un factor clave en la construcción del personaje de Barry y el diseño de sonido de la película hablará de la condición del personaje en lugar de trabajar como contrapunto de la imagen (Dillman, 2005: 145).

3.3.3 *What, am I hearing light ?*¹⁶³

Justo después de esos larguísimos minutos de absoluto e inquietante silencio, la extática puntuación sonora de Jon Brion comienza a hincharse hasta que la banda sonora finalmente se activa. Un vals con tonalidades de calíope¹⁶⁴ aporta un sentido de la gracia antes de que esa ensoñación estalle con un interludio abstracto de colores cambiantes y formas ondulantes marcados por un collage auditivo atonal. Nos sumergimos rápidamente en un espacio extraño dominado por las abstracciones cinéticas de Jeremy Blake. Y es que en muchos sentidos, *Punch-Drunk Love* es la captura en imágenes de una melodía. Tanto los aspectos visuales y emocionales como los temas de la película se construyen más sonora que visualmente.

Además de ilustrar los temas y las emociones de la película, Anderson utiliza la música (y por extensión el sonido) como el primer elemento formal de expresión narrativa. Así, por momentos, la partitura de Brion parece transformarse en un diálogo exagerado, estirando los límites del lenguaje cinematográfico más allá de la imagen. Por supuesto, Anderson siempre ha cuidado mucho el diseño sonoro en todas sus películas, pero en *Punch-Drunk Love* alcanza sus mayores cotas de expresión emocional y psicológica al desdibujar los límites de las convenciones de la narrativa cinematográfica y explorar (y expresar) a los personajes y su historia a través de la banda de sonido. En este sentido, *Punch-Drunk Love* es una película que mantiene un pie en el cine narrativo gracias a la imagen.

Más allá del trabajo de Brion, una de las grandes formas en que se aprovecha formalmente las posibilidades sonoras es en la plasmación del estado psicológico de su protagonista. A lo largo de la película escuchamos sonidos que parecen existir sólo en el subconsciente de Barry, como ese ruido metálico que suena en la secuencia inicial. Otros sonidos realzan los sentimientos y emociones de nuestro protagonista, especialmente a través de sonidos fuertes y repentinos como el camión que pasa ante Barry y el armonio y que rompe esos cinco minutos de silencio iniciales, o el momento en el que Lance interrumpe el trance de Barry mirando el armonio al abrir bruscamente la verja del almacén, o la intencionadísima rotura sonora cuando Barry destroza el servicio del restaurante durante su primera cita con Lena.

¹⁶³ Es la frase que Tristán le grita a Isolda en su último aliento y que, como señaló Jean-Luc Nancy en su texto *A l'écoute* (2002), une la dimensión visual con la sonora.

¹⁶⁴ En el capítulo "Bells and Whistles: The Sound of Meaning in Train Travel" Film Rides dentro del imprescindible *The Sounds of Early Cinema*, Lauren Rabinovitz menciona el calíope como uno de los instrumentos clave del acompañamiento musical de las primeras proyecciones del cine primitivo para contribuir a una experiencia cinematográfica basada en la conciencia corporal de la audiencia (2001: 168, 171).

La conexión entre Barry y el sonido acaba por establecerse a partir de ese momento en el que entran en su vida el armonio primero e inmediatamente después Lena. Antes de conocerla, la banda sonora consiste principalmente en ritmos percusivos y agresivos que reflejan, como hemos apuntado, el estado interior de Barry. A medida que su ansiedad y nerviosismo crecen, el paisaje sonoro se transforma en una pieza ruidosa y sincopada:

“It is Anderson's sound world that is particularly suffocating: Barry is goaded at every turn; by the eerie silence of the deserted industrial site at the beginning of the film; the loud, industrial sounds emanating from the warehouse and surroundings once the working day has begun; the cacophony of persistently jabbering, haranguing seven sisters; and by the experimental use of incessant drums and clicks scored by cult multi-instrumentalist Jon Brion” (Harbidge, op.cit.: 185).

Podemos verlo en la secuencia en la que Barry negocia con un cliente la venta de su nuevo modelo de desatascadores y las sucesivas llamadas telefónicas de sus hermanas para confirmar que asistirá a la cena familiar organizada para esa misma noche van interrumpiendo su conversación¹⁶⁵. La banda sonora disocia completamente lo que está pasando en pantalla, imprimiéndole una sensación de agobio (que es lo que Barry siente en ese momento) que desde fuera es difícil de entender. Lo vemos moverse por su almacén en largas y suaves tomas, todo ello con una partitura de timbales y varios chasquidos que crea un ambiente de ansiedad incluso antes de que una última llamada telefónica acabe por revelar la dimensión del chantaje que va a sufrir Barry. Y de nuevo, la mañana siguiente a esa llamada, Elizabeth, una de sus hermanas, y Lena acuden a la oficina de Barry para invitarlo a desayunar, invitación que este rechaza. Por momentos, la línea de percusión casi alcanza a eclipsar el diálogo entre los personajes. Cuando Elizabeth entra en su despacho para reprocharle su actitud, todos los *inputs* parecen encerrarse en el mismo claustrofóbico espacio: Barry confrontando a su hermana, Barry confrontando el intento de chantaje, Barry confrontando a sus empleados y, finalmente, Barry confrontando a Lena. Todo ello

¹⁶⁵ Hablábamos anteriormente de la repetición como una de las herramientas formales cómicas más utilizadas. En esta escena, hasta tres hermanas llaman sucesivamente a Barry y, para enfatizar todavía más la interrupción de cada repetición, Anderson hace que el recepcionista avise a Barry a través del altavoz, a pesar de que vemos cómo está sentado directamente detrás de él. En su particular lectura del género cómico, Anderson volverá a usar la repetición, en este caso para enfatizar las inseguridades de Barry, cuando este acude a la casa de su hermana para la cena familiar y abre la puerta principal para volver a salir hasta en tres ocasiones antes de entrar definitivamente.

remarcado por los ritmos de Brion más propios de una secuencia de cuenta atrás de una explosión que una conversación de oficina.

Pero si hay un elemento sonoro clave en la película es el armonio. Armonio viene de armonía, y la armonía es en gran medida la gran cuestión sobre la que se construye el film. La armonía, el equilibrio y la consonancia serán los caminos que, a través del amor por Lena, conseguirán sacar a Barry del pozo en el que se encuentra al inicio de la película. Cuando Lena acaba por entrar en la vida de Barry, la música se transforma y pasa a ser mucho más melódica gracias a los sonidos del propio armonio que comenzarán a ganar importancia y espacio en la banda de sonido. Desde ese primer encuentro, Lena y el instrumento se han relacionado de una manera extraña. Inmediatamente después de que Barry lleve el armonio a su oficina, intenta tocarlo pero es incapaz de conseguir melodía alguna, dejando una cierta sensación de musicalidad rota (Johnston, 2010: 8) hasta que Lance aparece para inundar el almacén con la dura luz del sol e interrumpe el momento de trance silente. Barry siente que el armonio es un objeto importantísimo, magnetizante, pero todavía es incapaz de identificarlo. De hecho, cuando se lo enseña a uno de sus empleados, éste le pregunta qué es. “I don't know. I think it's piano... a small piano”, le responde Barry. A lo largo de toda la película, Barry intentará tocar varias veces el instrumento musical, tratando de entender su significado en la crisis existencial que es su patética vida. Al final de la película, después de armarse de valor y enfrentarse al hombre que está detrás del chantaje telefónico, Barry presenta el armonio en la puerta del apartamento de Lena, declarando su amor: “I don't want to be anywhere without you”. El armonio es, por supuesto, un símbolo que expresa el amor que sienten Barry y Lena el uno por el otro (Metz, 2011: 4) y así termina la película, con Barry tocando el armonio para Lena en el almacén. Más allá de la metáfora romántica, el armonio también podría venir a representar al propio Sandler. Enfrentando a ambos, Egan y Sandler son un objeto extraño el uno para el otro. Una relación de tensión que se construye desde la incompatibilidad y el silencio.

Si la primera cosa que tuvo Anderson en la cabeza antes de comenzar *Punch-Drunk Love* era la voluntad por trabajar con Sandler, la segunda era incorporar un armonio a la trama de la película (Sperb, 2013: 170). Así, Brion escribió gran parte de la composición musical antes de que se comenzase a rodar secuencia alguna y, desde ahí, se organizó el rodaje para que las imágenes se coreografiasen a partir de la partitura en una danza entre lo diegético y lo no diegético:

“The entire film Barry pecks notes on the harmonium, as if in search of some secret it possesses; it represents an enigma to him, and ultimately, to the audience as well. But in the final shot of the film the puzzle is solved. Barry plays the exact notes

from Jon Brion, score for *Punch-Drunk Love*, playing the harmonium almost concurrently with the music that plays non-diegetically over the scene. The diegetic and nondiegetic music playing together is a moment of cinematic harmony; Barry, Lena, and the harmonium are now in sync” (King, op. cit.).

Es sintomático descubrir que la mayor influencia de Brion para componer la banda sonora no se encuentre en los musicales de Hollywood de los años treinta y cuarenta (si bien es cierto que Anderson capta ese espíritu¹⁶⁶) sino en John Cage: “the decidedly anti-romantic John Cage, the late, great father of avant-garde, whose techniques for prepared piano (including the placing of objects directly on piano strings) were applied throughout the composing and recording” (Koehler, 2003). Como gran parte de la obra y de la filosofía de Cage, la película de Anderson también se mueve en el umbral del silencio y de sonidos apenas imperceptibles.

3.3.4 El silencio en *Punch-Drunk Love*

Hay una constante en el cine de Anderson. Todas sus películas exploran dos características de la existencia humana: el aislamiento del individuo contemporáneo y la dificultad inherente de forjar relaciones con el otro. En las ocho películas que hasta el momento conforman su filmografía, el trabajo con el silencio es fundamental para transmitir estas dos constantes. Clave en todas y cada una de sus películas¹⁶⁷, el silencio de Anderson sirve para capturar los intrigantes mundos interiores de sus personajes para convertirse en un segundo lenguaje tanto interior como exterior. No es de extrañar por tanto que el propio Anderson haya relacionado la exploración formal en *Punch-Drunk Love* con la tradición silente¹⁶⁸ (ver *Cigarettes and red vines*, 2006).

¹⁶⁶ También es destacable la presencia del tema *He Needs Me*, cantada por Shelly Duvall en *Popeye* [1980] de Robert Altman. Anderson combina perfectamente la canción (de una película de Altman que desafortunadamente es olvidada con frecuencia) con la partitura de Jon Brion. Aunque no hace referencia directa a Popeye, Anderson está usando la canción como un guiño a uno de sus cineastas favoritos.

¹⁶⁷ En una compilación de video editada por Jacob T. Swinney, se explora el silencio reflexivo en las películas de Anderson y cómo su cine está poblado de personajes inundados de sentimientos o completamente vacíos de emoción. El silencio puede ser incómodo para algunos, pero Anderson encuentra la verdad y el poder emocional en esos momentos. El director nos muestra que en silencio se revela más de lo que las palabras pueden describir (ver vídeo ensayo: <https://vimeo.com/248429097>).

¹⁶⁸ Quizá uno de los planos más recurrentes de Anderson sea el *iris shot*, una técnica comúnmente utilizada en la etapa silente en la que el viñeteado negro de la imagen se cierra en forma de círculo sobre la imagen para terminar una escena (Konigsberg, 1989: 174), que también se convirtió en un plano muy recurrente en el cine de

Quizás algunas decisiones en torno a *Punch-Drunk Love* pueden parecer una ruptura en el discurso de Anderson (como el hecho de no contar con un reparto coral o la duración del metraje); sin embargo, tanto sonora como temáticamente, el film dialoga perfectamente con los trabajos anteriores y posteriores del cineasta californiano. Desde una perspectiva sónica, *Punch-Drunk Love* constituye la exploración más profunda de Anderson de cómo el mundo exterior -significado por el paisaje sonoro del fuera de campo- puede articular la soledad de un personaje y transmitir una sensación de amenaza¹⁶⁹. El miedo de Barry al mundo exterior parece restringirlo al almacén donde trabaja y al apartamento donde vive; sendas carcacas (físicas, espaciales y tangibles) lo aíslan y lo encierran en su mismidad, ajeno a la humillación del mundo. Estos peligros y amenazas exteriores se ejemplifican sónicamente a través de sonidos sin una fuente ubicada dentro del plano y, por extensión, dentro del microuniverso de Barry.

Sentado en su escritorio, Barry habla (o, mejor dicho, susurra) por teléfono consultando la letra pequeña de una promoción para obtener vuelos gratuitos a cambio de productos Healthy Choice. Los murmullos de Barry al teléfono se interrumpen con un sonido extraño. Dejando su conversación momentáneamente, Barry camina a través de la silenciosa oscuridad del almacén y sale al callejón. ¿De dónde procede ese ruido? Fuera está amaneciendo y todo permanece en un vacío e inquietante silencio. Barry entrecierra los ojos por la claridad y la cámara se desplaza a unos metros desde el portal del almacén hasta la carretera. No hay nadie en las aceras y tampoco hay tráfico alguno hasta que dos vehículos aparecen al fondo. De la nada, un coche aparece y vuelca violentamente ante los ojos de Barry. Su petrificación define ya no su personaje sino la propia película en un único, dubitativo y silente gesto. Luego, la furgoneta para frente al callejón de Barry y alguien baja un armonio sin mediar palabra. El protagonista se acerca al instrumento que permanece junto a la acera. Anderson añade un lejanísimo

François Truffaut. Anderson ha utilizado el *iris shot* en cada una de sus películas, y *Punch-Drunk Love* no es una excepción y se usa cuando Barry y Lena regresan a su hotel en Hawái. Se agarran de la mano y al salir de plano un *iris out shot* sigue sus manos en la habitación del hotel.

¹⁶⁹ A pesar de eso, mientras que los sonidos fuera de campo pueden suponer una amenaza, también son superables y pueden ser momentos de abandono de la patológica timidez de Barry. Tras escuchar los extraños ruidos metálicos iniciales procedentes del exterior, Barry se encuentra con el peligro (con el espectacular accidente del coche) pero también con la esperanza (se encuentra por primera vez con Lena). A lo largo de toda la película, los vehículos y el sonido que producen constituyen un peligro constante. El ruido que estos provocan se opone al silencio que domina la vida de Barry: el rugido de un camión rompe la ensoñación inicial en la que Barry permanece en silencio observando el armonio y el sonido en *off* del motor de una furgoneta nos avisa de que Barry está a punto de ser secuestrado por los cuatro matones rubios.

sonido ambiente que enfatiza el silencio en el que se desarrolla toda la secuencia. Luego llegará la partitura de Brion y lo sacudirá todo, pero el prolongadísimo silencio del inicio de la película es toda una declaración de intenciones por parte de Anderson.

A partir de aquí, los momentos de silencio serán siempre muy significativos. Mientras recorta los cupones de la promoción Healthy Choice, Barry encuentra un anuncio de una línea de sexo telefónico en un periódico. Quizá lo que realmente llama su atención no es la fotografía de una exuberante mujer sino la promesa de encontrar el amor a través de la palabra (Find Love! Talk Live!). En su apartamento, Barry corre las cortinas y cierra la puerta con llave, aislándose todavía más de lo que ya está y consciente de que lo que está a punto de hacer es algo de lo que avergonzarse ante los otros. La llamada se inicia con una ingente solicitud de datos personales por parte de la operadora (dirección personal, tarjeta de crédito, número de afiliación a la seguridad social...) mientras Barry se sienta en la mesa de su sala. Los movimientos de cámara enfatizan la soledad del personaje en su apartamento con una panorámica primero hacia la izquierda y luego hacia la derecha, dejando a Barry al límite del fuera de campo y haciendo palpable el silencio a través del espacio vacío. “¿Comedia o dramón? (...) La secuencia tiene un aire de hiriente patetismo. Describe la soledad de un personaje que ni siquiera sabe qué hacer cuando llama a un teléfono X” (Kovacsis, op. cit.: 53).



Imagen 28: *Aislamiento y silencio a través del dispositivo*

Anderson no tiene miedo de aguantar el plano en silencio mientras Barry espera la llamada de la chica con la que van a conectarlo en cualquier momento. No es un silencio tan absoluto como el del minuto de silencio de *Bande à part* [1964, Jean-Luc Godard], puesto que Anderson decide mantener la voz de la presentadora de las noticias que sale de la televisión de fondo. Un hilo de fondo que ayuda a poner de relevancia lo silente de la habitación y la incomodidad de Barry en ese momento, un silencio *bressoniano* obtenido por el *pianissimo* de los ruidos (1979: 44). Tampoco es un minuto, apenas

llega a los 30 segundos, porque como decía Franz: *une vraie minute de silence ça dure une éternité*. Pero tampoco lo era en el film de Godard:

“The moment lasts thirty-five seconds. (...) That’s eight hundred and forty frames that bare no relation to plot or to character formation; yet has everything to do with purpose. A purpose like 4’33” Both expose, both reveal time. Now that’s something we give so very Little time to. But is it ever really silent?” (Proctor, 2012).

A lo largo de la película, la presencia del silencio no es siempre tan evidente o palpable pero no por ello deja de ser menos significativa. Describíamos antes la secuencia en la que Barry acaba llorando ante la mirada atónita de su cuñado después de haber destrozado repentina e injustificadamente una cristalera. Aquí, de nuevo, se repite la misma estructura que conduce al personaje de Sandler de la ira al silencio. En lo que parecía una primera cita bastante aceptable, con Barry bastante cómodo e incluso lo suficientemente suelto como para contar alguna anécdota graciosa, esta se trunca cuando Lena le confiesa que una de sus hermanas le contó que cuando eran pequeños, Barry destrozó una puerta de cristal con un martillo. De repente algo se cortocircuita en el interior de Barry y su rostro cambia por completo. Se cubre la boca con la mano en un gesto de incomodidad, antes de excusarse y levantarse de la mesa para ir al servicio. Cuando entra al baño del restaurante, Barry se desboca y comienza a golpear violentamente todo lo que encuentra a su paso. Anderson, que podría haber editado la secuencia en *Foley* para tener la pista de audio completamente limpia, apuesta por grabar el sonido en vivo, lo que resulta en un paisaje sonoro que Murray Schafer (1994: 182) describiría como de baja fidelidad debido al ruido provocado por la elevada intensidad de los puñetazos y patadas de Barry.

Después de que el *maître* amenace con (literalmente) romperle la cabeza a Barry si no abandonan el restaurante, este y Lena se marchan en silencio. Es aquí donde entra en valor el ruido desaforado de la escena en el baño puesto que, por su fuerte contraste, ayuda a resaltar este momento. Barry y Lena salen del restaurante y caminan por la calle, uno al lado del otro, sin decirse una palabra. Pero donde en la secuencia con su cuñado, Barry devenía tras su ataque de ira en un silencio más depresivo, con Lena al lado ese silencio post-violencia es completamente diferente. Entre ambos parece existir un entendimiento que va más allá de las palabras. Lena entiende la complicada personalidad de Barry y él por fin encuentra una persona con la que sentirse a gusto consigo mismo. Y Anderson no necesita ningún diálogo para ejemplificarlo, simplemente ambos caminan hacia su coche en completo silencio.

Tras dejarla en su apartamento, Barry recibe una llamada de Lena en la portería de su edificio que le dice las ganas que tenía de besarlo. Barry decide regresar al apartamento de Lena y comienza una larguísima secuencia en la que recorre los pasillos del edificio intentando encontrar el apartamento de Lena. La secuencia, que se desarrolla en silencio, nos recuerda al pobre Monsieur Hulot perdido en el laberinto de despachos, habitaciones y oficinas prácticamente idénticas. Barry se para, mira las indicaciones en la pared, y sale corriendo hacia el pasillo de su izquierda. Sorprendentemente vuelve a aparecer en el mismo lugar y de nuevo sale corriendo hacia su izquierda. Los pasillos son interminables e idénticos, por lo que decide bajar por las escaleras pero se equivoca al abrir una salida de emergencia que activa una alarma. Como si fuese un juego de frío o caliente, la partitura de Brion comienza a sonar cada vez más fuerte a medida que Barry se acerca a la puerta del apartamento de Lena. Cuando llega y esta le abre la puerta, ambos se besan y Barry se siente bien por primera vez en la película, pero es incapaz de contarle a Lena quién es realmente.



Imagen 29: *Aislamiento y silencio a través del escenario*

BARRY: That was good.

LENA: Yeah.

BARRY: I'll see you later.

LENA: Ok.

BARRY: I don't freak out very often.

LENA: What do you mean?

BARRY: I don't, no matter what my sisters say, ok?

LENA: I don't know what you mean....

BARRY: I don't freak out.

No será hasta el final de la película cuando Barry acabará por confesar todo lo que ha escondido a Lena (y al mundo) de sí mismo: la llamada a la línea de

sexo telefónico, sus ataques de ira, los cuatro hermanos rubios que intentaron secuestrarlo y luego provocaron el accidente en el que Lena acabó en el hospital y su huida a Utah para enfrentarse al cabecilla de la trama. Barry es un hombre nuevo que ha aprendido a lidiar con la toxicidad de sus sentimientos y con la culpa. Un nuevo Barry, quizás menos violento, quizás más abierto y, sobre todo, un Barry que es capaz de tocar el armonio. Como le susurra Lena al oído en el último plano de la película: *here we go*.

Reflexionando como hemos hecho sobre *Punch-Drunk Love*, uno no puede evitar pensar en *Sunrise: A Song of Two Humans* [1927, F.W. Murnau]. Ambas son películas que se construyen sobre una trama romántica, ambas tienen a protagonistas masculinos en constante lucha con sus entornos, y ambas terminan con el mundo (y la película) de vuelta en armonía consigo misma. Pero, lo que es más importante, ambas películas dan pasos importantes en la exploración de un lenguaje cinematográfico basado más en la significación del silencio que en el diálogo. Dos formas de contar una historia a través tanto de la imagen como del sonido, dos formas de que, como decía Néstor Almendros, el cine vuelva a ser cine (1984: 32).

3.4 Un hombre subido a un escenario

En la segunda mitad de *Funny People*, George Simmons (Adam Sandler) ha conseguido dejar atrás una amenazante leucemia. También ha aparcado sus roles cinematográficos más idiotas y comerciales y ha vuelto al circuito de *stand-up*, donde llena auditorios y la gente vuelve a reírse con sus chistes. En medio de una de sus rutinas, Simmons dice:

GEORGE SIMMONS: So, yeah, I'm fucking famous and rich, and it's crazy. It's... You know why? 'Cause I hate rich people. Fucking I'm rich and I hate rich people. I hate everything I fucking do now. I go to Hawaii, I'm like, 'You fucking snotty cocksucker, going to Hawaii.'”

El chiste, poco gracioso y nada relevante dentro de la película, nos interesa por el diálogo que crea más allá de la ficción entre dos personajes de Sandler como George Simmons y Barry Egan con la isla de Hawaii como puente. Ambos personajes son radicalmente diferentes (especialmente en su relación con la oralidad; George es mucho más directo, malhablado e indiscreto que Barry) pero son dos roles que toman sus índices performativos para cuestionar la *comic persona* de Sandler. Las relecturas y exploraciones de sus tropos recurrentes son más habituales en sus proyectos con cineastas alejados de su figura – el mencionado Paul Thomas Anderson en *Punch-Drunk Love*, Mike Binder en *Reign Over Me*, James L. Brooks en *Spanglish*, Judd Apatow en *Funny People* o Noah Baumbach en *The Meyerowitz Stories (New and Selected)*- que en los trabajos para su productora Happy Madison y con

directores como Frank Coraci, Dennis Dugan, y Peter Segal y guionistas como Tim Herlihy, Steve Koren y Robert Smigel.

De todas ellas, la película de Apatow¹⁷⁰ es quizás el texto más destacable porque tras su estreno, como apuntó Carlos Losilla, la llamada Nueva Comedia Americana entró en fase de solidificación y repliegue mientras “sus aristas más cortantes se ven sustituidas por estructuras sofisticadas, reflexiones incisivas, atrevimientos formales” (2010: 112). En este sentido, el inicio de *Funny People* es significativo. A un exitoso comediante se le diagnostica una leucemia muy agresiva que lo transforma en una persona cínica, deprimida y solitaria. A partir de aquí le sigue una negrísima reflexión sobre la fama, la comedia como profesión y la amistad entre hombres ejemplificada en el desarrollo de la relación entre Ira Wright (Seth Rogen), asistente personal y escritor de chistes en la sombra, y George Simmons. El *bromance* entre ambos evoluciona a medida que la enfermedad se desarrolla, con una curiosa mezcla de emociones, y un objeto eventualmente difícil de etiquetar entre comedia y melodrama (Macé, 2009a).

Sin embargo, lo que nos interesa de la película de Apatow es el lugar en el que se ubica dentro del género. *Funny People* explora esa extraficcionalidad en torno a la figura de Sandler que Seidman definió como tan propia de la *comedian comedy* (2003: 24). Una extraficcionalidad que se dispara en dos direcciones. Por un lado, por lo personalísimo de una película que se abre con imágenes de archivo de un joven (y por aquel entonces casi desconocido) Sandler cuando compartía piso con el propio Apatow y también los comediantes Janeane Garofalo y Ben Stiller:

“The nostalgic gesture here is significantly denser than the slothful insularity of *Grown Ups*, with its inside-jokiness and atmosphere of a Saturday Night Live reunion. Instead, here the young comic's delight in irreverent scatology--his giddy exuberance at his own naughtiness- is presented as a marked contrast to the joyless celebrity he has become” (Taylor, op. cit.: 67).

Por otro, porque la película puede leerse como un buen epitafio autobiográfico de los éxitos y fracasos de la carrera de Sandler: su personaje

¹⁷⁰ Bajo el paraguas de Judd Apatow se impulsó a una generación de comediantes formada por Jack Black, Steve Carell, Will Ferrell, Jonah Hill, John C. Reilly, Ben Stiller, Seth Rogen, Paul Rudd, Jason Segel, Vince Vaughan u Owen Wilson, cuyas comedias tienden a pivotan sobre las mismas preocupaciones que había incubado Sandler: los efectos castrantes de la adolescencia prolongada, la virilidad como mascarada, las crisis del núcleo familiar... Los personajes masculinos de las películas de Apatow viven aislados del mundo en un estado de inmadurez que se supera a lo largo de la película (Alarcón, 2008: 69).

de George Simmons, cuyo acercamiento a la mortalidad provoca un discurso diegético de auto-reevaluación, sirve como una visión reflexiva de la *comic persona* del propio Sandler. El trabajo cinematográfico de Simmons se proyecta como una versión exagerada de la comedia más animal de Sandler. De hecho, después del *found footage* inicial se pasa a un fragmento de una película ficticia titulada *Re-Do* en la que George Simmons interpreta a un bebé con cabeza de adulto. No hace falta realizar una lectura muy profunda para apreciar aquí una autocrítica a ese infantilismo que caracteriza gran parte de los personajes del intérprete.

Como muy bien apunta Losilla, “estamos en otra cosa, aunque no se sepa muy bien qué” (2009). Apatow conduce la película desde la frustración de no haber sido capaz de hacerse un nombre en sus inicios en el circuito de *stand-up comedy*¹⁷¹ (frustración encarnada en la figura de Ira Wright) para llevar a Sandler de vuelta a donde empezó:

“He [por Apatow] has made them [por Sandler y Rogen] practice on stage before shooting the film and reciprocally has invited the world of stand-up into the film, from Ray Romano to Sarah Silverman (...) Bringing cinema back to the stage and the stage back on the screen : this double motion opens the film to the heterogeneity of its own images, blending stage and screen, film and video, fiction and life, past and present” (Macé, 2012b)

La tensión entre la palabra y silencio que vehicula esta investigación se traduce en *Funny People* en la tensión entre la espontaneidad e inmediatez de la *stand-up* y la hipertrofia ridícula del concepto de *estrella* de la comedia cinematográfica. Una yuxtaposición que en *Funny People* se deja patente momentos después de que a Simmons se le diagnostique su enfermedad. Justo ahí, el nostálgico ejercicio de Apatow sobre la figura de Sandler se resume en un plano: el de George Simmons observándose a sí mismo en diferentes momentos de su carrera en varias pantallas de televisión. La cámara pasa de un fragmento de *Re-Do* a unas imágenes de su yo adolescente con un *bit* de una rutina suya sobre su Bar Mitzvah y de ahí a una grabación casera sobre los primeros momentos de Sandler cuando comenzaba a ser reconocido en las calles. El contraplano de George pone de manifiesto el carácter performativo del comediante por encima de los mecanismos de puesta en escena:

¹⁷¹ En su especial para Netflix *Judd Apatow: The Return* [2017, Marcus Raboy], regresó a los escenarios tras más de dos décadas de ausencia y expuso esa misma frustración, en parte por haber coincidido con dos amigos y futuras estrellas como Jim Carrey y Adam Sandler (ver *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*, 2017).

“George leans forward and exhibits a pained cringe that suddenly and poignantly dissolves into a smile, a shadow trace of the uncontainable mirth formerly exhibited by a young man who can't resist laughing at his own deliberate idiocy” (Taylor, op. cit.: 67-68).

En ese momento, el rostro de Simmons/Sandler atraviesa una gama de microgestos completamente silentes que demuestran la conexión extradiegética entre el comediante y el personaje de ficción y que, además, ponen de relieve el estado de agotamiento y crisis de la doble perspectiva de género de la comedia contemporánea.



Imagen 30: *La diégesis revisionando la comic persona de Adam Sandler*

Una crisis que acaba por cristalizar posteriormente en un club de comedia cualquiera de Los Ángeles en el que un depresivo George Simmons se sube al escenario para sorpresa de una audiencia que aplaude a su ídolo. Pronto, un rutina bastante clásica sobre relaciones de pareja da paso a un *bit* sobre religión en el que, sorprendentemente, un personaje interpretado por Sandler no hace referencia alguna a su condición de judío:

GEORGE SIMMONS: Anyways, I have no religion. My parents did not believe in God. That was great. They passed that along. I didn't even have a fucking choice. They were like, "Nope, don't do it." "Really? So, when Grandpa dies he goes to heaven?" "Nope, he'll be in the ground." "Thanks, Dad. Should I sleep now? 'Cause I... There's no way I'll have a nightmare tonight." [Gritando de repente] "Fuck you. I don't believe in nightmares,

either. Fags have nightmares. If there was a God, why would there be a Holocaust? Go to bed, son. Pleasant dreams."

Cuando el público espera un *set* basado en el humor propio de la *comic persona* de George Simmons/Adam Sandler, soez, agresivo y un poco homófobo, el comediante decide virar hacia la melancolía con un *delivering* casi imperceptible y apostar todo al silencio.

RANDY¹⁷²: Simmons is getting a little dark.

IRA WRIGHT: What is he doing?

GEORGE SIMMONS: [*Con apenas un hilo de voz y con el local en silencio*] When you hear the waitress's footsteps that's when you know you're not doing well. [*Cada vez hablando más bajo*] Oh, boy, it's quiet in here. You hear that? I think I can hear the freeway.

Silenciando completamente el *bit* e intentando subir al escenario el silencio del club y los sonidos lejanos de la autopista, Simmons consigue hacer suya la frase de Cage aquel 29 de agosto de 1952 en el Maverick Concert Hall tras el estreno de *4'33'*: "Sería mejor que escuchasen el sonido del viento" (Citado en Lack, 1999: 287). Al igual que en el *Lenny* de Bob Fosse, Sandler se vale del silencio cinematográfico para dilatar los límites físicos del escenario y, de esta forma, derribar las (cada vez más permeables) barreras entre la *stand-up* y el cine.

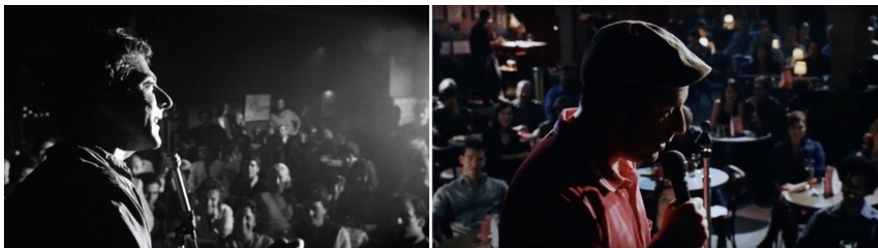


Imagen 31: *Lenny Bruce* y *George Simmons*, dos hombres sobre el escenario

¹⁷² Interpretado por el también comediante Aziz Ansari.

4. LOUIS C.K. O CÓMO DISPARAR AL CORAZÓN DE LA SITCOM

4.1 Introducción al capítulo

Casi veinte años después de que Jerry Seinfeld y Larry David hicieran saltar el género por los aires, otro cómico de *stand-up* desembarcó en el género más puramente televisivo para asestarle el golpe de gracia. En lo que podría ser entendida como una trilogía de la *sitcom*, *Lucky Louie*, *Louie* y *Horace and Pete*, C.K., como *auteur* y como comediante, se cuestiona a cada etapa la estructura de la *sitcom* como formato serial y como terreno cómico. Cada serie es un paso más en una exploración hacia lo más profundo de la risa a partir de su vaciado, un adelgazamiento formal que investiga los mecanismos de lo cómico a través de la interrogación y el cuestionamiento de las estructuras clásicas que durante tantos años habíamos dado por sentadas.

El manto de la *sitcom* parece haberse quedado demasiado corto para cubrir ficciones como las de Louis C.K., pero también las de otros cómicos como Garry Shandling con *It's Garry Shandling's Show* y *The Larry Sanders Show*, Sarah Silverman con *The Sarah Silverman Program* [Comedy Central, 2007-2010], Zach Galifianakis con *Baskets* [FX, 2016-], Steve Coogan con *Knowing Me Knowing You with Alan Partridge* [BBC2, 1994] y *I'm Alan Partridge* [BBC2, 1997-2002], Aziz Ansari con *Master of None*¹⁷³ [Netflix, 2015-2017], Ignatius Farray con *El fin de la comedia* [Comedy Central, 2014] o casi todos los trabajos del tándem formado por Stephen Merchant y Ricky Gervais. Todos ellos con un común denominador: la *stand-up comedy*.

“En la stand up, el comediante se enfrenta a la audiencia a cuerpo desnudo desde un escenario vacío, convirtiéndose a sí mismo en “texto” cómico pues son su presencia, su voz y su gestualidad los que detonan y hacen avanzar la historia. (...) En la *sitcom*, en cambio, es esa situación de base que le da nombre la que precede a los personajes y les provee de historias. Pero en la *sitcom* moderna (...) esa situación es sustituida por la posición de unos cómicos que buscan de nuevo la presencia y la exposición de la stand-up. Cuerpos (...) que ya no solucionan conflictos sino que los provocan, al para convertirse en auténticos cuerpos que lo desestabilizan o, directamente, lo derruyen” (López, 2009: 339-340).

¹⁷³ De la serie de Ansari vale la pena destacar, aunque sea en un espacio tan secundario como esta nota a pie de página, el episodio *New York, I Love You* [T2E6] y sus casi ocho minutos de silencio, que sirven para narrar la historia de una pareja con discapacidad auditiva.

Y es que parece evidente que, más allá de su similar duración y una naturaleza eminentemente cómica (Fernández Aparicio, op. cit.: 8), son más las diferencias que las similitudes entre las ficciones televisivas históricas como la ya mencionada *I Love Lucy* y todas estas comedias mencionadas. Unas diferencias que, fundamentalmente, se construyen desde las tensiones entre la verborrea tan características de la *sitcom* y los silencios que, como hemos visto, cada vez ganan mayor presencia en el relato. ¿Existe un espacio cómico más allá de la *sitcom* en la ficción serial contemporánea? Y si no es así, ¿podemos seguir considerando como comedia todo lo que se guarnece bajo el paraguas de la *sitcom*? El análisis de la *comic persona* de nuestro segundo caso de estudio, el comediante Louis C.K. a través de sus comedias televisivas nos servirá para encontrar las respuestas a estas preguntas.

4.2 (Im)permeabilidad diegética del yo ficcionado

En noviembre de 2017, *The New York Times* publicó un artículo sobre Louis C.K. que sacudió a la que en ese momento era la gran figura de la comedia norteamericana contemporánea. El titular de la pieza dejaba poco o ningún lugar a las elucubraciones del *clickbait*: *Louis C.K. is accused by 5 women of sexual misconduct* (Ryzik et al. 2017). El texto, que venía a confirmar lo que en la escena de la *stand-up comedy* se rumoreaba desde hacía tiempo¹⁷⁴, detallaba las acusaciones de abuso sexual contra el comediante por parte de cinco mujeres diferentes. Los relatos de cada una de ellas, con ligeras variaciones, coincidían en torno a un gesto: la masturbación. Abusando de su posición de poder en la industria de la comedia, C.K. había pedido recurrentemente a todas esas mujeres, con las que estaba comprometido en un contexto profesional, que lo vieran masturbarse.

Las acusaciones contra Louis C.K. surgieron en el momento de mayor agitación mediática del movimiento #MeToo. Un mes antes, en octubre de 2017, el propio *The New York Times* había destapado las décadas de acoso sexual por parte Harvey Weinstein hacia docenas de mujeres (ver Kantor y Twohey, 2017). Durante años, el productor se había aprovechado de su posición privilegiada para silenciar todas estas denuncias a través de acuerdos financieros y de confidencialidad con las víctimas y con los propios medios de comunicación. Lo que pasó a conocerse como *efecto Weinstein* provocó que, por primera vez, se visibilizasen esas décadas de silenciamiento (ver Cobb y Horeck, 2018). El escenario post-Weinstein permitió que muchas mujeres se sintiesen empoderadas para compartir los abusos que habían sufrido. De esta forma, la investigación contra el poderoso productor desencadenó una avalancha de acusaciones contra un mismo perfil: hombre situado en una posición de influencia en los medios de comunicación, la

¹⁷⁴ En referencia al silenciamiento de la conducta de Louis C.K. durante varios años hasta la publicación del artículo del *New York Times* ver Redden, 2017 y Perez, 2017.

esfera política o la industria cinematográfica. Tras Weinstein, los abusos de hombres como Bryan Singer, Brett Kavanaugh, Charlie Rose, James Franco, Aziz Anzari, Mario Testino, Dustin Hoffman, Kevin Spacey, John Lasseter o Jeffrey Tambor fueron señalados por las mujeres del movimiento #MeToo.

Centrándonos de nuevo en nuestro objeto de estudio, inmediatamente tras las acusaciones, la carrera de Louis C.K. como el gran comediante norteamericano del momento pasó a tambalearse. La película *I Love You, Daddy* [2016, Louis C.K.], que suponía su regreso a la dirección cinematográfica 16 años después de su fallida *Pootie Tang* [2001, Louis C.K.] y que C.K. había producido en secreto, vio su estreno cancelado, los contratos con FX (productora de *Louie*) y con Netflix (distribuidora de algunos de sus especiales de *stand-up*) se rompieron unilateralmente y su agente y publicista se deshizo rápidamente de su cliente. En poco más de cuarenta y ocho horas, Louis C.K. se había convertido en persona non grata para una industria que horas antes lo había venerado.

En relación con el objetivo de esta investigación, las acusaciones hacia Louis C.K. admiten una lectura desde la perspectiva teórica de la *comedian comedy*. Paralelamente a las (imprescindibles) reflexiones en torno a los abusos de poder y de género dentro de la industria audiovisual, el caso C.K. permite considerar la permeabilidad de su propia *comic persona* y la problemática del *yo* en los trasvases entre realidad y ficción. En su texto *Si “yo” me fuera contado* sobre el autorretrato en el documental contemporáneo Alain Bergala señala el “malestar de la civilización de fin de siglo y la necesidad de localización de sí ante cambios cada vez más rápidos donde las estructuras tradicionales no ya están ya en condiciones de desempeñar su papel” (2012: 15) como una de las causas de la aparición y proliferación de discursos del yo en textos mediáticos. Por supuesto, la noción de que alguien se interprete a sí mismo es bastante común en la comedia (Mills, 2010: 193) pero, especialmente en su trilogía de la *sitcom* y recogiendo la tradición de algunos comediantes del silente como Harold Lloyd, Louis C.K. la lleva un paso más allá al guionizar, realizar, producir e incluso editar muchos de los episodios¹⁷⁵:

“El desempeño de todas esas funciones prolonga una tradición autoral que distingue a muchos comediantes y que se remonta a los días del cine silente: la obsesión por el control creativo absoluto de sus obras. [...] Esa férrea voluntad se prolonga en la era sonora. Jerry Lewis, Mel Brooks, Richard Pryor, Steve Martin o Woody Allen, en Estados Unidos, como Jacques Tati y Pierre Étaix en Francia, [...] concentraron las labores del

¹⁷⁵ La cadena FX respetaba el derecho de Louis C.K. al corte final de su serie *Louie* (ver Louis C.K. 2014 y Bedoya 2017). En una entrevista para el podcast de Bill Simmons, el propio C.K. confirmaba la necesidad artística de editar su propio material (Timmer 2015)

guionista, del director y del intérprete con el fin de obtener las condiciones esenciales para sus performances. No es casual que haya ocurrido así. La mayoría de los cómicos llegados al mundo audiovisual se formaron en el cabaret, en el teatro popular, en el *music hall*, en el circo o en el club de monólogos humorísticos, siempre desempeñándose como hombres orquesta” (Bedoya, op. cit.: 71)

En la comparativa de las dos formas cómicas (*stand-up comedy* y ficción televisiva) donde Louis C.K. forjó su *comic persona* es importante tener en cuenta que, para la primera, el texto pivota en torno al *yo* en un grado mucho mayor que para un comediante audiovisual (Marc, 1989: 18). El comediante de *stand-up* funciona como un medio que proporciona a su público una personalidad, ya sea como un personaje cómico construido a propósito o como una versión de sí mismo (Double, op cit.: 19). En cualquiera de los dos casos, la *comic persona* del comediante es un elemento definitorio de su *act*, ya que otorga un contexto al material y da al público un punto de partida desde el que construir la verosimilitud del texto cómico. Por eso, en el trasvase desde el *act* de *stand-up* a la comedia televisiva, el yo del comediante sigue persistiendo como agente vehicular del discurso (cómico). En este salto al medio audiovisual, podemos tomar como referencia al Woody Allen/Alvy Singer de *Annie Hall*, donde el cineasta presentó a través de la interpelación directa de su alter ego al público cinematográfico sus, angustias y neurosis. Tavernier y Coursodon, sobre *Annie Hall* y Woody Allen, dicen:

“A partir de ese momento (al incorporar al personaje algunos rasgos autobiográficos), cabalgando entre la comedia y el drama sin tener que limitarse a uno u otro registro, su discurso cinematográfico podrá abordar otros terrenos antes prohibidos al film cómico. En la medida en que el espectador comparte sus preocupaciones y sus problemas abordándolos de una manera no radicalmente diferente, este puede desde entonces ¿identificarse? con el personaje cómico como lo hacía con cualquier otro personaje. Algo imposible en el caso de los cómicos pre-allenianos, no solo por su ajeneidad [sic] física y psicológica, sino porque la práctica del gag, a la vez su lenguaje propio y su modo de aprehensión del mundo, constituye un método esencialmente no realista [...] aunque manipule constantemente los elementos más concretos de lo real” (1997: 294).

Por sus orígenes en la *stand-up*, el Louie personaje comienza a definirse cuando Louis C.K. crea su propia persona dramática sobre los escenarios. Esto no es ninguna sorpresa, probablemente sea el primer paso que cualquier

comediante debe tomar antes de tomar el micro ante una sala abarrotada de gente:

“Esa voz que el humorista debe encontrar para existir sobre el escenario¹⁷⁶, y eventualmente tener su propia serie, construye en primer lugar la identidad escénica, la ‘persona’, como prefieren llamarla algunos comediantes. A la manera de muchos escritores como John Fante o Charles Bukowski, se trata de crear un alter ego para poner en escena, una versión amplificadora, arreglada del propio yo con el que el público pueda comunicarse” (Hantzis, 2016: 29).

Muchos comediantes de *stand-up* crean personajes que difieren radicalmente de su yo en la forma de hablar (dicción, uso de acentos, un *delivering* muy exagerado), de vestir (uso de vestuario, *props*¹⁷⁷ e incluso máscaras¹⁷⁸) u origen (nacionalidad, posición socio-económica, etc.). Ya hemos hablado de Andy Kaufman, pero hay muchos más; Andrew "Dice" Clay, Tim Allen, Zack Galifianakis, Maria Bamford o Judah Friedlander son algunos de los mejores ejemplos de lo que se conoce como comediantes de personaje(s).

Sin embargo, Louis C.K. pertenece a ese otro grupo de comediantes cuya persona dramática sobre el escenario era, desgraciadamente, similar a su propia identidad. La *comic persona* de C.K. en el escenario se construía sobre la figura del hombre heterosexual, blanco, cuarentón y con una ideología liberal (en el sentido anglosajón del término) que era crítica y honestamente observadora sobre sí mismo y su perspectiva del mundo. Pasado de peso, a

¹⁷⁶ Incluso una de las voces más auténticas y personales de la *stand-up comedy* como la de Richard Pryor tuvo que forjarla a fuego a base de ensayo-error antes de conseguir una voz propia: “Pryor’s early success as a comedian came from wearing a mask, a borrowed one. He carefully modeled his persona in imitation of Bill Cosby, already in the early 1960s a crossover star whose folksy, clean, and nostalgic stories appealed to a large white audience” (Heer, 2015).

¹⁷⁷ Hemos visto la importancia de los *props* en la construcción de un personaje cómico como Chico Marx, pero pensemos también en Jeff Dunham y su *Achmed the Dead Terrorist*, Olsen y Johnson, Steve Martin o Tommy Cooper y su característico fez.

¹⁷⁸ Nada particularmente llamativo si tenemos en cuenta la importancia de la máscara en la *commedia dell’Arte* (ver Rudin, 1994: 34-48; Taxidou, 1998; Henke, 2002: 157 y Wilsher, 2007) o en la comedia de la antigua Roma (Gow 1912). Esta tradición de la máscara pareció traducirse en los *acts* de *stand-up comedy* basados en la imitación de figuras públicas reconocidas por el público. Ya hemos hablado de las *impersonations* de Andy Kaufman, Sacha Baron Cohen o Joaquín Reyes, pero muchos otros comediantes contemporáneos han apostado por la imitación en sus primeras veces sobre los escenarios. Pensemos en Jim Carrey que se hizo un nombre primero en la escena canadiense y luego en la gira que le llevó a abrir a Rodney Dangerfield entre 1980 y 1982 por toda la geografía norteamericana (Dangerfield 2005: 8).

cada año más calvo y casi siempre en vaqueros y camiseta oscura; no existía artificio o distracción ninguna, su texto/palabra era lo más importante (Salamova 20016). La naturaleza confesional y *self-deprecating* de gran parte de su material, como utilizar lo ridículo de su cuerpo (grasiento, lleno de pecas, blanquecino y con una tendencia a la sudoración excesiva) como fuente de sus rutinas, funcionaba como un dispositivo retórico que degradaba su personalidad escénica y colocaba a la audiencia por encima del propio C.K.

En su salto a la comedia televisiva, C.K. continuó desdibujando los límites ficcionales de su *comic persona*. Algo que sería especialmente notable en *Louie* donde personaje y persona comparte similitudes biográficas: la serie se basa en la vida de Louis C.K., ya como padre divorciado, mientras intenta repartir su atención entre sus dos hijas y su carrera como comediante de *stand-up*. Detrás de su moderado éxito en el circuito alternativo de la comedia en vivo, se esconde la superficial cotidianidad de un cuarentón venido a menos que ve cómo sus mejores años se escapan a medida que su cuerpo engorda y se deteriora¹⁷⁹. De esta forma, y tras experimentar en carne propia las trampas de la *sitcom* con *Lucky Loyie*, Louis C.K. decidió cruzar el umbral entre lo real y lo ficticio, desbordando el límite entre lo trágico y lo cómico (Garín, 2005).

Tomando como referencia a P. David Marshall y su tesis acerca los estudios sobre la personalidad y cómo la ficción está cambiando en la contemporaneidad (2014a: 15), podemos apreciar cómo muchas de las narrativas audiovisuales contemporáneas en torno a la figura del comediante están basadas en la autopresentación (Piper 2015: 14). En este sentido, existen tres posibles líneas de representación:

- La primera es la de representar tanto el oficio sobre los escenarios como la vida del comediante entre *acts*; al igual que en películas como *The King of Comedy* [1982, Martin Scorsese], *Punchline* [1988, David Seltzer], *This Is My Life* [1992, Nora Ephron], *Mr. Saturday*

¹⁷⁹ El estado menguante del cuerpo de Louis C.K. es una fuente importante para la amalgama particular de humor y aflicción de *Louie*. En el episodio *Dr. Ben/Nick* [T1E3], el doctor de Louie (interpretado Ricky Gervais) lo avergüenza diciéndole: “That is really bad. That's the worst penis I've ever seen in my life. That is disgusting. This is the worst thing that's happened to me, seeing that. And my dad hung himself in front of me whilst masturbating. If I could take one of those things back, it would be seeing that awful cock. Looks like you've been getting a dog to suck it off, but it chewed it like it thought it was a horrible old blood-and-cum-filled shoe.” Para ridiculizarlo aún más, hace pasar a la consulta a la enfermera para preguntarle si había visto un pene tan horrible alguna vez en su vida. La escena, además de mencionar por primera vez vemos la masturbación como un elemento de vergüenza y culpa, nos recuerda a aquella de *There's Something About Mary* [1998, Peter Farrelly, Bobby Farrelly] en la que Ted (Ben Stiller) se ve rodeado en el baño por los padres de Mary, un bombero y un policía que pasaba por allí.

Night [1992, Billy Crystal], *Funny Bones* [1994, Peter Chelsom], *The Last Stand* [2006, Russ Parr], la mencionada *Funny People*, *Sleepwalk with Me* [2012, Mike Birbiglia], *Obvious Child* [2014, Gillian Robespierre] o *The Big Sick* [2017, Michael Showalter].

- La segunda es la de colocar al comediante de *stand-up* como protagonista del universo ficcional; en la línea de *sitcoms* como *Sanford and Son*, *Mork & Mindy* [ABC, 1978-1982], *Roseanne* [ABC, 1988-1997], *Everybody Loves Raymond*, *The Norm Show* [ABC, 1999-2001], *One Mississippi* [Amazon Video, 2016-] o las ya mencionadas *The Cosby Show*, *The Bob Newhart Show* y *Ellen* [NBC, 1994-1998].
- La tercera toma el fondo de la primera tendencia (la puesta en escena de la vida de un comediante) a través de la segunda (con un comediante como centro de la narrativa); aquí se encuadran ficciones como la ya mencionada *It's Garry Shandling's Show* pero también *Jo Jo Dancer*, *Your Life Is Calling* [1986, Richard Pryor], *Seinfeld*, *Talkin' Dirty After Dark* [1991, Topper Carew], *The Sarah Silverman Program*, *Maron* [IFC, 2013-2016], *Lady Dynamite* [Netflix, 2016-2017] o *Crashing* [HBO, 2017-2019].

Louie se sitúa dentro de este tercer marco de (re)presentación claramente definido por la presencia de un/una *stand-up comedian* que interpreta su yo (o un plausible yo) más allá de los escenarios. Al leer a *Louie* a través de los *persona studies*, la proliferación del yo público (Marshall 2014a) puede imbuir a medios como el cine y la televisión, tradicionalmente representativos, una voluntad *presentacional* (Piper 2015):

“¿dónde acaba la vida y empieza la presentación? ¿Cuáles son los límites de la performance? (...) después de las funciones, *Louie* y sus amigos cómicos -como los de Broadway Danny Rose (1984), de Woody Allen- hablan de sí mismos mientras comparten tragos y partidas de póquer” (Bedoya, op. cit.: 77).

Otro ejemplo de esa vinculación entre el *Louie* personaje y el Louis real podemos encontrarlo en el episodio *Oh, Louie/Tickets* [2.7], en el que Louis C.K. aborda la polémica en torno a las acusaciones hacia Dane Cook (el comediante de masas por excelencia en Estados Unidos) sobre robo y plagio de material del propio Louis C.K. En el capítulo, *Louie* se reúne con Cook en su *green room* el Madison Square Garden, donde ésta acaba de finalizar uno de sus apabullantes shows. En una incomodísima escena, *Louie* siente que tiene que arrastrarse ante un comediante mucho más exitoso para conseguir las entradas para el concierto de Lady Gaga que su hija quería por su cumpleaños. En una conversación escueta predominada por los silencios, Dane Cook acaba por hacer estallar el elefante en la habitación al pedirle que reconozca que no existe plagio alguno por su parte.



Imagen 32: *Trasvases entre realidad y ficción en Louie*

“I mean it’s me -it’s autobiographical fiction, I call it sometimes, because it’s the way I would act in those situations. But I’m being myself mostly, although I let myself make huge, terrible mistakes that I wouldn’t make in real life. And I let myself have worse judgment than I have in real life because it’s more entertaining” (Louis C.K. en una entrevista con James Poniewozil en 2010).

Por eso, aunque el personaje ficticio aluda a cuestiones de la vida de la persona que lo retrata, como apuntaba Mills (2010: 200), un comediante puede moverse entre actuar y ser, y seguir manteniendo el mismo nombre. Será el exactamente el nombre uno de los pocos y pequeños territorios que permanezcan a salvo de la ficción, las últimas fronteras de lo real a las que la diégesis no consigue agarrarse. Por ejemplo, el personaje de la serie nunca se llama "Louis"; incluso en los carteles de los clubes en los que aparece su nombre siempre se escribe "Louie C.K." Esta línea divisoria puede parecer nimia, pero servía de escudo de defensa que parecía indicar que la similitud entre el intérprete y el personaje era sólo parcial y que todavía existían diferencias importantes. De hecho, en ningún momento a lo largo de las cinco temporadas que conforman la serie, Louie disfruta de un gran éxito en su carrera como comediante¹⁸⁰. En la ficción, su condición se limita a ser un cómico de cómicos, lo que sugiere que su público está limitado en gran medida a otros comediantes. Louie se encuentra a menudo con colegas (comediantes famosos que se interpretan a sí mismos en la serie) a los que considera más exitosos que él (pensamos en el momento en el que Marc Maron les comunica a Louie y otros comediantes como Todd Barry, Nick Di Paolo y Jim Norton reunidos en la mesa del *Comedy Cellar* que ha conseguido un acuerdo para producir su propia comedia para televisión), cuando en

¹⁸⁰Ni como protagonista de una ficción televisiva (en la apertura del episodio *Oh Louie/Tickets* [T2E7]: <https://www.youtube.com/watch?v=fMq2AW507hc>), ni como host de un *late* (en el arco *Late Show: Part 1, Part 2* y *Part 3*[10.3, 11.3 y 12-3]: <https://www.youtube.com/watch?v=bM6YC-1h1rY>), ni como actor dramático (en el episodio *Cop Story* [T3E5]: <https://www.youtube.com/watch?v=i8E1i1Q5p4c>), ni siquiera intentando comprar una nueva casa para mudarse con sus hijas (en *Moving* [T2E3]: <https://www.youtube.com/watch?v=4bFhYvADjI4>), Louie consigue alcanzar el éxito.

realidad Louis C.K. (a diferencia de Louie) era, por aquel momento, uno de los comediantes más mediáticos e influyentes no sólo del circuito *stand-up* sino del audiovisual norteamericano¹⁸¹

De esta forma, y hasta que se demostró lo contrario, C.K. se aprovechó de ese marco performativo cómico dentro del cual existe y se desarrolla la *comic persona* del comediante: un espacio marginal seguro donde los pensamientos transgresores pueden ser explorados sin consecuencias (Quirk 2015: 36). De esta forma, entre el comediante y la audiencia se produce una negociación de lo que se considera aceptable (a pesar de lo transgresor) dentro de ese marco. O lo que es lo mismo, y como apuntaba Holm (2016: 112), se trata de posibilitar que la rutina del comediante pueda esconderse detrás de la excusa del humor. Durante la forja de su *comic persona* sobre los escenarios, Louis C.K. enfatizaba constantemente varios detalles de su vida privada, creando una falsa pátina de autenticidad: describía con (grueso) detalle sus actividades sexuales y fisiológicas, su paupérrima forma física, sus ansiedades sobre la paternidad y las relaciones con las mujeres. Podía parecer que C.K. no escondía nada a la audiencia, ya que en muchas rutinas se presentaba a sí mismo bajo un prisma bastante amargo y culpable, pero también es cierto que jugaba con el carácter performativo, y por tanto ficcional, de la *stand-up*. Un ejemplo: C.K. abre un *bit* de su especial *Shameless* [2007, Steven J. Santos] con la siguiente premisa: “I was at a bar the other night. It doesn't matter where because I'm lying”. Más allá del brevedad y poca importancia del chiste a nivel estructural dentro de la rutina, C.K. está (supuestamente) colocando las cartas encima de la mesa desde el primer momento al poner de manifiesto la dimensión ficcional de su texto.

Así, antes de que las denuncias fuesen publicadas a nivel mundial, la impropia conducta sexual que C.K. utilizaba como material conseguía mantenerse en equilibrio gracias a la pantalla de lo cómico. Tras conocerse no sólo los abusos del comediante sino la naturaleza onanista de los mismos, resultó complicado separar al artista de su obra: lo que había sido interpretado como una hipérbole cómica, incluso una crítica hacia una idea de masculinidad encarnada en el propio C.K., entró en crisis. La negociación entre comediante y público estaba rota y todo el material desbordó la diégesis de la rutina para ejemplificar que su visión supuestamente feminista necesitaba, cuanto menos, un nuevo escrutinio (Thompson, 2017). A

¹⁸¹ En 2013, Woody Allen lo firma para un papel en su película *Blue Jasmine*. En 2015, participa en *Trumbo* [Jay Roach] y anuncia sus dos propios proyectos cinematográficos tras las cámaras *I'm a Cop* (que finalmente nunca llegó a ver la luz) y *I Love you Daddy*. Portadas de revistas, premios y reconocimientos internacionales, entrevistas en medios digitales... Como ya hemos apuntado, en el arco comprendido entre la temporada 2013-2014 y el 9 de noviembre de 2017 cuando *The New York Times* destapa las denuncias en su contra, Louis C.K. era el comediante más exitoso a nivel global y un ejemplo de hombre hecho a sí mismo.

diferencia de otro caso que podría presentar ciertas similitudes como el de Bill Cosby, los textos cómicos de C.K. nos daban pistas de lo que realmente acontecía más allá de la diégesis del escenario. En el caso de Cosby, las acusaciones de violación mostraban un *yo* que distaba de la figura de *American dad* que había forjado en una *sitcom* como *The Cosby Show*. Sin embargo, esa tendencia que ya hemos apuntado por parte de C.K. a desnudar la verdadera naturaleza grotesca del hombre heterosexual en sus rutinas de *stand-up* y su inclinación semi-autobiográfica¹⁸² en una *sitcom* como *Louie* o la propia *I Love You, Daddy* pasaron a leerse como una cortina de humo performativa (Knight, 2017) tras la que se escondía su verdadero *yo*. A medida que se hacía más y más evidente el verdadero núcleo de gran parte de su comedia, la *comic persona* de Louis C.K. se diluía y deshilachaba (Piper, 2019). Y es que lo que se había percibido una como parodia de sí mismo era la plasmación de la verdadera personalidad del propio C.K.:

“The stories told by the women raise sharp questions about the anecdotes that Louis C.K. tells in his own comedy. He rose to fame in part by appearing to be candid about his flaws and sexual hang-ups, discussing and miming masturbation extensively in his act — an exaggerated riff that some of the women feel may have served as a cover for real misconduct” (Ryzik et al., op cit).

Bits como el de su especial *Cheved Up* [2008, Louis C.K., Shannon Hartman] en el que afirmaba que la moralidad de una persona podía ser juzgada por la rapidez con la que se hubiese masturbado después del atentado del 11-S y cuyo *punch-line* era que él mismo se había masturbado entre la caída de la primera y la segunda torre confirman lo apuntado por Ryzik et al. en su artículo. Siendo esta una investigación que busca ejemplificar las tensiones entre el silencio y la palabra del comediante, entenderemos la repetida presencia de la masturbación en los diferentes textos cómicos de Louis C.K. como un gesto que silencia y que conecta el *yo* y la *comic persona* del propio C.K.

4.3 La masturbación: el gesto que silencia. De *Lucky Louie* a *I Love you, Daddy*

“If you must gamble away your life sexually, don't play a Lone Hand too much”

¹⁸² Si no autobiográficas y a pesar de las licencias ficcionales y humorísticas, ambos trabajos sí que comparten una clara lectura de la propia figura de Louis C.K. más allá de la diégesis.

Mark Twain, *On Maturbation: Some Thoughts on the Science of Onanism* (2009)

Resulta interesante la fetichización audiovisual, algo especialmente notorio en la comedia norteamericana contemporánea, de un gesto como el de la masturbación. Un gesto que se ha convertido en el núcleo de muchos discursos humorísticos y cómicos desde su ocultamiento, la vergüenza que acarrea y el tabú que sigue siendo en la cultura occidental contemporánea (Johnson, 2015). Para la introducción de su libro *Masturbation in Pop Culture*, Lauren Rosewarne (2014) comienza describiendo un momento del capítulo *Homeward Bound* [T6E7] de la *sitcom* *Roseanne* que encontramos muy significativa. En la escena, Dan (John Goodman) descubre que su hijo DJ (Michael Fishman) ha comenzado a masturbarse y decide tener con él la clásica conversación padre-hijo: “The funny thing about this is that even though it's okay and everybody does it, there's nothing wrong with it, nobody ever ever talks about it”, para luego colocar su dedo índice sobre sus labios, gestualizando el silencio que implica. En pocas palabras, Dan consigue plasmar todo lo que entendemos que encierra la masturbación: un gesto (que todo el mundo hace) y un silencio (que nadie cuenta).



Imagen 33: El gesto del silencio para definir la masturbación

Y es que cuando se habla de ello, la comedia se ha referido tradicionalmente a la masturbación bajo diferentes eufemismos y rodeos que evitan utilizar la palabra. Pensemos en *There's Something About Mary*, cuando Dom (Chris Elliott) le pregunta a Ted (Ben Stiller) si se masturba antes de su cita: “All right, I think you're all set so just go clean the pipes, and it's a go.... You choke the chicken before any big date, don't you? Tell me you spank the monkey before any big date. Oh my God, he doesn't flog the dolphin before

a big date. Are you crazy? 'That's like going out there with a loaded gun!'¹⁸³. Lo que pone de manifiesto un gesto como el de la masturbación es esa misma tensión entre palabra y silencio, entre callar o verbalizarlo pobre y eufemísticamente sin saber elegir las palabras correctas. Históricamente, la utilización de eufemismos y circunloquios han sido la vía fácil para verbalizar palabras o cuestiones de difícil discusión (Rosewarne, 2013) y, en el contexto de la masturbación, denotan la incomodidad de hablar abiertamente de dicha cuestión:

“Hoy en día es constante que se utilicen diversas metáforas para designar a la masturbación. Desde la representación del onanismo y la génesis bíblica de esa palabra hasta los términos coloquiales del siglo XXI, el acto de la masturbación ha tratado de oscurecerse y mitificarse discursivamente desde el momento del nombramiento propiamente dicho del acto masturbatorio” (Salazar, 2016: 104).

Una incomodidad que, como apunta la propia Rosewarne, además de estar conectada con sentimientos de vergüenza o culpa, también puede provenir de lo que ella entiende como la sensación clínica de la propia palabra en la boca (op. cit.: 18). Lo que la conecta directamente con la lectura del gag de Agamabén como mordaza, como aquello que introducían los comediantes *dell'Arte* y que les impedía hablar para posteriormente improvisar sobre aquello de lo que, como decía Dan en *Roseanne*, *nobody ever ever talks about it*.

El ya mencionado episodio de *The Contest* de *Seinfeld* nos sirve para ejemplificar este vínculo entre la masturbación y la mordaza/gag *agambeniana*. El capítulo gira en torno a la masturbación y la apuesta que los cuatro amigos hacen para ver quién aguantará más sin masturbarse. En ningún momento de los 22 minutos que dura el episodio se menciona la palabra masturbación. El episodio se inicia con George (Jason Alexander) admitiendo a Jerry, Kramer y Elaine que su madre lo había descubierto masturbándose. Una afirmación que en ningún momento llega a verbalizarse:

GEORGE: My mother caught me.
JERRY: "Caught" you? Doing what?
GEORGE: You know. [*Todos permanecen en silencio*] I was alone...
ELAINE: You mean?
GEORGE: [*En silencio y moviendo su cabeza*] Uh-huh.¹⁸⁴

¹⁸³ Transcripción sacada de https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=theres-something-about-mary

¹⁸⁴ Transcripción sacada de <https://www.seinfeldscripts.com/TheContest.htm>

George no necesita decir nada más, ni ser más explícito sobre sus acciones. Sus silencios proporcionan información suficiente para que sus amigos y el público entienda la naturaleza de su vergonzosa anécdota.

Volviendo sobre el verdadero objeto de estudio de este capítulo, Louis C.K. planteó un abordaje muy diferente al tabú que, en realidad, lo conecta más con otro comediante que ya hemos tratado como Lenny Bruce que con Jerry Seinfeld o el propio Larry David. Al darles la vuelta a los canónicos discursos de la *sitcom* en favor de un texto mucho más melancólico y amargo, C.K. hipervisibilizó tanto el gesto como la palabra de la masturbación. Antes de *Louie*, C.K. comenzó a plasmar su obsesión por la sexualidad y el gesto masturbatorio como una cuestión recurrente en *Lucky Louie*, la que podría ser considerada como la primera etapa de su trilogía de la *sitcom*. Su primera incursión de responsabilidad en el medio televisivo¹⁸⁵ sentó las bases para sus posteriores trabajos porque si algo fue *Lucky Louie*, es un primer esbozo. Un borrador. Un gesto inconcluso en el que ya se intuía un posible final de la *sitcom* tal y como la conocía el espectador medio. Partiendo de los cánones propios de la *sitcom* más tradicional, Louis C.K. pretendía abrir nuevos caminos con una comedia muy adulta que analizaba los desafíos del matrimonio y la familia a través de la historia de una pareja joven de clase obrera. Si una de las críticas más recurrentes hacia la comedia de una figura capital como Woody Allen fue su tendencia a poner en pantalla la vida de una clase neoyorquina marcadamente burguesa, desde sus inicios Louis C.K. estuvo más interesado en la gente de a pie para que, como decía Albee del vodevil, todo el mundo pudiese reconocerse en sus personajes y en sus relatos.

Lucky Louie se ambientaba en el apartamento de la pareja formada por Louie, el propio C.K., y su mujer Kim, interpretada por Pamela Adlon, una de sus compañeras habituales y que lo ha acompañado en proyectos posteriores como la propia *Louie* o *Better Things* [HBO, 2016-]. Louie trabaja en el taller mecánico de su cuñado, mientras Kim, el verdadero sostén de la familia, trabaja como enfermera. Sus largos turnos en el hospital, hacen que Louie pase bastante tiempo en casa cuidando de la hija de ambos, Lucy (Kelly Gould), quien con sólo cuatro años ya replica a su padre en conversaciones

¹⁸⁵ En 1993, C.K. audicionó sin éxito para *Saturday Night Live*, aunque más tarde trabajaría con Robert Smigel para los cortos de TV Funhouse. El primer trabajo como guionista de C.K. fue para Conan O'Brien en el programa de entrevistas *Late Night with Conan O'Brien* [NBC, 1993-2009] de 1993 a 1994, antes de escribir para *Late Show with David Letterman* [CBS, 1993-2015] durante una sola temporada, en 1995. Durante 1996, C.K. fue guionista jefe de *The Dana Carvey Show* [ABC, 1996] trabajando junto a Steve Carell, Stephen Colbert, Robert Smigel y Charlie Kaufman. De 1997 a 1999, escribió para *The Chris Rock Show* [HBO, 1997-2000].

de todo tipo¹⁸⁶. Con la configuración de sus personajes, Louis C.K. retrocedió hasta los mismos orígenes de la ficción cómica televisiva¹⁸⁷. En una versión más sucia, con más sexo y lenguaje malsonante de *The Honeymooners*, *Lucky Louie* presenta el día a día de Louie y su esposa Kim en un bloque de apartamentos en la gran ciudad, apoyados por sus amigos, Mike (Mike Hagerty) y Tina (Laura Kightlinger), y sus vecinos, Ellen (Kim Hawthorne) y Walter (Jerry Minor). Como cualquier *sitcom* clásica que se precie, ni el limitado círculo social del matrimonio ni las localizaciones cambiarían a lo largo de la única temporada de la serie (Salamova, 2016: 39). En términos narrativos, *Lucky Louie* también se ajustaba a los parámetros de la *sitcom* clásica:

“There are three aspects to this definition. The first examines sitcom’s setting, which is focused on recurring places and characters; the second outlines sitcom’s aesthetics, and notes the artificiality of the sitcom text; the third looks at narrative, with reference to the repetitive nature of sitcom stories” (Mills 2009: 28).

Su narrativa combinaba la dependencia en la repetición con una evasión de cierre narrativo (Neale y Krutnik, 1990: 6). Como hemos visto, en cada episodio de la *sitcom* clásica, los personajes se enfrentan a un problema que amenaza con transformar el orden inicial de las cosas, pero el final del episodio siempre restaura el statu quo. En *Lucky Louie* ese inmovilismo tiende a centrarse en la inmadurez e irresponsabilidad de su pelirrojo

¹⁸⁶ Demostrando el talento de Louis C.K. para elegir coprotagonistas infantiles, algo que confirmaría posteriormente en *Louie* con sus dos hijas ficticias, Lilly (Hadley Delany) y Jane (Ursula Parker).

¹⁸⁷ Aunque, como hemos visto anteriormente, la *sitcom* había sido un elemento básico en el mercado televisivo norteamericano, la apuesta de la HBO con *Lucky Louie* era doblemente arriesgada. Por un lado, porque la idea de los gerentes de la Home Box Office era “hacer de ese tío con un físico de nobody el nuevo Jerry Seinfeld o el próximo Jim Carrey o Robin Williams” (Clairefond et al., 2015: 38). Por otro, y en gran medida porque la serie, filmada con público en directo y realización multicámara, suponía la primera incursión de la cadena en el universo *sitcom*. El lugar crucial de HBO en la historia de la comedia radica en un viraje hacia el estilo filmico, es decir, sostenido sobre una única cámara (Metz, 2006). Una de las primeras series de la HBO, *Dream On* [1990-1996], apostó por esta técnica para poder cortar e intercalar entre la diégesis y clips de películas antiguas. *The Larry Sanders Show*, serie insignia de la HBO hasta el debut de *The Sopranos* en 1999, también apostó por filmar con una sola cámara para parodiar los intrínquilos en la producción de un *talk show*. Por eso, la estética de *Lucky Louie* parecía deliberadamente diseñada para anunciar, una vez más, la importancia crucial de HBO en la historia de la televisión: era el momento de lavarle a la cara a la *sitcom* desde sus propias convenciones. Como *All in the Family*, 30 años antes, *Lucky Louie* presenta un set similarmente desnudo, especialmente en comparación con la firma HBO.

protagonista. Al final de cada episodio, Louie parece aceptar y comprender las consecuencias negativas de su comportamiento, pero en la voluntad por respetar la tradición del género, acaba obviando por completo las posibles moralejas¹⁸⁸ (Dunleavy, 2009: 174).

A pesar de lo canónico de *Lucky Louie*, Louis C.K. quiso probar que existía un espacio para nuevas formas de comedia dentro del universo de la *sitcom*. Porque si bien su primera comedia para televisión no suponía el *tour de force* que serían las últimas temporadas de *Louie* u *Horace and Pete*, bajo un formato canónico Louis C.K. ya se encargaba de presentar su particular visión del mundo. Como afirma Mills (2009: 5-6), la comedia es un género definido por su asociación con lo cómico y nunca debe alejarse demasiado del humor durante demasiado tiempo. En *Lucky Louie*, C.K. se encargó de enfatizar la parte más negativa y melancólica de los elementos característicos del género al ponerlos en conflicto con el relato desde su dimensión de cómico de *stand-up*.

En la extrapolación de la *comic persona* de Louis C.K. como comediante más allá de *Lucky Louie* podemos reconocer que los temas que se abordan en la serie son material de sus propias rutinas como *stand-up comedian*. Siempre con las dificultades de Louie y Kim como pareja y como padres como telón de fondo, la serie no se amedrentaba a la hora de abordar cuestiones tabú¹⁸⁹

¹⁸⁸ Por ejemplo, en el episodio *Drinking* [T1E9] Louie descuida sus responsabilidades parentales para irse a ver un partido de fútbol con sus amigos; posteriormente lo lamenta, pero en el siguiente episodio (*Confession* [T1E10]) se siente demasiado cansado para cuidar de su hija y se la endosa a su vecino. Esta *obligatory incorrigibility* (Langford en Dunleavy, 2009: 175) es característico no sólo de Louie sino también de la relación con su esposa, Kim. La pareja está al borde una crisis permanente, pero al mismo tiempo la estabilidad de su relación está asegurada por el propio formato, ya que encarna lo que Bortzmeyer (2014: 5) calificó como la tendencia narrativa a retroceder.

¹⁸⁹ La relación de Louis C.K. con el tabú puede, y debe, estudiarse desde la perspectiva del silencio y la palabra: el tabú como palabra que se silencia pero también como la palabra que silencia. Una relación que vincula a C.K. con dos comediantes que hemos apuntado en nuestra arqueología como Lenny Bruce y sus juicios por obscenidad o George Carlin y sus *Seven Words You Can Never Say on Television*. Lo vemos, por ejemplo, en el episodio *Country Drive* [T2E5], en el que Louie y sus dos hijas viajan al campo para conocer a su tía abuela Ellen (Eunice Anderson), de 97 años. Una vez allí, descubren que lo que debería ser una adorable anciana en su casita en el campo es realmente una señora racista que vive en una casa mugrienta más propia de un relato *white trash* de Jim Goad. Ellen utiliza en varias ocasiones la palabra *nigger*, tanto para referirse a las avellanas que les ofrece (*nigger toes*) como para criticar el hecho de que Louie esté criando a sus hijas en una ciudad llena de negros como Nueva York. Una vez solos en el salón, las hijas aprovechan para presionar a su padre y que les explique por qué su tía usa repetidamente la palabra *nigger* y por qué este intentó silenciar sus preguntas. Louie intenta excusar a la

como la religión y el racismo y, especialmente, el sexo y la masturbación; cuestiones que, como hemos visto, han sido temas recurrentes en la carrera de Louis C.K. como cómico de *stand-up*.

Por eso, aunque fuese fácil empatizar con sus personajes como figuras arquetípicas, no lo era tanto una vez comenzaban a hablar. Marcadamente antipáticas, las conversaciones de los personajes masculinos que aparecen en *Lucky Louie* consisten en vulgares comentarios normalmente centrados en la cosificación del cuerpo femenino (Metz, 2006). Como si de un *bit self-deprecating* se tratase, Louis C.K. parecía entender que, rodeándose de este tipo de personajes, su discurso destacaría positivamente.

Pero más allá de los chistes sexistas que los amigos de Louie comparten con él, nos interesa volver sobre el gesto masturbatorio que comienza a configurarse aquí como uno de los puntos fuertes del material textual de C.K. Ya desde el episodio piloto en el que Louie se encierra en el armario de la cocina para masturbarse inmediatamente después de que el último invitado a la fiesta de cumpleaños de su hija haya salido de su apartamento, la masturbación se erige como un gesto vergonzoso que o bien se desplaza al fuera de campo o bien sirve para silenciar la palabra.

En el primero de los casos, ejemplificado en la soledad de Louie encerrado dentro del armario, la masturbación se convierte en un dispositivo tal y como lo entendió Agamben (2011: 250), como el resultado del cruzamiento entre las relaciones de poder y saber. De esta forma, la masturbación como práctica solitaria de la sexualidad nos conduce a un intercambio entre las relaciones de poder y las vicisitudes de las prácticas de una sexualidad limitada por el ejercicio estratégico del poder dentro del dispositivo de la sexualidad en los sujetos (Juárez Salazar, 2015: 104). Que la masturbación de Louie sea entendida como un dispositivo *agambeniano* significa que, puesto que estos implican siempre un proceso de subjetivación, la masturbación de Louie estaba produciendo un sujeto:

“De este modo, el lugar del sujeto producido por el dispositivo de la sexualidad contemporánea es, a nuestro parecer, la elaboración misma de un lugar donde el sujeto viene a establecerse desde las relaciones que se tejen entre los individuos y sus concomitantes hasta las posteriores estrategias que el poder

anciana explicándoles que la anciana pertenece a otra época, a lo que ellas le recuerdan que estaban allí para que Ellen les hablara sobre su pasado. Louie se queda totalmente perplejo y reconoce su falta de honestidad al aceptar, o cuanto menos excusar, el racismo de sus palabras. Los tres permanecen en silencio mientras esperan que la anciana regrese de la cocina. El silencio se alarga y Ellen no tendrá oportunidad de intentar explicar sus injustificables comentarios. Louie la encontrará muerta en el suelo de su cocina.

designe convenientes para su perpetuidad” (Juárez Salazar, op. cit.: 105).

La decisión de aislarse diegéticamente para masturbarse pero, simultáneamente, hacerlo visible/comprendible a su audiencia tiene unas connotaciones que desbordan los límites de la propia *comic persona* de Louis C.K. Una decisión que afianza la creación de un sujeto, Louie/Louis C.K.¹⁹⁰, que adquiere el peso de incrustarse dentro del dispositivo masturbatorio que lo señala, lo define y, a la vez, lo delimita.

Por otra parte, el silenciamiento que acarrea la masturbación como *gag* se hace visible en el aislamiento del dormitorio de Louie y Kim (por supuesto hecho público para nosotros, la audiencia) y en su patosa relación de con el sexo. En el *opening* del episodio *Drinking* [T1E9], Louie no para de dar vueltas en cama mientras Kim intenta dormir. Obsesionado por un temor existencial casi *beckettiano* a la muerte es incapaz de conciliar el sueño:

LOUIE: I can't sleep.

KIM: No shit.

LOUIE: I just keep thinking about death.

KIM: Oh, Jesus, not again.

LOUIE: I'm 38. I'm almost halfway there at best.

KIM: Please. Just go to sleep.

LOUIE: Okay. I mean, I'm really fucking scared of dying, of just being nothing forever. I'm going to not exist way longer than I've existed, and when I picture that I can't breathe. I'm just paralyzed.

Para callarlo, y volver a dormir lo antes posible, Kim comienza a masturbarle. Louie se queda inmediatamente en silencio mientras gruñe de placer. La mano que sube y baja bajo las sábanas se convierte en el *gag* que amordaza la palabrería de Louie y silencia sus diatribas sobre la muerte.

Poco a poco, y lejos de ocultarlo como hacia el Louie de su primera *sitcom*, C.K. fue haciendo de la masturbación una de sus señas de identidad. Lo que inicialmente le había servido como tabú cómico, como en el caso de su especial *Live at the Beacon Theater* [2011, Louis C.K.] cuando el comediante interrumpe un bloque sobre trabajar como voluntario en la escuela de su hija, para señalar cómo se masturbaba durante el recreo y despertar la risa incómoda de su público, pasó a ser casi un sello definitorio de su *comic persona* cuando llegó a ser presentado por el presentador Greg Gutfeld, de Fox News, como “aficionado of masturbation” un hombre conocido por ser un prolífico masturbador y que incluso se jacta de ello. La presentación se dio

¹⁹⁰ Una dualidad que ya hemos apuntado anteriormente en el epígrafe previo.

en el debate ficticio sobre la masturbación en el inicio del episodio *Come On, God* [T2E8] de *Louie*.



Imagen 34: La masturbación como gesto identitario en Louie

Allí, la portavoz del grupo *Christians Against Masturbation*, Ellen Farber (Liz Holtan), y Louie (única persona que el programa encontró dispuesta a defender abiertamente la masturbación) tienen un debate sobre la moralidad del onanismo y el placer propio. Ellen le pregunta a Louie: “you masturbate and you're alone. (...) Now I ask you, have you ever been happy? Are you happy now?”¹⁹¹. Esta abierta manifestación de la melancolía, la soledad y la infelicidad inherentes al comediante se plasma a través de un prologando silencio por parte del propio Louie. Un *dead air*¹⁹² en toda regla que enfatiza su patetismo al incorporar un gravísimo golpe de violonchelo mientras tanto

¹⁹¹ La misma pregunta que Bo Burnham se hace a sí mismo (y también a su público) en su especial *Make Happy* [2016, Bo Burnham, Christopher Storer].

¹⁹² Otro *dead air* lo encontramos en *Barney/Never* [T3E6] durante la entrevista de radio que Louie tiene con una emisora sureña para promocionar sus shows en la ciudad de Kansas. Desde su apartamento en Nueva York, Louie charla por teléfono intentando responder lo más ingeniosamente posible a las incongruentes y cacofónicas preguntas de los locutores del programa, quienes, de hecho, utilizan palabras inventadas y sinsentidos (como “*clammy down chow*”, “*rowdy down*” o “*bat-a-bomb*”). Sin embargo, Louie parece salir más o menos airoso hasta que decide hacer un chiste sobre la propia ciudad de Kansas (“*It's got to be the worst city in North America. And that includes Mexico and Canada.*”) que es respondido con un silencio sepulcral por parte de los locutores. Este silencio ante la rutina del comediante vuelve a presentarse en *Joan* [T4E2]. Louie se encuentra en Las Vegas, donde debe actuar en el casino de un hotel Trump. Fuera de su zona *comfort* (su queridísimo Comedy Cellar), Louie está haciendo un *act* horrible: bromas despectivas sobre el casino como lugar para la comedia, sobre Donald Trump y sobre el propio público. Obviamente, como pasaba con el último Lenny Bruce o en el estreno del *4'33*”, el silencio del público acaba por convertirse en indignación y en abucheos.

Greg Gutfeld como los dos tertulianos permanecen en silencio con la mirada baja.

La masturbación continuó repitiéndose en sus ficciones, una y otra vez, como bien recoge Anna Silman (2017) en el artículo *Louis C.K. Sure Had a Thing for Masturbation Jokes*, donde enumera muchas de las ocasiones en las que Louis C.K. utilizó su obsesión por la masturbación como rutina para sus textos cómicos. Por encima de todas, destacaremos tres momentos. Tres gestos en los que la masturbación se presenta de forma diferente y, respectivamente, en tres textos diferentes pero que, en todo caso, sirven para ejemplificar las tensiones sobre las que se construye esta investigación: el gesto, la palabra, el silencio y la *comic persona*.

El primero, en el episodio *Pamela, Part 1* [T4E10] y que servía como cierre a una trama en la que las tensiones entre silencio y palabra fueron el centro del relato y que posteriormente detallaremos con más atención, presentaba a Louie volviendo a casa tras un hacer un *set* en el Comedy Cellar. Al entrar en su apartamento se encuentra con Pamela, que había cuidado a sus hijas mientras el comediante actuaba, recostada en el sofá con los ojos cerrados. Louie la mira desde el marco de la puerta y antes de que se acerque ella le avisa sin abrir los ojos: “Please don’t start jerking off, I’m awake”. Lo interesante de esta secuencia reside en la negación de la masturbación como impulso incontrolable por parte de Louie. La escena parece apuntar que Pamela Adlon (quien interpreta a la propia Pamela y compañera creativa del comediante a lo largo de toda su carrera) intuyese lo que Louie iba a hacer si C.K. se encontrase en una situación así. De nuevo, las palabras de Pamela dialogan tanto con la diégesis como con la realidad que C.K. parecía apuntar sigilosamente en sus ficciones¹⁹³.

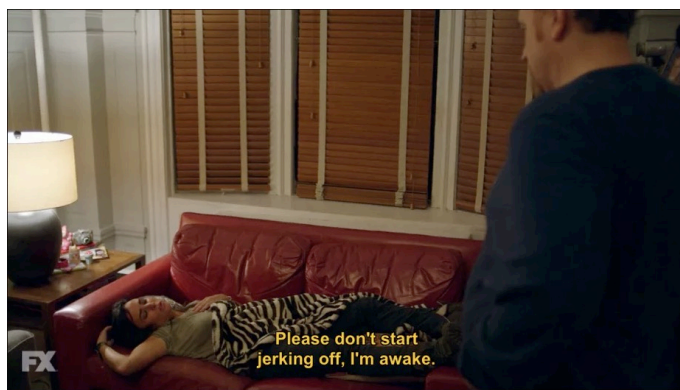


Imagen 35: *Traspases entre realidad y ficción a través del gesto*

¹⁹³ Más tarde, en el mismo episodio, Louie se abalanza sobre Pamela y la fuerza a besarla repetidamente hasta que ésta acepta entre la incomodidad, la lástima y la repugnancia.

El segundo lo encontramos en el episodio *Alarms* [T1E6] de *Better Things*. La serie, producida y creada por la propia Pamela Adlon y Louis C.K., torna los papeles y presenta a una figura femenina como vehículo de una comedia ciertamente amarga sobre las dificultades de Sam, una actriz divorciada interpretada por Pamela Adlon, para hacer equilibrista entre su vida profesional y personal. En la secuencia que nos interesa, Sam conduce de vuelta a casa tras un rodaje a Jesse (Dillon Lane), su coprotagonista adolescente, cuando, de repente, éste insiste en sacarse el pene. “I gotta take it out”, se excusa justo antes de que Sam lo eche de su coche. La gratuidad del gesto venía a ilustrar los debates que en ese momento (con Donald Trump de fondo) en torno al consentimiento y a los gestos machistas que la mujer sufría/sufre en su día a día.

Por último, el último de los momentos lo encontramos en *I Love You, Daddy*: film que ha sido su último trabajo audiovisual hasta la fecha y que debía confirmarlo como el gran comediante contemporáneo pero que acabó por cobrar especial significancia más por sus diálogos extradiegéticos con la *comic persona* de Louis C.K. que por méritos propiamente artísticos. De partida, la premisa de la película ya es deliberadamente provocativa: Glen (el propio Louis C.K.), un exitoso *showrunner*, ve cómo su hija de 17 años, China (Chloë Grace Moretz) comienza una relación con Leslie (John Malkovich), de 68 años, legendario cineasta e ídolo personal del propio Glen y de quien se rumorea que ha mantenido relaciones con menores de edad. Tanto el personaje de Leslie como la propia película en sí misma han sido leídas como una clara referencia a la figura de Woody Allen y su *Annie Hall* (Buchanan, 2017). Sin embargo, más allá de la controversia entre los que podían considerarse como alumno y maestro, la película incluye una interesante escena en torno a la masturbación. En paralelo a la relación entre China y Leslie, y a punto de sacar adelante un nuevo proyecto, se produce un acercamiento entre Glen y la actriz Grace Cullen (Rose Byrne), interesada en el rol de protagonista. Es esta línea argumental la que conduce a una de las escenas más significativas de las numerosas ocasiones en las que C.K. ha abordado la cuestión de la masturbación. En su oficina, y tras recibir una llamada de Dick Weller (Albert Brooks), Ralph (Charlie Day) le pide a Glen que ponga la llamada en el altavoz. Cuando Dick le informa de que Grace Cullen está interesada en un papel para su serie, Ralph gesticula obscenamente mientras con sus manos simula masturbarse. Ni siquiera la irrupción de Paula (Edie Falco), parece incomodarlo, quien la ignora, sigue sacudiendo su mano hasta llegar a un clímax imaginario.



Imagen 36: *Trasvases entre realidad y ficción a través del gesto (II)*

En una de las denuncias recogidas en el artículo del *Times*, la guionista Abby Schachner denunció que C.K. se había masturbado mientras ambos mantenían una conversación profesional por teléfono. Una denuncia que recontextualiza aún más el comportamiento de Ralph durante la escena en *I Love You, Daddy*. Por mucho que Glen intente convencerse a sí mismo de que debe ignorar los rumores que giran en torno al oscuro comportamiento de Leslie, las implicaciones sobre la vida personal del propio C.K. en *I Love You, Daddy* son demasiado evidentes para entender que un gesto como el de Ralph no es tanto un gag como una mordaza. De esta forma, la escena sirve para rizar el rizo y gestualizar silentemente uno de los gestos que más se han silenciado en la representación audiovisual.

4.4 El silencio como gag y sus usos en *Louie*

En octubre de 2014, el comediante de *stand-up* John Mulaney estrenó su propia *sitcom*, la cual, en un alarde de poca originalidad, llevó por nombre *Mulaney* [NBC, 2014-15]. La serie era una vuelta a la tradición: basada en el día a día de la vida de un comediante; importancia narrativa de las relaciones con sus vecinos/entorno; filmada en estudio con público en directo, realización multicámara¹⁹⁴ y sí, con *laugh track*. Todos los requisitos estaban

¹⁹⁴ Daniel J. Kenny explica cómo este tipo de realización condicionaba el tipo de humor del propio Mulaney: “As a mostly observational comedian, Mulaney rarely ventures into potentially edgy areas like politics or cultural criticism. But when he does delve into controversial or strange territory, the multi-camera format restricts his tone. For example, an old Mulaney stand-up routine about lying to a doctor in order to get Xanax falls flat when translated to the multi-camera format. Imagining Mulaney’s awkward handling of the situation better suits its self-deprecatory tone than watching Mulaney explain the story to a friend as extras throw confused glances at the pair from the background” (2016).

ahí. *Mulaney* no necesitaba traer de vuelta la *sitcom* más clásica, porque nunca se había ido. Después de que se cancelase *Lucky Louie*¹⁹⁵, Louis C.K. intentó deconstruir en *Louie* la misma fórmula que *Mulaney* invocaba, también desde su condición de comediante de *stand-up*, pero dejando atrás la red de seguridad que era la *laugh track* con la que todavía contaba en su primer trabajo en el medio televisivo.

El comediante sube las escaleras de una boca de metro a ritmo ligero. En su corona de pelo color zanahoria destaca una calva sudorosa, rojiza y pecosa. Su camiseta negra parece limitar sus movimientos y da la impresión de una cierta incomodidad física mientras recorre las calles nocturnas de Nueva York. Entra en una pizzería, y engulle la mayor parte de una gran porción de pizza en apenas tres bocados. El resto, lo tira a la basura: “To watch him eat is akin to watching a junkie shoot heroin; one can trace the convergence of shame and sublimity” (Wilson, 2012). Las imágenes son acompañadas por el sincopado ritmo de un tema funk de los setenta¹⁹⁶: “*Louie, Louie, you’re gonna die.*” La cámara corta a la entrada del Comedy Cellar¹⁹⁷ en el corazón del Village. Si la secuencia empezaba con Louie subiendo las escaleras del metro, se cierra con el comediante bajando de nuevo a tierra. Así comienza cada episodio de *Louie*¹⁹⁸. La yuxtaposición a lo largo del *opening* marca las líneas maestras de la serie: humor, patetismo y *pathos*. Cicerón dijo que ser filósofo era aprender a morir. Quizá para Louis C.K. ser comediante también lo sea¹⁹⁹.

¹⁹⁵ La *sitcom* solo duró una temporada de 13 episodios tras recibir numerosas negativas críticas tanto por parte de prensa especializada como por organizaciones católicas como la *Catholic League for Religious and Civil Rights* por su supuesta obscenidad.

¹⁹⁶ Para el *opening* de *Louie*, Reggie Wats produjo una versión del tema *Brother Louie* en la que tomaba la intro del original de Hot Chocolate y la voz de Ian Lloyd de la versión de Stories. Además, se aplicaron ligeros cambios en la letra (p. ej., la palabra *cry* se cambió por *die* en la segunda repetición de los coros).

¹⁹⁷ El Comedy Cellar es uno de los clubs de comedia con más reputación de Nueva York (Wallace 2014). Fue fundado en 1982 por el entonces comediante y actual guionista y productor de televisión Bill Grundfest (McGlynn y Pilot 2016). Encima del club hay un restaurante llamado The Olive Tree Café con el que está conectado, y donde muchos de los comediantes que actúan en el club pasan el rato después de cada show (Hankinson 2017 y Branun 2017).

¹⁹⁸ Realmente, es el *opening* de todos los episodios de las tres primeras temporadas de *Louie*, así como de la quinta (con excepción de los episodios finales de la tercera y cuarta temporada).

¹⁹⁹ Qué oportuno es el título que William Knoedelseder escogió para su libro sobre la edad de oro de la *stand-up comedy* y que posteriormente se retomaría para la serie producida por Jim Carrey que intentó (sin éxito) plasmar esa misma época dorada de los 60: *I’m dying up here*. Pensemos también en el libro de Edu Galán sobre Norteamérica y el *stand-up*, *Morir de pie*, o en el especial de *stand-up* de Doug Stanhope, *Before Turning the Gun on Himself* [2012].

Esta subida por las escaleras del metro sirve para poner de manifiesto desde el minuto uno la importancia de la corporeidad del comediante. Y es que Louie se siente gordo. Los años pasan y los kilos siguen llegando. Decide ir al gimnasio con un amigo (Bobby Cannavale) entrenador personal e intentar ponerse en forma. No es la primera vez, ni será la última. "*Pain is a door. Walk through it.*" Louie corre, suda, se esfuerza y se desmaya. Corte. Se despierta aturdido en una cama de hospital. Mientras permanecía inconsciente Ben (Ricky Gervais), doctor y amigo con un cuestionable sentido del humor, introduce bolas de algodón en la boca del comediante. Al despertarse, con los algodones obstruyendo sus palabras y para gracia de su médico, Louie apenas consigue emitir una serie de ruidos intentando explicar cómo se había desmayado:

"El gesto es siempre, en su esencia gag, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar" (Agamben, 2001: 55).

No se trata de un silencio absoluto (si hay alguno se da al inicio cuando Ben introduce cuidadosamente algodones en la boca de Louie), sino un silencio obtenido por la imposibilidad del habla.

Ese algo que se mete en la boca para impedir la palabra ya lo había utilizado como gag la madre de todo esto, Lucy Ball. En el episodio *Job Switching* [T2E1] de *I Love Lucy*, Ethel (Vivian Vance) y Lucy comienzan a trabajar en una fábrica de dulces en una trama que recuerda al Charlot en la línea de montaje de *Modern Times*. Después de varias meteduras de pata en diferentes departamentos de la fábrica, Lucy y Ethel son enviadas al departamento de envoltorios. A medida que los bombones entran por medio de la cinta transportadora, su trabajo es envolverlos uno a uno en su envoltorio y devolverlos a la cinta. "*If one piece gets past you and into the packing room unwrapped, you're fired!*" les amenaza su supervisora. Aunque inicialmente, los bombones pasan a una velocidad asumible para las novatas trabajadoras, la cinta pronto comienza a acelerarse y son incapaces de envolver los dulces a un ritmo tan frenético. Para evitar ser despedidas, Lucy y Ethel comienzan a meterse en la boca los bombones que no son capaces de envolver. Cuando la cinta se detiene y escuchan a la supervisora acercarse, recogen frenéticamente todos los bombones que no han sido capaces de envolver y los guardan en los escotes de sus blusas y bajo su gorro. Cuando la supervisora entra y ve que no han dejado ningún bombón las felicita antes de irse y gritar: "*Speed it up a little!*" La velocidad y la cantidad de chocolates se vuelven absurdas mientras Lucy y Ethel se miran con la boca llena de bombones y se acaba la escena.



Imagen 37: El gag como mordaza en I Love, Lucy y Louie

De vuelta a *Louie*, a lo largo de la serie, veremos cómo los silencios salpican toda la serie. Si bien en esta secuencia de *Gym* [T1E12] es puramente cómica, en numerosas ocasiones C.K. ha utilizado el silencio para tensionar el discurso cómico y derivar su texto hacia otros territorios mucho más característicos de la *sitcom* contemporánea.

4.4.1 La pérdida de la palabra: el silencio como respuesta o cuando Louie se siente débil

“The transition to the context of sitcom eliminates Louis C.K.’s ability to communicate with his audience during the performance. He thus finds himself confined inside his comedic material. Many of his stand-up jokes are transformed either into plot situations or into lines spoken by the character he’s playing” (Salamova op. cit.: 40).

Si en sus *acts* como comediante de *stand-up*, Louis C.K. compartía sus ingeniosas observaciones con un público cuya máxima participación pasaba por la risa o el aplauso, en su trasvase al medio televisivo, el comediante tuvo que aprender a convivir con las réplicas del resto de personajes. En lugar de permanecer de pie frente a su público, en su traslado a la ficción audiovisual, el comediante pasó a interactuar con otros personajes, escuchar lo que decían, responderle. Como apuntan Clairefond et al. en su monográfico sobre C.K., “tuvo que hacer un enorme trabajo interior”.

El trasfondo de este “enorme” trabajo interior supuso para C.K., básicamente, una democratización de la palabra. Fuera del escenario, ésta dejaba de ser una herramienta de exclusivo uso, personal e intransferible, y el resto de personajes comenzaron a demandar su parte del pastel. Como había hecho Tati al separar a Monsieur Hulot del gag en *Playtime*, en *Louie*, C.K. apostó en repetidas ocasiones por alejarse de la palabra.

Aunque veremos posteriormente y de forma más detallada las estrategias verbocentrista en el capítulo centrado en Drew Michael y la *stand-up*, podemos apuntar que la pérdida de la palabra suele venir acompañada de una pérdida de poder. De esta forma, muchos de los silencios de Louie implicaban un paso atrás en el peso dramático de una u otra secuencia. Unos

silencios que, sin venir acompañados por una gestualidad exagerada o gag visual alguno, ponía en jaque los mecanismos cómicos de la propia *sitcom*.

Y es que la particular construcción del discurso cómico y la consiguiente deconstrucción de la comedia de situación que Louis C.K. propuso con *Louie* han tendido a ser definidas, cuanto menos, como raras (ver Duncan, 2017; Granelli, 2017). No raras en tanto que surreales o absurdas (aunque por momentos también la serie lo sea²⁰⁰) sino raras de una forma incómoda (*awkward*). Una sensación que acerca a *Louie* a las *cringe comedies* que hemos visto anteriormente: la risa desaparece y la incomodidad dominante en la escena se extiende fuera de la pantalla para alcanzar al espectador. En el episodio *Pamela 3* [T4E14], Pamela invita a Louie a que la acompañe en un romántico baño. Pese a sentirse avergonzado de su propio cuerpo, el comediante se desnuda y entra en la bañera junto a Pamela. El agua rebosa y encharca las baldosas del suelo. Es un símil bastante útil para poner en imágenes esa sensación de incomodidad desbordante más allá de la diégesis del relato. Para conseguir esa incomodidad, C.K. tiende a apoyarse en un severo contraste sonoro entre la palabra y el silencio, y es por eso que resulta interesante comprobar cómo dialogan entre sí los silencios o las pausas demasiado largas de su protagonista respecto a las réplicas y las palabras del resto de personajes.

Recordemos que aquí ya no hay *laugh track*, lo que dificulta aún más las cosas. Sin embargo, la ausencia de actividad semiótica también puede servir a las funciones televisivas. La televisión se había convertido en un medio ruidoso, una lámpara de lava con sonido (Butler 2010: 216) y, en este contexto, un discurso textual con silencios requería una mayor atención y, quizá también, reflexión²⁰¹. Y será en esta zona de grises donde Louis C.K. se hizo fuerte en

²⁰⁰ En este sentido, dos series como *Louie* y *Atlanta* tienen mucho más en común de lo que a priori podría parecer. A pesar de lo alejado de sus dos protagonistas (un joven negro que acaba durmiendo en un almacén como vehículo para explorar la cuestión racial frente a un cuarentón blanco que vive en un apartamento en Manhattan como ejemplo de la crisis de la masculinidad contemporánea), ambas series parten del humor observacional para tomar ciertos giros (imprevistos como es obvio) hacia el gag surrealista (ver vídeo-ensayo *ATLANTA and LOUIE: Observing the Surreal Deep Dive*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Dsg5Oa52o88>). Pensemos en gags como el ya descrito en el que Chelsea Peretti huye de Louie en helicóptero, las limusinas que pasan a recoger a Louie y la clase de su hija pequeña cuando su autobús se estropea (en el episodio piloto) o el intercambio de un hombre sin hogar de aspecto alocado por otro de aspecto similar a cargo unos individuos trajeados (en *Moving* [T2E3]).

²⁰¹ Un ejemplo paradigmático de la capacidad de atracción del silencio fue el discurso de Adolf Hitler en el Sportpalast de Berlín en su primera intervención como *Reichskanzler* el 10 de febrero de 1933 y retransmitido por radio a más de 20 millones de alemanes. Antes de iniciar su discurso, Hitler permaneció casi un minuto en absoluto silencio, reclamando la atención de la casi totalidad del pueblo alemán.

el uso del silencio como herramienta discursiva para tensionar aún más la comedia televisiva. *Louie* vino a confirmar que el silencio se había convertido en una herramienta cómica definitiva pero, especialmente definitoria, algo que el anteriormente mencionado Kwapis se encargó de destacar:

“People don’t even think about the fact that *The Office* features no music at all other than the opening theme, which is something it shares with *Larry Sanders* and pretty much no other show. It’s all part of our mandate to work without a net and use awkward silences to distinguish the humor” (Citado en Butler, op. cit.).

En *Louie* hay muchos ejemplos de ese salto sin red que es renunciar a la *laugh track* pero destacaremos una secuencia concreta del episodio *Bully* [T1E9] porque consideramos marca un punto de no retorno en lo que será el tono del resto de la serie. Una secuencia que, además, sirve para ejemplificar el poder que acarrea la palabra y la posición indefensa de aquel que no puede hacer más que permanecer callado.

Louie se encuentra con Sandra (Amy Landecker), una de sus citas. en una cafetería. Ambos mantienen una charla agradable sobre la profesión de comediante del propio Louie hasta que entran en el local un grupo de adolescentes. Los jóvenes, probablemente borrachos, irrumpen en el local a carcajada limpia y dando voces, impidiendo a la pareja continuar tranquilamente su conversación. Sin embargo, Louie se arma de valor (momentáneamente) para pedirles amablemente a los jóvenes, pero alzando la voz, que bajen un poco el volumen. Al instante, uno de estos adolescentes, con los nudillos magullados y la cara marcada, se acerca a la mesa de Louie y Sandra. A medida que el adolescente eleva sus amenazas, Louie comienza a ponerse visiblemente más y más nervioso, y con él, la situación se vuelve más incómoda.

SEAN: So, what if I decided to kick your ass right now? What would you do then? Huh? Do you want that? I'm serious. I can hurt you really bad. Right now. You see this? Huh? You see that? It's just two days ago. Destroyed this guy's face. Must have hit him like 40 times. Teeth were all over the place. Just left him there bleeding. Probably sent him to the hospital, I don't know. Are you ready for that? I'm feeling like doing that to you now. I'm gonna be honest. I'm kind of leaning that way. I don't know, I don't know. Maybe if you ask me nicely or something, I won't do it. But then again, I don't know. I don't know how I'll feel; you know? I don't know how I'll feel because maybe you'll ask me nicely and I'll still beat the shit out

of you. Heh, heh. Maybe I won't. So, what do you say, Louie?
Huh?

Mientras es amenazado por el matón, Louie no puede hacer otra cosa que permanecer en un patético silencio. Entre la espada (o los puños) y la pared (literalmente), entre el orgullo y la supervivencia, Louie acaba por murmurar:

LOUIE: Please don't. What do you want me to--?

SEAN: Don't what? Don't kick my ass, okay? No, I don't like how you said that.

LOUIE: Why? What--?

SEAN: Ask nice, ask better. It was fake. Ask again. Now.

LOUIE: Okay. Please don't kick my ass, okay? You're very strong and young, I get it. You could kick my ass, I'm sure you could, so I'm really asking you nicely to please not kick my ass, okay?

SEAN: That was hard to watch. All right, Louie. Come on, guys, let's go. Let's leave Louie to his date. Let's let him have his nice little date.

Han sido casi cuatro minutos de patetismo e incomodidad, pero la escena no ha acabado, todavía guarda un último golpe a un Louie hundido y con su ego vilipendiado²⁰² por un veinteañero. El público podría anticipar lo que seguramente vendrá después: Sandra reconocerá la madurez de Louie para solucionar con prudencia una situación que podía haber acabado muy mal. No es así. “You’re a great guy”, dice ella. “But my chemistry is telling me that you’re a loser.” ¿Son los silencios de Louie realmente una herramienta formal cómica o una deprimente? En esa línea tan fina, los silencios de Louie sirven para desestabilizar aquello que esperamos de una *sitcom*, que nos haga reír. Pero es que, como apuntaron Lauren Berlant y Sianne Ngai en la editorial *Comedy Has Issues* del número de *Critical Inquiry* dedicado a la comedia: “Comedy is always a pleasure-spectacle of form’s self-violation. (...)”

²⁰² Es muy interesante la cita de Tavia Nyong’o con la que William Cheng abre el análisis de esta secuencia de Louie en su libro *Just Vibrations: The Purpose of Sounding Good*: “In this era of viral publicity, bullies morph into the bullied and back again with dizzying speed. We feel constantly pushed around and always on our last nerve” (citado en Cheng 2016: 68). Cheng se sirve de este concepto del acosador acosado para hacer una lectura del comportamiento violento del adolescente que amenaza a Louie en la cafetería y que posteriormente descubrimos la violencia que hay en su propio hogar: “Hey, buddy, listen. (...) I don't know what to do. I mean, I got three kids in there and, you know. He's 18 now, you know. I don't know what to do. (...) My dad hit me, and his dad him.” Pero más interesante sería darle la vuelta al concepto y transformarlo en el de acosado acosador. Así podríamos fijarnos en la figura del propio Louis C.K. y en cómo se (re)presenta a sí mismo en sus ficciones como el pobre *loser* que se lleva todos los golpes a pesar de que la verdadera persona fuera de las ficciones se aprovechaba de su posición de poder para abusar de la voluntad de otras personas.

What we find comedic (or just funny) is sensitive to changing contexts. It is sensitive because the funny is always tripping over the not funny, sometimes appearing identical to it” (2017 : 234). C.K. hizo, como había señalado Harold Lloyd (1926: 234), de la tragedia de un comediante el motor de su particular visión de la comedia televisiva. Y, ¿qué mayor tragedia para un hombre acostumbrado a orquestar su discurso y su poder desde la palabra que la pérdida de la misma?

En lo que podría ser considerado como un ejercicio de *desverbicentrifación*, C.K. otorga al silencio el poder de desnudar a su personaje. Si en *Bully*, el mutismo servía para humillar a Louie, en el episodio *Ikea/Piano Lessons* [T3E7], el silencio recupera esa capacidad de gag/mordaza que impide salir las palabras de la boca del protagonista y que, a su vez y a diferencia de los algodones que introducía el doctor Ben, pone de relieve un proceso de autoreconocimiento. En una subtrama que referencia un acontecimiento de la vida del propio Louis C.K., para la reconciliación con su viejo amigo y también comediante Mark Maron²⁰³, C.K. utiliza el silencio como una emocionante anagnórisis. En la secuencia, en la que Louie habla por teléfono con Sarah Silverman mientras ven antiguas reposiciones de *stand-up*, el comediante se queda callado durante varios segundos al darse cuenta de que lleva sin hablarse con Maron más de 10 años por algo (que nunca explicita) que pensaba que le había hecho el propio Maron cuando realmente había sido al revés.

No era esta la primera vez que Louis C.K. apostaba por el mutismo/nudismo momentáneo de su personaje como el momento de introspección dramática dentro de la comedia. En *Late Show Pt. 1* [T3E10], Louie vuelve a quedarse sin palabras ante el CEO de la CBS, primero ante la pregunta de si estaría interesado en sustituir a David Letterman al frente del *Late Show* y luego, con un acompañamiento musical que acentúan la intensidad y la emoción de momento, al dibujar ante él un futuro próximo poco o nada esperanzador. El episodio termina justo con la pregunta del mandamás de la CBS “*Do you want this job?*”, negándole a Louie la palabra y la posibilidad de romper su silencio.

4.4.2 Amia o la idealización del cuerpo femenino desde su silenciamiento y otros problemas de la comunicación

Una abrumadora sensación de soledad impregna a Louie. A veces hay momentos de camaradería ganada a duras penas -con otros padres, otros comediantes- pero, más allá de su relación Pamela, nunca logra conectar con

²⁰³ Una secuencia que puede recordar a los espectadores a la entrevista de ambos en el podcast *WTF with Marc Maron* en 2010, donde retomaron su amistad tras un hiato de varios años.

ningún otro personaje que pasa por su vida. Lo vemos en *So Old/Playdate* [T1E4], en el que Louie asiste a una reunión de la asociación de padres de alumnos en la escuela de sus hijas. El debate gira en torno a la necesidad de motivar a los niños y niñas ante el bajón generalizado que el profesorado ha apreciado. Varios padres y profesores proponen diferentes ideas (rebajar la competitividad entre alumnos, más deporte en el currículum académico, apostar por la creatividad...) sin un consenso generalizado, Louie interviene: "This problem's-- Isn't it just--? It's school, right? So, I mean, school sucks. Right? I mean, you do what you can to improve it, but it's not-- It's-- In the end, there's a limit because it's school. And school sucks. Remember?" Un silencio generalizado responde a la aportación de Louie.

La falta de conexión con el mundo que lo rodea se ejemplifica en las dificultades que Louie sufre en sus intentos (alguno desesperado) por encontrar una pareja estable. El primer capítulo de la tercera temporada, *Something is Wrong*, comienza con una de esas aleatorias elecciones estilísticas que ya hemos apuntado como características de la serie: se nos presenta por primera vez a April (Gaby Hoffman), con la que aparentemente Louie mantiene una relación desde hace más de seis meses. Ambos se encuentran en un restaurante y durante la secuencia presenciamos la ruptura de la pareja. Louis C.K. decide situarnos en el final de la relación y no en el principio de la misma. La escena está llena de detalles reveladores que en conjunto acaban por retratar a una pareja abocada al fracaso: la gestualidad de Louie antes de que llegue April es tensa, se frota la sien preocupado en varias ocasiones, toquetea nervioso la cucharilla del café, y sus pausas entre frase y frase son demasiado largas. Ante la obvia incomodidad de Louie, April comienza una serie de elucubraciones, intentando averiguar qué le pasa mientras lee las reacciones faciales de su pareja. Cuando descubre que lo que realmente le pasa a Louie es que este quiere acabar la relación (a pesar de que justificarse diciendo que simplemente está cansado), April le pide que sea valiente y sea él quien dé el paso. Louie continúa excusándose entre balbuceos hasta que, finalmente, acaba por invertirse la tradicional dinámica de las representaciones de las crisis de pareja y es April quien toma la iniciativa:

ARPIL: This is how it's gonna work. I am gonna say to you, "We should not be together anymore," and then after I say that, you just sit here. You don't say anything...

LOUIE: But I'm not...

ARPIL: ...for, like, 17 seconds, okay? Just sit in silence and then we'll be done with it.

LOUIE: I'm not...

ARPIL: Here we go. We shouldn't be together anymore.

[*Ambos permanecen en silencio mirándose durante varios segundos*]

ARPIL: Okay, good job, we're done.

April se marcha y el comediante vuelve a quedarse solo en la mesa, aliviado ante el problema que se ha sacado de encima sin apenas decir una palabra. La imagen final, con Louie comiendo helado felizmente resignado, nos recuerda al final de *She Did* [T1E10], episodio que cierra la primera temporada de *Girls*, con Hannah sentada en la playa comiendo un trozo de pastel.



Imagen 38: Comparativa entre Louie y Hannah

Esa soledad de Louie comiendo el helado es la soledad de Louie ante las mujeres. Pese al cuestionamiento general sobre su obra tras las denuncias recibidas, la representación de la mujer en *Louie* fue loada hasta ese momento (ver Brooks, 2017 o Kunze, 2016). En su segunda *sitcom*, C.K. solía situar a las mujeres por encima de sí mismo. Tras innumerables y breves fracasos como el de April, sería la relación con Amia la que supondría, junto con la de Pamela, el único y verdadero momento de conexión para Louie.

En los seis episodios que conforman *Elevator* [T4E4, T4E5, T4E6, T4E7, T4E8, T4E9] y en los que se desarrolla su fallido romance con Amia, el silencio gana su batalla a la palabra en lo que podría interpretarse como una relectura de un género clásico como el melodrama. Desde que Vittoria (Monica Vitti) bajase las escaleras al final de *L'eclisse* [1962, Michelangelo Antonioni], el melodrama dejó de ser melodrama. En su obra *Plano/Contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni* (2002), Nuria Bou señala el film con el que Antonioni cierra su famosa trilogía de la incomunicación como un punto y aparte en la consideración del melodrama como género cinematográfico propio del clasicismo.

Esta tradición melodramática es la que se pone en jaque *Louie*. Bajo el arco narrativo de *Elevator*, Louis C.K. experimenta con la elasticidad del formato cómico televisivo por excelencia para adentrarse en una historia de amor imposible propio del melodrama. Un azaroso incidente en el ascensor de su edificio pone en contacto a Louie con Amia (Eszter Balint), una mujer húngara que no habla ni una palabra de inglés. La primera secuencia entre ambos, en el piso de la tía de ésta, ya establece el tono que marcará toda la relación a lo largo de los seis episodios. Louie, que tiene que avisar a Amia del incidente de su tía, intenta tocarla con suavidad para despertarla. Es interesante comparar este momento de ternura con la escena posterior que ya hemos apuntado en la que Louie se encuentra con Pamela, su otro gran

amor, también dormida. La imposibilidad de una comunicación verbal no impide, sin embargo, que ambos conecten. A diferencia de otras mujeres que han pasado por la vida de Louie a lo largo de la serie, su relación con Amia se basa en los pequeños gestos. Estar juntos. Pasear por las calles de Nueva York. Buscar un secador en una tienda cualquiera a través de la mímica de Amia. Como en las historias de amor imposible son estos pequeños gestos los que ponen en marcha la relación entre Louie y Amia, aunque signifiquen a un personaje que no acaba de definirse entre el patetismo cómico y el drama de la soledad.

De la relación de Louie con Amia, uno de los temas más discutidos ha sido la postura silente del personaje femenino (Lobenfeld, 2014; Brooks, op. cit.). Si en la escena de ruptura con April el silencio basculaba hacia el propio Louie, el arco *Elevator* sirve para poner de manifiesto el vococentrismo propio del comediante de *stand-up* en una equiparación que deja a Amia como el público pasivo del espectáculo de comedia en vivo.

Como hemos apuntado, el silencio de Amia durante mucho tiempo se apuntó como otro factor de los valores supuestamente feministas de C.K. Un silencio que era considerado simplemente como la barrera idiomática que convertía su romance en un imposible, una brecha que lejos de marcar un límite del lenguaje, como Agamben (2010: 210–211) apuntaba, expresa un invencible poder de presuposición, por el cual lo indecible es precisamente aquello que el lenguaje debe presuponer para poder significar. Bajo este límite, “bajo la risa late un sintomatología concreta, un problema político que proviene del uso mismo del lenguaje” (Garín, 2015). Un problema político que C.K. se encargó de puntuar en otros momentos como en la decisión de prescindir de subtítulos en sus dos viajes a dos países como Afganistán [T2E11] y China [T3E13] y dónde vuelven a ponerse de manifiesto las dificultades del lenguaje en las sociedades contemporáneas (Agamben, 2001: 72).

Sin embargo, en el caso de la relación con Amia, su barrera se trata más bien de lo que Nancy (2003: 45) entendía como aquello que ya no se puede decir pero que conviene no dejar de mentarlo. Es por eso que entendemos en esta decisión de mostrar la (inc)comunicabilidad como una representación del silenciamiento a la que se ve sometida la mujer y otros colectivos no heteronormativos. Como destapó el gesto/gag masturbatorio, el personaje de Amia no deja de ser otro ejemplo del rol pasivo al que se ha relegado a la figura femenina. En su artículo *When Louie Stopped Being Funny* (2014), Claire Lobenfeld definió la relación de Louie con Amia como un romance consumado a través de la coerción.

La cuestión del silenciamiento de Amia se aborda a lo largo de las muchas escenas previas a la ruptura de Louie y Amia. Mientras Louie y Jane suben a

su apartamento, se encuentran casualmente con Amia sacando la basura al rellano. Jane la saluda en húngaro y Amia le responde. Sorprendido, Louie pregunta a su hija qué ha dicho y esta le responde con naturalidad: “*It's bello in Hungarian*”. Entonces, Amia ve el violín en la espalda de Jane y entra en su apartamento para volver a salir con otro violín. Las dos se sumergen en una hermosa armonía y conexión musical. Aunque la escena no se desarrolla en silencio, más allá de las palabras, la diálogo entre Amia y Jane se ejemplifica con la música de sus violines. Sin embargo, sin una conexión de este tipo con Amia, Louie sólo puede comunicarse con ella a través de gesto y los límites de la palabra de un inglés rudimentario. De esta forma, vemos que el silencio de Amia sólo es una barrera de comunicación respecto a Louie y la relación que trazan entre ambos. Fuera de ella, Amia se comunica con otras mujeres como su tía (a través de la palabra, en su idioma nativo) o las hijas del propio Louie (a través del gesto).

Las barreras que definen la relación entre el comediante y Amia acaban por ejemplificarse en la despedida de ambos tras la primera y única noche juntos. Ambos, después de no poder hacer frente a la decepción y a la desconexión que se sucedieron después de acostarse, terminan en un restaurante húngaro. Allí, con un camarero que habla los dos idiomas, se sientan para leer la carta en la que ella explica por qué nunca podrán estar juntos. El abismo comunicativo que se crea entre ambos es patéticamente representado por el gesto: Louie agarra la mano del camarero como si, además de las palabras, también pudiese traducir sus sentimientos por Amia.

Por supuesto, que la historia haya pivotado en la imposible historia de amor entre Amia y Louie no impidió que otros personajes fuera de esta relación ayudasen a entender mejor la melancolía de esta íntima (in)comunicación. Uno de ellos es el doctor Bigelow (Charles Grodin), en el rol de sabio al que Louie se acerca a pedir consejo:

“Misery is wasted on the miserable, don't you see?, the togetherness and the sex weren't the best part, the best part is now – the sadness, the missing her, that's where the love is...when that fades, that's when you become miserable”.

Pero si en algo destaca la serie es en la capacidad de darle la vuelta a esa misma melancolía silente a través del lenguaje. Así, en el siguiente episodio, Louie comenta con Nick Di Paolo en el Comedy Celler las frustraciones del día después que Amia lo haya rechazado. El melodrama y el romanticismo desaparecen en una sola frase para regresar a la comedia más irreverente y deslenguada: “*That was true in 1958, but women are pigs now, just like us*”. A través aquí de la palabra, o del gesto silente en la escena del restaurante, Louie se aproxima a uno u otro género sin cambiar de secuencia. El recorrido que empezó con una mujer que salía de una casa que no era suya a la calle

finalizó con un hombre entrando, desde la calle, en un apartamento que tampoco lo era.

4.5 *The David Lynch Show*: la influencia audiovisual de David Lynch sobre Louis C.K. y la arqueología televisiva y burlesca en *Louie* y *On the Air*

En 1985 *Moonlighting* [ABC, 1985-1989] ganaba por primera vez en los 50 años de historia del Gremio de Directores de América, los premios tanto a mejor drama como a mejor comedia (Horowitz, 1986). Este momento tan crucial fue uno de esos momentos que cambia conjuntos enteros de significados (Newcomb, 1978) al provocar que la categorización institucional de una forma audiovisual que no encajaba en las categorías de los géneros televisivos convencionales. Con *Moonlighting*, las expectativas de las audiencias comenzaron a perturbarse, recontextualizarse y desfamiliarizarse (Ekdom Vande Berg 1989: 13) Como consecuencia de esta experiencia, los espectadores se ven forzados a renegociar su comprensión del texto, el género y de la televisión como medio (ver Shklovsky, 1965).

Como hemos visto, *Louie* se ubicó en esa encrucijada de varios géneros surgida en 1985 con *Moonlighting* que se ha venido a denominar dramedia. El término (*dramedy* en inglés)²⁰⁴ apareció por primera vez en la década de los 80 para identificar la fusión de géneros. Como bien simplificó Mittell (2004: 155) se trataba de añadir un género a otro, permitiendo que las suposiciones asociadas interactuasen. En el caso particular de *Louie*, el entretrejo de elementos cómicos y dramáticos dio lugar a un texto demasiado complejo para ser considerado una *sitcom* (Lancioni, 2006: 131), que contaba con un protagonista con una personalidad ambigua como epicentro de esta complejidad formal y con los silencios ocupando cada vez un espacio más significativo respecto a la palabra

Sin embargo, la innovación en las estructuras y formas de la comedia en *Louie* también puede leerse como una sorprendente relectura clásica. Como Charlie Chaplin dijo una vez que la vida era una tragedia cuando vista en primer plano, pero una comedia en plano largo (cfr. McKnight, 2008), *Louie* también es capaz de recontextualizar formalmente la levedad (*silliness*) de la etapa silente²⁰⁵ (Nero, 2016) y dejar actuar a las suposiciones asociadas de cada medio que Miteell indicaba. Podemos ver esta recuperación en los

²⁰⁴ Otros autores se han referido a la dramedia como *comedy drama* (ver Mills, 2009: 31; Neale, 2015: 4).

²⁰⁵ Ver el vídeo ensayo editado por el propio Dominick Nero para *The A.V. Club*: <https://www.youtube.com/watch?v=Zvzf6KoVhgk>

insertos “à-la-silente” con el frenesí de la pieza de jazz que salpican *Niece* [T2E12] o en la apertura (también en blanco y negro) de *Barney/Never* [T3E6] en la que Louie se encuentra con Robin Williams en el entierro de un conocido de ambos.



Imagen 39: *Insertos silentes en Louie*

Sin embargo, quizá la decisión formal por parte de Louis C.K. que acabó por colocar a *Louie* en un terreno indefinido entre la dramedia y la *sitcom* fue aquella que denotaba su aburrimiento como creador limitado por las estructuras de la ficción televisiva (Olson,1987): el de la metaficción. Además de la secuencia de apertura ya mencionada en el episodio *Oh Louie/Tickets*, el verdadero ejercicio metatextual que nos resulta más sugestivo para esta investigación es el tríptico *Late Show* [T3E11/E12/E13]. Un arco que, además, nos sirve para atestiguar cuál es la visión de C.K. del medio televisivo. Ya hemos visto el uso que hace la serie del silencio en la confrontación entre Louie y el CEO de la NBC, pero este tríptico nos interesa particularmente porque pone en pantalla las conexiones de la comedia con una figura capital a la hora de tensionar el audiovisual contemporáneo como David Lynch.

En *Late Show Part 2*, tras el mencionado momento de anagnórisis, Louie se pone en manos de Jack Dahl²⁰⁶ (David Lynch), una especie de *coach* encargado de preparar al comediante para presentar una prueba de cámara para el *late*. El magnetismo de la figura de David Lynch condiciona al propio

²⁰⁶ Quizá este Jack Dahl sea un guiño de Louis C.K. a John Dahl. El cineasta reformuló el arquetipo de *femme fatale* en *The Last Seduction* [1994] con el personaje de Bridget Gregory (Linda Fiorentino) quien intenta deshacerse de su marido (Bill Pullman) y que acabaría por influir en los personajes de Renee Madison/Alice Wakefield (Patricia Arquette) y Fred Madison (el propio Bill Pullman) de *Lost Highway* [1997, David Lynch] (Žižek 2013, 149-159)

personaje de Dahl, quien parece compartirlo todo con el cineasta más allá de su nombre:

“El personaje no es tanto Dahl como Lynch, a quien C.K. ilumina como la persona que le ha enseñado, directamente, a hacer televisión. En una secuencia de “Talk show part II” (sic), Louie ve cómo con su sola presencia, Dahl/Lynch convierte la imagen de una pantalla en pura televisión: cuando el cómico debe aprender a saludar al inicio del show, Lynch le muestra cómo hacerlo y en el monitor donde aparece, Louie puede oír cómo su sola imagen produce la televisualidad (sic), y es capaz de oír la música y los aplausos de un público inexistente” (Fernández Aparicio, op. cit.: 79).

Esta traslación de la dimensión del Lynch cineasta a la construcción de una ficción dentro de la propia ficción podemos considerarlo como un elemento que rompe con las herméticas convenciones del medio e interrumpe lo que Seidman (2003: 24) llamó la suave exposición de un universo ficticio. Incluso antes de que el propio Lynch aparezca en pantalla, su universo ya condiciona y domina la ficción de Louis C.K. En sus *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson decía que la expresión se obtiene a través de la relación entre imágenes y sonidos y no a través de la gestualidad o la entonación de la voz (1975: 16). Es por eso que a Lynch ya podemos verlo (y oírlo) en el momento en el que Louie llega a la oficina de Dahl, una especie de sala de espera a la *Red Room* de *Twin Peaks*. Se trata de un espacio en el que podemos apreciar una atmósfera diferente a la que predomina en la serie: recargada, sin luz natural, la moqueta roja que cubre el suelo y los materiales de tanto vetustos de los diferentes muebles le dan a la escena una pátina de extrañamiento (ver Žižek 2013: 167) que se confirma en cuanto Louie se acerca a la secretaria de Dahl²⁰⁷. Esta, una señora mayor que podía pasar por la Irene (Jeanne Bates) de *Mulholland Drive* [2001,

²⁰⁷ Una secretaria que es interpretada por dos actrices diferentes (Joan Porter y Carolyn Seiff) dentro del mismo episodio subiendo la apuesta que hemos visto de Louis C.K. de utilizar a un mismo intérprete para varios personajes en su decisión de desafiar directamente al espectador. Las reglas autoimpuestas desde la lógica interna de la serie (Wilson, 2012) se acomodaban a una lógica interna que variaba de episodio en episodio. El ejemplo más claro se daba en esa apuesta en la elección de los personajes y en su carente lógica de continuidad. Dos actrices diferentes han interpretado a la madre de Louie, una de las cuales posteriormente fue uno de los esporádicos ligues del cómico; la madre de sus hijas (Susan Kelechi Watson), ambas angelicalmente rubias, es afroamericana a pesar de ser blanca tanto en el momento en el que firman el acuerdo de divorcio en un plano corto de seguimiento de manos que parece salido de *Pickpocket* [1959, Robert Bresson] (*Poker/Divorce* [T1E2]) como en el *flashback* al momento en el que ella se queda embarazada, donde además se indica que también era judía (*Elevator Part 4* [T4E7]).

David Lynch], parece no entender a Louie cuando este le pregunta por el señor Dahl, poniendo de relieve la dificultad en los procesos de comunicación más básicos como lo había hecho el propio Lynch a través de la sordera de Gordon Cole, su personaje en *Twin Peaks*. De hecho, una vez dentro del despacho, Dahl aparece por primera vez rascándose la misma oreja en la Cole llevaba siempre su audífono. Un pequeño gesto intertextual que confirma lo que habíamos sospechado: Dahl es pura *comedian comedy*.

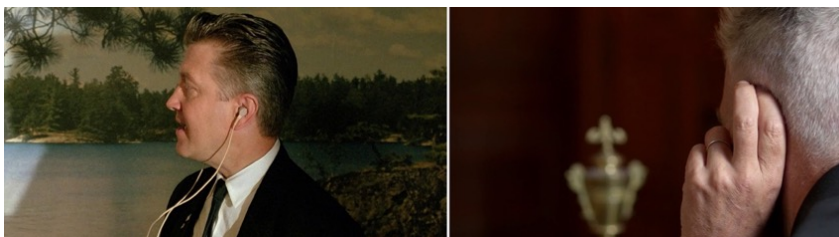


Imagen 40: *Diálogos extradiegéticos entre Twin Peaks y Louie*

“Though Louis C.K. riffs on the strange idiosyncrasies and rhythms of a David Lynch production, there is also a built-in expectation on the part of the audience, who look for these references and connections to Lynch, even where they may not legitimately exist as an intentional creation” (Piper, 2015: 165).

Hemos visto el trabajo de Trevor Gates sobre el *room tone* en el capítulo *Teddy Perkins* en nuestra arqueología previa y aquí las decisiones en torno al silencio son similares. Sin embargo, si en *Atlanta* se trataba de potenciar los silencios de la mansión a partir de la densidad de su presencia y no de una simple ausencia sonora, en *Late Show Part 3* se hará a través de la distorsión del propio silencio. Por supuesto, David Lynch siempre ha sido un autor tremendamente consciente de las posibilidades que le ofrece el silencio como: por ejemplo, la falta de diálogo para aumentar el absurdo, como el ya mencionado Dougie Jones en la tercera temporada de *Twin Peaks*, o en *The Straight Story* [1999], para enfatizar la soledad de Alvin o, por supuesto, en "Silencio", el club de *Mulholland Drive*. Pero donde Balazs subrayaba que todo sonido tiene un lugar identificable en el espacio (2012: 197), Lynch utiliza el sonido como una cuarta pared, por así decirlo, como un agente espacial por derecho propio. Esto algo que aplicó en su cine desde *Eraserhead* [1977] cuando, inspirado por la colaboración de Alfred Hitchcock con los compositores de vanguardia Remi Gassman y Oskar Sala en *The Birds* [1963], decidió construir un mapa de sonidos puramente artificiales y usarlo como banda sonora para moldear la atmósfera creada por los efectos visuales

(Martínez Romero s.f.). En *Eraserhead*, el *room tone* distorsionaba²⁰⁸ el espacio que el silencio ocupaba entre diálogos, transmitiendo la angustiosa sensación de aislamiento que sufría Henry Spencer (Jack Nance). El uso de ruidos por parte de Lynch no sólo crea una partitura musical, sino que también forma una narración sonora que el espectador no suele disfrutar: ruidos de fondo, *room tone* saturadísimo, silencio y diálogo... Todos ellos se entrelazan con la narración visual, complementándola y a veces incluso negándola, como si de una banda de Moebius se tratase (von Stosch, op. cit). Un amalgama que conforma un todo más complejos de lo que parece a simple vista (y oído).

Esta signatura audiovisual tan propia de Lynch podemos intuirlo en el episodio *Late Show Part 3*, donde, al igual que en *Eraserhead*, también se crea una *lo-fi soundscape* (ver Murray Schaffer 1999: 71) que provoca un diálogo absurdo e irracional entre lo que vemos y lo que oímos:

“I coined the term *schizophonia* in The New Soundscape intending it to be a nervous word. Related to schizophrenia, I wanted it to convey the same sense of aberration and drama. Indeed, the overkill of hi-fi gadgetry not only contributes generously to the low-fi problem, but it creates a synthetic soundscape in which natural sounds are becoming increasingly unnatural while machine-made substitutes are providing the operative signals directing modern life” (ibíd.: 91).

Más allá de cuestiones formales, el primer encuentro en Louie y Dahl supone una demostración de las mecánicas de la comedia. Louie y Dougie entran en el despacho de Dahl quien hace leer al comediante unos antiquísimos chistes sobre Richard Nixon en unas cartulinas gigantes mientras él lo cronometra. La escena no habla de otra cosa que de la temporalidad y el *delivering* tan capitales en la comedia, especialmente aquella en vivo. En la escena, los *rappports* se dan entre la disposición triangular de los tres personajes (con Dahl cronometrando, Dougie aguantando las tarjetas con el texto y Louie intentando leerlas) y los silencios de todos y cada uno de ellos: el de Dahl esperando inmóvil con el cronómetro en la mano a que el comediante sea capaz de finalizar el texto, el de Dougie que no entiende muy bien en qué consiste la prueba y los tres de Louie, primero al sorprenderse de la antigüedad del texto (con una referencia al presidente Nixon), luego con el tono racista del chiste (al confundir chinos y coreanos) y, por último, el larguísimo silencio antes de dar paso a publicidad como cierre del texto: “*comedy is about timing son*” es el consejo que Dahl le da a Louie pero que bien podría haber ido dirigido a Andy Kaufman.

²⁰⁸ “(...) the shadow side to noise, the noise that is always there, even during silence: what Lynch, talking about *Eraserhead*, calls ‘presences – what you call “room tone”. It’s the sound that you hear when there’s silence, in between words or sentences” (Rodley, 2005: 73).



Imagen 41: *El tiempo como elemento clave de la comedia*

Tras fracasar estrepitosamente en la primera de sus lecciones, Louie debe realizar una prueba de cámara en la que, ante un plató completamente vacío, debe ensayar el fragmento inicial del *Late Night*, donde da la bienvenida al programa y comenta alguna noticia de actualidad intercalando algún chiste. Louie, que no entiende la utilidad del ejercicio, se convierte en un cuerpo patoso ante la cámara de televisión e incapaz de articular un texto mínimamente cómico ni coherente. Ante la incompetencia del comediante, Dahl se coloca delante de la cámara mientras saluda a un público imaginario mientras Louie lo observa desde un monitor. Dentro de ese aparato de televisión en miniatura, la silente gestualidad de Dahl cobra vida y Louie ve y oye lo mismo que los millones de estadounidense que se sientan delante del *Late Night* cada noche. La incongruencia²⁰⁹ entre el silencio del plató y las risas y aplausos que surgen del interior del aparato pone de relieve la dialéctica entre el vacío esencial del medio y el entretenimiento fluido que emerge en la pantalla (Benavente y Salvadó, 2015: 50).



Imagen 42: *La dimensión audiovisual del dispositivo televisivo*

La forma en la que C.K. entrega su propia ficción al magnetismo de la figura de Lynch pone de relieve su condición como uno de los grandes creador del medio televisivo:

“Con la presencia del director, *Louie* se descubre como heredera de *On the Air*, la prematuramente cancelada sitcom obra de Lynch y Mark Frost. El personaje de Lynch en *Louie* nos remite a esa vía hasta ahora olvidada de hacer comedia, dominada por el surrealismo y la libertad absoluta a la hora de entender el humor” (Fernández Aparicio, op. cit.: 79).

²⁰⁹ Una incongruencia que como Schopenhauer se encargó de manifestar en *Die Welt als Wille und Vorstellung* es el lugar en el que surge la risa (citado en Morreall, 1986: 52).

Y es que el tríptico *Late Night* (pero también C.K. como comediante) comparte muchas de las inquietudes de la que es una de las grandes desconocidas en la carrera Lynch: los problemas de comunicación, el ensayo, el caos, el medio y la convergencia...De esta forma, C.K. recupera *On the Air* para la comedia catódica contemporánea y pone en valor a la que ha sido una de las grandes olvidadas dentro de la ficción televisiva.

Tras el enorme pero irregular éxito de *Twin Peaks* [ABC, 1990-1991], Mark Frost y David Lynch decidieron cambiar de registro y hacer una comedia (también para la ABC) sobre la propia televisión. "*This is the Lester Guy show, with Lester Guy!*" Así comienza el folclórico programa de variedades que cubre casi todos los siete episodios de *On the Air*. Siete episodios²¹⁰ en los que los creadores de *Twin Peaks* dibujan un retrato satírico y jubiloso del mundo de la televisión: una especie de circo improvisado a la vez hostil e ingenuo grabado en los estudios del canal ZBC -una parodia del canal anfitrión ABC- con su presidente Bud Budwaller²¹¹ (interpretado por un Miguel Ferrer que parecía desdoblarse su papel de Albert Rosenfeld en *Twin Peaks*) a la cabeza y presentado por el propio Lester Guy (Ian Buchanan²¹²). A pesar de la hostilidad de la dirección de la cadena -quizá como una visión de lo que sería el futuro de la serie-, el amateurismo de los técnicos y la improvisación total, el *Lester Guy Show* conseguiría su éxito entre los espectadores. En el delirante corazón de la televisión, Lynch y Frost se sirvieron de un humor muy burlesco para producir una *sitcom* que, en palabras de Miguel Ferrer (citado en Taylor, 2015), era una versión de *I Love Lucy* en ácido. De esta forma, Lynch y Frost realizaron su propia arqueología medial en una ficción que catalizaba el *liveness* de Auslander y, como apuntaron Fran Benavente y Glòria Salvadó, la propia experiencia televisiva a través de "un juego complejo de referencias y de retornos a los orígenes" (2015:48) desde el universo de la *sitcom*.

²¹⁰ De los que sólo se emitieron tres.

²¹¹ Paradójicamente, en su primera aparición Budwaller entra en el plató del Lester Guy Show gritando silencio lo que provoca que Blinky Watts (Tracey Walter) el técnico de efectos de sonido y que sufre el síndrome de Bozeman's Simplex que le hace ver 25,62 veces más que los demás, lance sendos efectos de sirenas de policía y disparos de metralleta.

²¹² *On the Air* contaba con muchos nombres de *Twin Peaks* tanto delante como detrás de las cámaras. Además de los ya mencionados Ian Buchanan (el empalagoso Dick Tremayne en *Twin Peaks*), y Miguel Ferrer, David L. Lander, que apareció aquel Tim Pinkle tan propenso a los accidentes en algunas de las tramas más humorísticas de la serie, era aquí Valdja Gochkitch, un realizador con un acento extranjero incomprensible, en una suerte de *Foreign Man* llevado al extremo. Entre bastidores, se encontraban los guionistas Robert Engels y Scott Frost, los directores Lesli Linka Glatter y Jonathan Sanger, el director de fotografía Ron García, la editora Mary Sweeney y, por supuesto, el compositor Angelo Badalamenti.

Por supuesto, los elementos cómicos siempre han formado parte de la paleta de Lynch, pero la comedia a menudo se tendía a entrelazar con ese extrañamiento y una sensación inquietante como en la larguísima y silente secuencia de retorno de la segunda temporada de *Twin Peaks*, en la que el anciano y tembloroso empleado (Hank Worden) del Great Northern Hotel observa al agente Cooper mientras se desangra en el suelo de su habitación. En la segunda mitad del piloto de *On the Air*, en una ráfaga de casi diez minutos, se nos presenta una dosis concentrada de lo que Lynch entiende por humor: ridículos gags visuales (como el del técnico que sale disparado porque sus tirantes se quedan pegados al cajón de la cocina); juegos de palabras (el teléfono rojo [*Mr Zoblotnick's hotline*] que dispara una llamada); incongruencias e incoherencias varias (la tribu de la selva arrastrando una balsa a través de una escena doméstica) o cacofonías sonoras (cuando todos los efectos de sonido suenan a la vez mientras Lester se balancea en el set de la cocina colgado boca abajo). Unos gags que parecen rescatados de esa tradición cinematográfica burlesca y del *slapstick* que, como apuntamos, consiguieron guardar la factoría *Tex Avery* y los *Looney Tunes* más que una ficción televisiva al uso:

“La "situation-comedy" made in Lynch a effectivement cette volonté de déchirer le mythe télévisuel pour mieux dépeindre sa bassesse. Outre ce regard sur la contre-productivité télévisuelle issue d'un manque de moyen considérable et d'une certaine idée de la médiocrité, Lynch décline la subtilité de son style, à mi-chemin entre le comique et l'étrange. Le symbole le plus parlant : ce condensé de personnages loufoques qui aspirent la moquerie. Difficile de retenir les fous-rires face à cette harmonie du ridicule : un jus de tomate parsemé de sucre et de lait, une marionnette appelée "Mr. Cacahuètes", un pet dans le générique...” (Billet-Garin 2017)

A pesar de su particularísima visión, *On the Air* recogía el testigo de esas sensibilidades que *It's Garry Shandling's Show*²¹³ había puesto en pantalla unos años antes y se lo pasaría a otras *sitcoms* ya mencionadas como *The Larry Sanders Shows*, donde el contraste entre lo que pasa delante de las cámaras (el propio show dentro de la ficción) y detrás (con forma de *sitcom*) es formalmente más acentuado que en la serie de Lynch y Frost, o la serie-homenaje de Tina Fey a sus años en el *Saturday Night Live*, *30 Rock*. Como se encargaba de anunciar la acusmática voz (Chion, 2004: 29-41) del propio Mr. Zoblotnick al final del piloto, Lynch y Frost tenían “*a bit in their hands*”. Sin embargo, este *bit*, más que un éxito fue un golpe a la comedia de situación como género y, por extensión, a la televisión como medio.

²¹³ Hablando de propuestas metatextuales no podemos obviar el gran gag final de una serie como *Newhart* [CBS, 1982-1990].

4.6 La melancolía con *Horace and Pete*

Entrar en *Horace and Pete*, el bar, es entrar en la tradición, pero también en su inevitable pérdida progresiva en cada salto de una generación a la siguiente. El lugar siempre ha estado regentado por un Horace (el actual, un amargadísimo divorciado interpretado por el propio Louis C.K.), y ese Horace siempre ha estado acompañado por un Pete (Steve Buscemi con serios problemas de salud mental). Sólo hay whisky, ginebra, vodka o Budweiser, ninguna otra marca de cerveza, y el alcohol nunca se combina con otras bebidas. Como afirma el tío Pete (Alan Alda) en el primer episodio: “*that's the way it's always been and that's the way it was always going to be*”²¹⁴.

Entrar en *Horace and Pete*, la serie, es, también, entrar en la última convulsión de una tradición. De otra tradición. La del relato, la del teatro y el *music hall*, la de la serialidad (no) televisiva y la de sus interrelaciones concomitantes (Mills, 2004: 65). En el que fue el último paso en su particular deconstrucción de la *sitcom*, Louis C.K. consiguió encontrar ese difuso punto de equilibrio intermedial. *Horace and Pete* camina sobre el hilo que pende entre la teatralidad y la serialidad televisiva: “Horace and Pete was to be a “hybrid” in that it would be episodic like television, but the medium feels like a play, and yet also like a sitcom, in that it will look robust ... multi-cameras, a decent set” (Citado en Maron, 2016).

En este ejercicio de funambulismo formal y estético, Louis C.K. consigue combinar las características más impermeables de ambas: la inmediatez de la primera y la devastadora construcción de la segunda; para así asistir su tercer golpe, y hasta el momento de gracia, a la *sitcom* como formato cómico por excelencia. Porque, tras el ensayo/error que fue *Lucky Louie* y la declaración de intenciones con *Louie*, en *Horace and Pete*, Louis C.K., que de nuevo aglutina casi todos los puestos de responsabilidad (creador, productor, distribuidor y uno de los protagonistas), acaba por desprenderse final y quizás definitivamente del peso de los clichés del género. Como si se tratase de una cuerda que a cada episodio se aflojase poco a poco, ya no hay rastro de lo que inicialmente considerábamos una *sitcom*²¹⁵.

²¹⁴ Todas las transcripciones de *Horace and Pete* de este bloque se han consultado en: https://www.springfieldspringfield.co.uk/episode_scripts.php?tv-show=horace-and-pete-2016&season=1

²¹⁵ Para acabar de desestabilizar, la duración de los episodios, aleatoriamente diversa, supone otro desafío al género. A veces, y sin motivo aparente, los capítulos parecen dividirse “a sí mismos en partes separadas, al tiempo que un diálogo entre dos personajes puede ocupar la totalidad de uno de ellos, o una conversación aparentemente insustancial en la barra construirse como prólogo de una trama posterior mínima” (Losilla, 2016).

Sí, todos los elementos están ahí: espacios interiores, mirada frontal de la cámara, cierta pose teatral en el dispositivo visual, sonido directo... Y, sin embargo, la forma no encuentra respuesta en el fondo. Un fondo que sigue siendo la misma constante que late en toda la carrera de Louis C.K.: la familia (único as que el cómico se guarda de sus tres temas inicialmente recurrentes). La forma, sin embargo, sitúa a la serie en un espacio liminar en la intersección de la televisión, el teatro, el documental y el largometraje, que marca un equilibrio inusual entre las costumbres estructurales y de contenido de estos formatos. En *Horace and Pete*, Louis C.K. consigue articular el relato tejiendo cuidadosamente elementos de diferentes tradiciones, lo que le permite negar la *sitcom* varias veces y de formas diferentes. Porque, casi tan notable como la sorpresa que supuso el anuncio e inmediata publicación de la serie vía web, son dichas decisiones formales por las que el comediante apuesta.

4.6.1 Una *sitcom* teatralizada

A primera vista, *Horace and Pete* presenta la fisonomía típica del universo *sitcom*. Es más, la serie parece casi un guiño a una de las grandes obras del género como fue *Cheers*. Sin embargo, y ya desde el primer momento, la serie se encarga de contradecir su propio imaginario. Mucho se ha hablado de la relectura de las formas teatrales que hace Louis C.K. (y que surge de la gran tradición que va de Antón Chejov (Brox, 2017: 80) a Eugene O'Neill (Ruiz Jiménez, 2016), pasando por Tennessee Williams, David Mamet o William Inge (Losilla, 2016). Aquí, los conceptos han de presentarse con la solemnidad que le corresponde y no aventurarlos a la ligera a una vacua taxonomización. Como defiende Virginia Guarinos, “el teatro filmado no existe” (1999: 61). Casi por definición no puede haber nada de teatro cuando hablamos de cine o de televisión: semióticamente, los mecanismos audiovisuales apenas tienen que ver con los teatrales, especialmente en lo referido a la enunciación. Se trata, pues, de una cuestión de contenido, de una inclusión del imaginario teatral. Es por eso que, cuidadosamente, hablamos de la teatralización de la *sitcom*. Una teatralización no en el sentido apologético en el que los actores de *sitcom* suelen trabajar, sino una mucho más dramática, más propio del bar de *The Iceman Cometh* de Eugene O'Neill que al *Paddy's Pub* de *It's Always Sunny in Philadelphia* o el propio *Cheers*.

La serie se aproxima así a una relectura a lo *Great Performances* de la PBS o algunas de las piezas en vivo que conformaban *Playhouse 90* dominaron la primera edad de oro del drama de televisión en los años 50 como *Requiem for a Heavyweight* [1956, Ralph Nelson] o *Marty* [1953, Delbert Mann] con decisiones como los interludios que Louis C.K. incluye a mitad de cada capítulo. La influencia del arte escénico, ya obvia de por sí visualmente, se confirma cuando el propio comediante asegura haberse inspirado en la obra

de Mike Leigh de 1977, *Abigail's Party*²¹⁶, que fue escrita y desarrollada usando el método de improvisación de Leigh, y luego se convirtió en una obra de televisión multicámara:

“I watched a thing called *Abigail's Party*. Michael Leigh, the filmmaker from England, amazing filmmaker. Largely an improvisational filmmaker... like *Secrets and Lies*, incredible movies (...) So he was a playwright in the 1970s. He wrote a play called *Abigail's Party*, and all it is is about four people in the suburbs of London or wherever in England. They're neighbors, don't know each other, and they have drinks. Two hours of one scene—four people having drinks. They did a TV version of the play, and this was 1973, and it looked like *All in the Family*—any show that was shooting back then, *Maude* or something? It looked like a sitcom in that it was shot with multi-camera, you can tell there was somebody live-switching the cameras, and you have four characters talking. No audience. That was the thing, and it was funny! I was laughing out loud, and there's silence. But it's not silence, it's a sound stage, there's a living feeling to it. So when I watched that, I was like, “This doesn't exist in the American TV diet. It doesn't exist anywhere” (Citado en Schneider, 2016).

Si Drew Michael tomaría, como veremos en el siguiente capítulo, esa ausencia de la audiencia para su especial de *stand-up*, C.K. tomaría no sólo el como referencia²¹⁷ sino también esa extraña relación entre la comedia y el silencio. Se trataba de crear una *sitcom* sin audiencia en vivo ni *laugh track*, multicámara y filmada desde una perspectiva de escenario. Así, *Horace and Pete* aunaba la planificación de una serie de televisión (relación primer plano y plano general) con el tratamiento del artefacto teatral (alternancia de la acción con largos monólogos). El clasicismo se desprende en cada diálogo, pero su descarnado relato sobre familia, humanidad y depresión tiene mucho de experimental:

“Mr. O'Neill and Ms. Baker tackle tragedies great and small by gradually enveloping their audiences in their cohesive worlds.

²¹⁶ Mike Leigh estrenó *Abigail's Party* en abril de 1977 en el Hampstead Theatre de Londres y, en noviembre del mismo año, se emitió una grabación de la obra en el programa de televisión de la BBC *Play for Today*. La obra de teatro y la de televisión tenían el mismo reparto, por lo que ambas se centraban en torno a la notable actuación del personaje principal de Bev, interpretado por Alison Steadman.

²¹⁷ Además del propio O'Neill, Louis C.K. también acreditó a la dramaturga Annie Baker y la influencia de su obra tras ver una representación de su texto *The Flick* (2013). La propia Baker colaboró también en la escritura de los primeros episodios de *Horace and Pete*.

Louis C.K. has more of a kitchen sink approach, tossing disparate styles, a jumble of plotlines and a few winks at the audience that take us out of the scene, making little effort to integrate the comic banter and the dramatic heavy lifting” (Zinoman, 2016).

La libertad transpira especialmente en el tercer episodio (Ruiz Jiménez, op. cit.) en el que la ex esposa de Horace, interpretada por Laurie Metcalf, aguanta el plano y habla, sólo habla. La cámara se mantiene firme sobre su rostro, que pasa a ser un terreno sobre el que se dibuja la contradicción de su propio relato, y el primer corte tarda diez minutos en revelar que Horace está sentado frente a ella. Cuanto más descubrimos acerca de su historia, el primer plano se hace más claustrofóbico. Tras esos diez minutos, el plano no es más que un hoyo, cavado por el propio personaje, en el que el espectador cae para preguntarse qué es lo que está pasando ante su mirada. ¿Televisión teatralizada? ¿Teatro televisado? ¿Humor amargo? ¿Amargura cómica? Louis C.K. explora, mediante el diálogo y la profundidad de los personajes (en una coralidad mucho más marcada que en sus anteriores trabajos), los límites de algo, orgánico y mutable, que inicialmente pensábamos como un mero guiño alternativo a una *sitcom* canónica.

4.6.2 *Everyone needs to shut the fuck up*

Y es que, aunque *Horace and Pete* sea el trabajo de un comediante de *stand-up* sobre la *sitcom*, la risa apenas consigue encontrar su propio espacio. Una risa que, como hemos visto, ya había abandonado el primer plano de la obra audiovisual de C.K. después de la vaguedad formal en la que se sumergió *Louie* tras sus primeras temporadas. Una vaguedad que radicaba en su capacidad para confundir al espectador mediante la desarticulación de la premisa de sus rutinas cómicas. Después de *Louie*, no sólo no sabíamos cuándo reírnos (en *Lucky Louie* hemos visto cómo la *laugh track* se encargaba de recordárnoslo), sino que ni siquiera sabíamos si lo que estamos viendo tiene gracia alguna. Como en películas de Cassavetes como *Husbands* [1970], a Louis C.K. le interesa la intersección entre el sufrimiento y la catarsis, la forma en la que emociones extremas acaban por reflejarse entre sí como ante un espejo. ¿Qué porcentaje de *Louie* u *Horace and Pete* es *sit-* y qué porcentaje es *-com*? En comparación con otras *sitcoms* contemporáneas más canónicas (pensamos en *New Girl* [Fox, 2011-2018] o *Modern Family* [ABC, 2009-]), los dos últimos trabajos de C.K. tiene una proporción mucho más equilibrada entre (son)risas y lágrimas. Como cantaba Wendy Rene en aquella canción que luego samplearían Wu-Tang Clan: “*After laughter comes tears*”²¹⁸.

²¹⁸ En su *single* de 1964 “*After Laughter (Comes Tears)*” / “*What Will Tomorrow Bring*”.

Mientras que en las escenas marcadamente cómicas el protagonista de *Louie* parece cercano a su persona cómica, en las escenas dramáticas el personaje aparece bajo una nueva luz: vulnerable y conflictiva, exigiendo un nuevo tipo de reacción por parte de su audiencia

El humor, si es que lo hay, se vuelve tan seco como el whisky que se sirve en la taberna de Horace y, normalmente, surge de la confrontación, del choque entre opuestos (ideológicos). Pero, en su globalidad, *Horace and Pete* se sumerge en la melancolía. Si en *Louie* ya conseguía negar los apriorismos formales de la *sitcom*, también lo hace con el humor inherente al género:

“He (*por Louis C.K.*) wanted no laughter. It “discredits a sitcom,” he told Bill Simmons. Or explicit jokes. The show could be funny, but not jokey. Jokes are conversation stoppers, jokes have a corrosive nature to them” (Dariano, 2016)

Para el guionista y productor Dino Stamatopoulos la decisión de Louis C.K. de renunciar casi por completo a la comedia también influía en la misma producción. Nunca se hacía más de tres o cuatro tomas y, como no contaban con la presencia de público en directo, no era necesario preocuparse por sus reacciones. En un paisaje acústico en el que predominaba el silencio, no era necesario matizar ninguna carcajada. Lo que, además, suponía otra ventaja en cuanto a la flexibilidad del ritmo:

“The laughs are so disruptive to me when I watch a sitcom. If you take the laughs out you can get faster and slower, faster and slower” (Louis C.K. citado en Stern, 2016).

Con las cámaras alineadas en la disposición frontal del teatro y la ausencia de gags y de risas enlatadas, *Horace and Pete* se construye sobre un terreno fértil para el silencio. No hay música extradiegética excepto la breve canción de Paul Simon, que suena como música de introducción, música de créditos finales y en el entreacto. Y, en contraste con casi cualquier bar que se precie, las conversaciones entre borrachuzos, autocompasivas y a veces hostiles, se desarrollan en un silencio espeluznante (Zoller Seitz, 2016) en un paisaje sonoro impropio de un bar.

Un silencio que dramatiza lo que en otro contexto podrían ser gags; podemos verlo en el remontaje que la web *Filminick* hizo de la serie, remontando escenas y diálogos de la serie, insertando el tema de *Cheers* y añadiendo la *laugh track* y las reacciones de una supuesta audiencia en directo²¹⁹. Sin esa guía que señalase al espectador dónde tenía que reírse, en

²¹⁹ El montaje puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=aNBaF08pQ1U>

Horace and Pete este espacio es totalmente individual y personalizable. Louis C.K. realmente crea un espacio/silencio para que el espectador lo habite/ría. Adormecido, oxidado, alienado, éste no sabe qué espera la serie de él. ¿He de réirme aquí y ahora? De esta forma, la serie se llena de unos silencios que recuerdan al manierismo literario de un autor como Harold Pinter. El dramaturgo hizo de la pausa entre diálogo una de las características más reconocidas de su escritura.

Uno de los grandes exponentes del teatro del absurdo (Pishali Bajestani 2012; Dickson 2017), las obras de Pinter se distinguían por su sentido de mistificación, su suspense pero también su ambigüedad. Esto se debía principalmente a la brecha entre el propio texto y el significado subyacente, entre las ilusiones acumuladas y la realidad oculta, así como a la multiplicidad de significantes y significados (George, 2014). Formalmente, las obras de Pinter se construían sobre escenas en las que los personajes hablan sin apenas moverse sobre el escenario, provocando una tensión que dialoga directamente con las tragedias de Jean Racine:

“he also used movement and precise blocking of characters within a specific space, and too little has been said about this. Many of his plays become works of choreography in the way that they are about the space in which they occur: from “The Room” (1957, his first play), “The Birthday Party” (1958) and “The Caretaker” (1960) on, conflict arises out of who occupies the space, and who invades it. And his dramas, more than those of any other recent playwright except Samuel Beckett, are almost as precise in their sense of rhythm as works of music or dance” (Macaulay, 2009).

Y, sin embargo, esta tensión existe en parte porque las palabras no son capaces de acabar de significar por completo la propia obra. A diferencia del dramaturgo francés, Pinter se apoyaba en tres dispositivos concretos: la pausa, los puntos suspensivos y, sobre todo, el silencio. Tres dispositivos que controlaban la dimensión espacial y visual de las obras más allá del corpus textual. Las dificultades que experimentan los personajes con el lenguaje son subrayadas por las pausas y silencios en el diálogo; cada obra trataba de lo que los personajes no pueden expresar.

Horace and Pete también demuestra que, aunque no pase demasiado tiempo en un silencio literal, se preocupa por todo aquello que no se dice, que construye un mundo de parloteo sin fin y que deja a los espectadores

descubrir la belleza dentro de él. Como dice la frase de Garry Shandling que cierra la serie²²⁰:

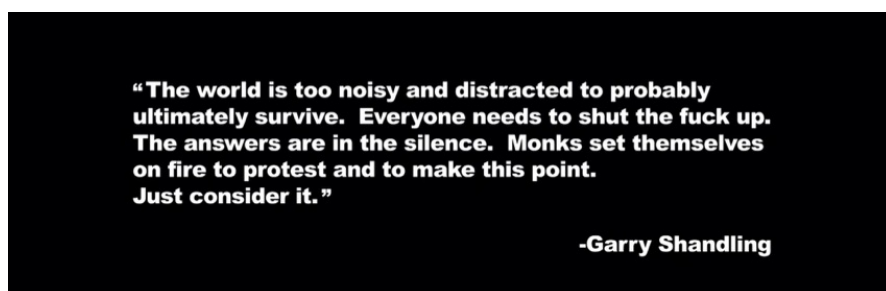


Imagen 43: Cita de Garry Shandling con la que se cierra Horace and Pete

Dado el objeto de estudio de la presente investigación, la afirmación de Shandling puede parecernos muy adecuada. Ante la verborrea es necesario el silencio, una ecología de la palabra que balancee la comedia. Pero desde la perspectiva de género hacia la que se ha encaminado nuestra tesis, la frase de Shandling nos despierta una pregunta. ¿Quién tiene que callarse?

De una obra tan inabarcable por momento como el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein siempre nos quedamos con el último de los siete aforismos: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen”²²¹ (2009: 4). Pero, así como el propio filósofo repudió gran parte de lo expuesto en torno al lenguaje en el *Tractatus* en las *Investigaciones filosóficas*, su siguiente obra, nosotros también repudiamos parte de la recomendación de Shandling. Quizás sea cierto que las respuestas a las preguntas que ha de formularse la *comedian comedy* contemporánea se encuentren en el silencio pero, probablemente, ese silencio sólo les corresponda a aquellos que, hasta ahora, han disfrutado del privilegio de la palabra.

²²⁰ Como confirmó el propio Louis C.K. en una entrevista con Charlie Rose en el *CBS This Morning*, Garry Shandling escribió esta frase en un email que envió al propio C.K. unas semanas antes que le llegase el gran silencio de la muerte.

²²¹ Traducción: “Sobre lo que no podemos hablar debemos guardar silencio”.

5. DREW MICHAEL O LA COMUNICABILIDAD DE UNA INCOMUNICABILIDAD

5.1 *Audiences are (not) welcome* o el lujo de prescindir de tu público

“There is an audience. It is opposite -but not necessarily opposed to- the performer. It is normally the comedian’s business to get everyone laughing together.”

John Limon en *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America* (p.102)

Tras el estreno de la comedia *John Bull’s Other Island* en el Kingsway Theatre de Londres a finales de 1912, George Bernard Shaw escribió personalmente una pequeña anotación que iba dirigida expresamente a la audiencia en los programas de mano que se repartían antes de cada función. El dramaturgo irlandés comenzó su nota agradeciendo los generosos aplausos y desenfrenadas carcajadas que había recibido hasta ese momento la obra en cada pase y que hacían que incluso los actores y actrices tuviesen que callarse hasta que sus risas cesasen. Tras este agradecimiento inicial, Shaw plantea una serie de preguntas retóricas:

“Are you aware that you would get out of the Theatre half an hour earlier if you listened to the play in silence and did not applaud until the fall of the curtain? Do you really believe that performances are improved by continual interruptions, even though such interruptions are complimentary to the actors and author? Do you not think that the naturalness of the presentation must be destroyed, and therefore your pleasure greatly diminished when audiences applaud and laugh again and again, which forces the actors to stop acting until the noise is over?” (Citado en Dukore, 2014: 324).

Shaw pregunta directamente a su audiencia si es consciente de que la obra ha sido perfilada y ensayada una y otra vez en el más absoluto silencio, sin público: “Can I persuade you to let the performance proceed in perfect silence just this once to see how you like it?” (ibíd.).

Casi un siglo después, el comediante de *stand-up* Drew Michael, junto a su colega de profesión Jerrod Carmichael, quien se encargó de dirigir el especial, llevó un paso más allá la voluntad de Shaw de desarrollar su *performance* en perfecto silencio al renunciar a una de las máximas de su disciplina: el

público (Palmer, 2003)²²². *Drew Michael* nos presenta al propio Michael de pie y hablando directamente a cámara (porque no hay público) sobre relaciones, inseguridades y miedos, llevando la forma de la *stand-up* al límite del monólogo dramático.

Por supuesto, el aspecto más llamativo del especial es esa ausencia de un público que rodee al comediante. Sin una audiencia diegética riéndose del texto de Michael, el silencio domina el espacio diegético. Esta transmutación de las carcajadas de la audiencia en un silencio casi sepulcral sobre el que rebotan las palabras del comediante parece confirmar lo que decía Susan Sontag sobre el silencio y su existencia como una forma de la experiencia de la propia audiencia:

“Silence doesn’t exist in a literal sense, however, as the experience of an audience. It would mean that the spectator was aware of no stimulus or that he was unable to make a response... As long as audiences, by definition, consist of sentient beings in a “situation,” it is impossible for them to have no response at all” (1969: 6).

Y es que esta ausencia de una risa que confirme y subraye la comedia (Smith, 2008: 15) es una forma de empoderamiento de otro público, aquel que conforma el espectador que consume el especial desde su casa. Un público que, aunque no sea colectivamente en un mismo espacio, también tendrá una respuesta al texto de Michael. Porque, la risa quizá pase a ser, como apuntaba Costa en su postulado en torno al posthumor, un objetivo secundario en un especial como *Drew Michael*. A diferencia de sus grabaciones audiovisuales previas de dos rutinas *stand-up* de media hora para *The Half Hour* (en 2016) y *Gotham Comedy Live*, en su primer especial Michael se alarga durante casi una hora en una apuesta más por la reflexión que por la propia risa. En clara sintonía con lo propuesto por Louis C.K. en *Horace and Pete*, las decisiones de prescindir de la risa de las ecuaciones canónicas de la *stand-up* y la *sitcom* como formas humorísticas y performativas supone la exploración de un espacio virgen, y por tanto desconocido, para el espectador.

Como pasaba con los silencios de Mel Brooks en su LP *Comedy Minus One*, Michael entiende que gran parte de su audiencia no está sentada en butacas a pocos metros de su pie de micro, sino en su casa, probablemente en su sofá, mientras ve el especial desde su ordenador portátil. Sin un público que le haga frente, visualmente también se niega el propio espacio. Mientras habla directamente a cámara, Michael se mueve en un sombrío y cavernoso vacío

²²² Junto a la audiencia a la que se dirige el comediante, Palmer también señala que el éxito del discurso cómico está condicionado por otros factores coexistentes como el escenario (*venue*) y el contexto en los que se cuenta un chiste, el *delivering* y la propia figura del comediante.

como si estuviese esperando a ser entrevistado por Charlie Rose en su aséptico y oscuro plató (Chaney, 2018)²²³. No hay un fondo iluminado tenuemente, no hay pie de micro, no hay la clásica botella sobre el taburete. No hay nada de esto porque no hay escenario alguno. Como apunta Harbidge, el espacio performativo de la *stand-up* y lo que se permite en ese mismo espacio condiciona las relaciones intérprete/público (2011: 131). Por lo tanto, que no exista un escenario implica que tampoco existan límites predefinidos para un Michael que, por momentos, incluso sale del plano y niega la máxima de que el espacio delimitado para el comediante tiende a ser mínimo (Rutter, 1997: 71).

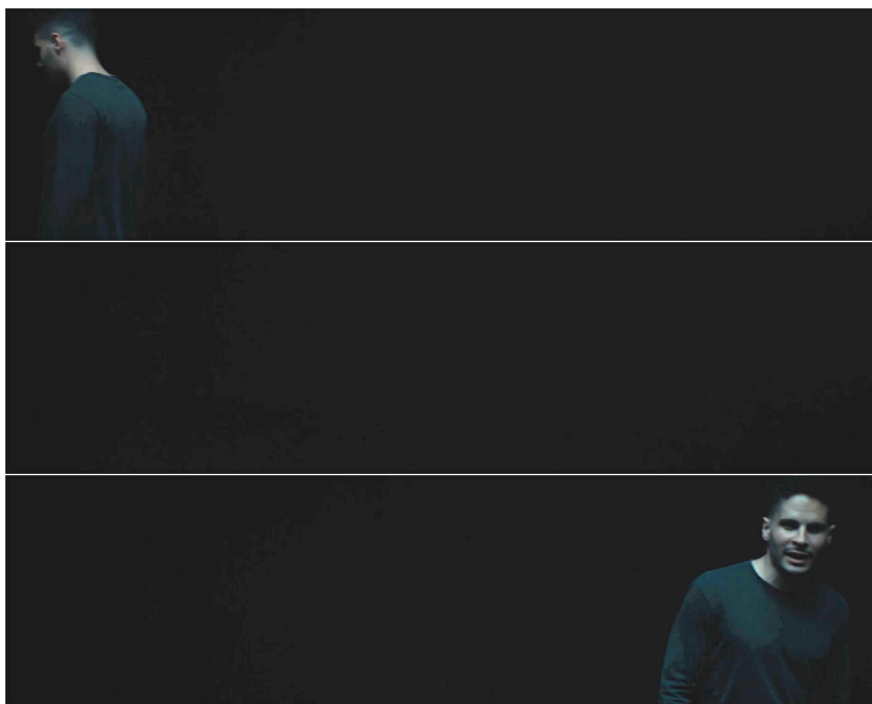


Imagen 44: *Movimientos dentro del espacio diegético*

Según Lee (2012), los espacios de la *stand-up* tienden a enfatizar la ilusión de una comunicación auténtica entre audiencia y comediante. El hábitat más habitual, los *comedy clubs*, potencia la ilusión de cercanía al estimular el sentimiento de intimidad y el diálogo entre el público y el comediante: techos bajos, superficies duras, asientos en fila, mesas muy pequeñas, escenario bajo para que la gente se sienta cercana al comediante y crean que va a haber interacción. Dado que la *stand-up comedy* puede adoptar formas muy diversas,

²²³ Un vacío que nos recuerda al *sunken place* en el que caía Chris (Daniel Kaluuya) fruto de la hipnosis en *Get Out* o al vacío en el que la alienígena interpretada por Scarlett Johansson en *Under the skin* [2013, Jonathan Glazer] sumergía a sus víctimas.

el tamaño sí que importa porque puede llegar a condicionar las dinámicas de interacción²²⁴:

“A successful room will usually show some evidence of an attempt to influence the responsiveness - and even the behaviour - of the audience. The space is laid out to direct the audience’s attention toward the performer and enhance excitement about the gig. Occasionally, perception of commercial success is also managed by the layout of the space. The dead space in the room is minimised and the audience are prevented from becoming comfortable enough to be sedate, so that energy may flow more easily into laughter. These efforts are usually subtle and audiences are rarely aware of the way that both they and the space have been arranged to encourage responsiveness. These activities are, nonetheless, common practices orchestrated specifically to influence the behaviour of the audience” (Quirk, 2011: 229).

Michael parece entender que si no hay audiencia sobre la que influir, tampoco sería necesario contar con un espacio definido para ello. Libre de artificios, el comediante parece atrapado en el fondo de un pozo. La luz se oscurece durante las cuestiones más densas (como el extenso *bit* sobre el suicidio) virando hacia tonalidades azules y púrpura muy apagadas que recuerdan al *Blue* [1993] de Derek Jarman, y se tiñen de un tono anaranjado más cálido durante las más jocosas (como la ridiculez que encierra el hecho de tener abdominales).

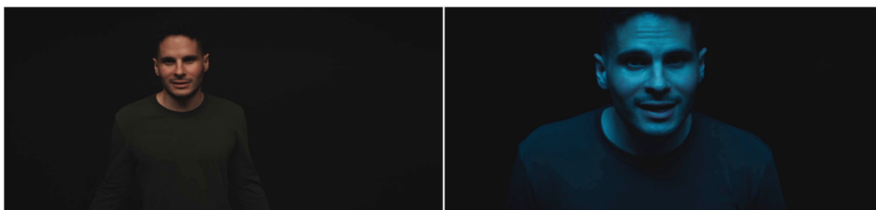


Imagen 45: Retroalimentación entre iluminación y texto

El tándem Michael-Carmichael quería que los espectadores no sólo presenciasen un texto bien articulado, sino también retratar la sensación de alguien que parecía estar perdido en sus propias inseguridades. Michael buscaba un espacio en el que se pudiera “sentir la tensión del público, pero

²²⁴ Cuanto mayor sea el escenario, como en el caso de estadios deportivos o grandes auditorios, mayor será también la distancia entre público y comediante. Para los especiales de esta naturaleza se utilizan dispositivos de proyección para capturar el *acting* del comediante, para que incluso los asientos más lejanos puedan tener una sensación de cercanía (Lee, op. cit.).

no se pudiese ver” (Citado en Fear, op. cit.). Aunque inicialmente la idea era situar a Michael rodeado por el público, como había hecho Carmichael en su especial 8 [2017, Bo Burnham], fue el propio Carmichael quien dijo que no importaba cómo o dónde debían situar al público. Lo realmente importante sería poner en imágenes el vacío que representaba la comedia de Michael:

“The void is visually represented well. It’s also interesting to me because sometimes when you’re up there performing in front of an audience spilling your ideas — things you’ve thought about, worked on, and think are funny — but you’re getting nothing back in return, you can’t help but feel like you’re talking into a void. It’s such a lonely feeling. If you wanted to capture me in a void, you’d either have to shoot on a soundstage or at the Improv in Pittsburgh. [Laughs] I started stand-up in Pittsburgh. That was one of the worst gigs I’ve ever done. I was in front of probably 200 people a night. You asked if I thought if this was a stand-up special — those people didn’t know if what I was doing was stand-up at all. I got more laughter shooting the special without an audience than I did in Pittsburgh” (Citado en Kozell, 2018).

Es interesante cómo, de nuevo, parecen interrelacionarse conceptos como vacío, silencio y fracaso. Como en el ejemplo del incidente de Stephen Colbert, muchos han sido los comediantes que han visto como sus chistes eran respondidos por el absoluto silencio. Lo hemos visto en *The Comedian*, piloto del *remake* de *The Twilight Zone* [CBS All Access, 2019-] a cargo de Jordan Peele, donde se nos presenta a Samir Wassan (interpretado por el comediante Kumail Nanjiani) como un frustrado comediante de *stand-up* amateur cuyas críticas rutinas sobre la Segunda Enmienda y la relación de la sociedad norteamericana con las armas de fuego reciben un silencio generalizado por parte de su audiencia. Fuera del terreno de la ficción, comediantes tan relevantes como John Mulaney o Bill Burr también han reconocido públicamente haber sufrido esa misma respuesta silente. Para el primero, como muchos comediantes, el camino hacia el éxito comenzó con uno de los peores *sets* de su vida. Para Mulaney fue un set en Nueva Jersey cuando todavía no se había hecho un nombre en el circuito²²⁵: “I just ate it the whole time. I bombed so terribly. Just silence” (Citado en Neilan, 2018). Para Burr, el silencio sirvió para replantearse sus rutinas en cuestión de *delivering*²²⁶: “I was performing at Nick’s Comedy Stop in a suburb of Boston

²²⁵ Sería interesante comprobar la influencia de la magnitud de la *comic persona* en las repuesta del público.

²²⁶ Una relación, la del silencio y el *delivering* del comediante, que explicaría perfectamente Roy Wood Jr.

and was doing my set and was just killing it. You get up there and tell this joke and that joke and you're terrified of the silence. And for the first time, I paused" (Citado en Schulte, 2018). Aunque la pausa fue de sólo un par de segundos, el silencio de su público, como el de Michael en Pittsburgh, podría ser la respuesta sónica al vacío que Carmichael diseñó para el especial.



Imagen 46: *Aislamiento del individuo dentro del espacio diegético*

Y en el centro de ese vacío, Drew Michael y su texto; un texto sobre el mundo interior que realmente no se aleja mucho de la comedia observacional. El clásico “saben cuando vas a tal sitio y te pasa tal cosa” se tergiversa aquí en “saben cuando te pasa tal cosa y sientes tal otra”. Un *bit* sobre por qué las primeras citas son tan difíciles para el comediante acaba por transformarse en uno sobre por qué sería mucho más fácil salir con una mujer con la que ya tiene confianza y una relación construida previamente, como su madre. De esta forma, el texto de Michael consigue retroalimentarse a partir de la fusión entre forma y contenido:

“his comedy ... it's made for this kind of thing. You'd hear his bits and you'd think, 'Oh, he's performing this for himself.' He's not really doing this for anybody else. It's all in his head. He's stuck in a loop in there — so why not put the viewer in there with him as well. I wanted to capture that” (Carmichael citado en *ibíd.*).

A caballo entre la hiper-visibilización del cuerpo del comediante y el texto cómico reflexivo, Michael intenta redefinir las reglas del juego de lo que puede llegar a ser un especial de *stand-up* contemporáneo. Por supuesto, el

“Solange would finish a song and then would take like 45 seconds just relaxing in it. Erykah Badu does it too. [She'll] let you just soothe and sit in it—let's just enjoy this energy for a moment. I don't have to constantly talk. And in that moment silence becomes the segue instead of sitting at home stressing and figuring out a way to connect this topic with this topic so everything can seem like one free-flowing narrative. No, just respect the silence” (Ifeany, 2018).

movimiento seguro para un primer especial hubiese sido el de apostar por la norma: seleccionar una hora de su mejor material y subirse al escenario para defenderlo ante un teatro lleno de gente. Michael sabía que el texto de *Drew Michael* funcionaba porque el trayecto hasta el momento de colocarse frente a la cámara de Carmichael había sido tradicionalmente conservador. El texto (no en su conjunto pero sí fragmentado) ya había sido probado en *open mics* de diferentes *comedy clubs* estadounidenses durante casi dos años y la respuesta del público siempre había sido positiva. La risa estaba ahí. Pero llegó el momento de darle forma a todo ese material y empaquetarlo en una sola hora, y ahí fue cuando Michael y Carmichael decidieron arriesgarse:

“I knew that the stage act was something I just had to build the way I was used to building material, and then as the process unfolded and we started discussing exactly how we were going to capture this, everything kind of congealed and got pared down. It was always kind of a conceptual. The concept was always there, and the process of refining it not only happened on stage, but also off stage in terms of pre-production” (citado en Husband, 2018).

Para Michael, la decisión de rodearse de silencio no era una forma de protegerse a sí mismo de la posible reacción de una audiencia en vivo ante un texto que podía o no funcionar bien²²⁷: “It wasn’t an evasion of any kind. If we’d grabbed any crowd from New York or Los Angeles and shot a straight-forward special, it’d have done OK. But I wanted something that was a little more true to what I was trying to say with it. Something that would interweave a narrative into the stand-up ... something with the real-world side to what you’re hearing about” (citado en Fear, 2018).

Esta voluntad de transgresión no aísla a Michael como una figura única dentro del circuito de la *stand-up* contemporánea. En una época en la que grandes *popes* como Jerry Seinfeld, Ricky Gervais, Sarah Silverman o Ellen DeGeneres han decidido regresar a los escenarios y se estrenan especiales casi cada semana (Gennis, 2017), ¿qué dirección debe tomar un especial de *stand-up comedy* para destacar en un momento de excesiva oferta? Aparentemente, la solución, para muchos comediantes, pasa por experimentar con la forma. En la última década hemos visto cómo han proliferado los conocidos *nontraditional specials* (Chen, 2018), especiales que

²²⁷ Esta estrategia nos hace pensar en una serie como *El fin de la comedia* y en la estrategia de renunciar a las risas a partir de la renuncia al chiste: “Una de las cosas que nos habíamos puesto como regla es renunciar a cualquier chiste. En cuanto se nos ocurría una frase chistosa, era lo primero que se caía del guion. La filosofía era no renunciar a una situación de tensión, delicada o dramática porque se te ocurra de repente un chiste gracioso, sino aprovecharla y que la comedia surgiera de una manera más natural” (Ignatius Farray citado en Zorrilla, 2017).

articulan diferentes estrategias formales con el fin de elevar el texto cómico a nuevas cotas más allá de la tradición vodevilesca de la disciplina²²⁸. Por ejemplo, las escenas introductorias cinematográficas y cuidadas se han vuelto más habituales; basta con ver la apertura (y el cierre) de un especial como *Make Happy* o la del *The Comeback Kid* [2015, Rhys Thomas] de John Mulaney. Pero también se ha vuelto común buscar la risa más allá de la palabra diegética a través de elementos visuales o sonoros, como los dibujos que Demetri Martin hace sobre unos lienzos situados en el escenario en *The Overthinker* [2018, Jay Karas] o la voz *off* que proyecta sus pensamientos y reflexiones internas sobre el propio show y su *act*, transformando la *stand-up* en una doble *performance* protagonizada por su yo público y su yo privado.

Pero el estreno en agosto de 2018 del especial de *Drew Michael* serviría para confirmar que, en la era del *streaming*, la *stand-up* había pasado a situarse en el centro de la agenda mediática de la cultura de masas al alcanzar unas nuevas cotas de madurez que la habían convertido, quizás, en la forma de expresión audiovisual que mejor dialogaba con nuestros tiempos.

5.2 El yo cómico o la hipervisibilización del cuerpo del comediante

“The people swarmed on the public square
And pointed laughingly at me,
And I was filled with shame and fear”

-Pushkin, *Boris Gudonov* (1831)²²⁹

Drew Michael juega con la *stand-up* como disciplina al plantear un monólogo muy diferencial en sus formas pero no tanto en su fondo. El texto de Michael, muy crítico con su propia figura, es más un comentario sobre la naturaleza egocéntrica de la comedia que una rutina de *stand-up* real (Chaney, 2018) y venía a reafirmar la reciente recuperación de un tipo de especial

²²⁸ Ya en la primera década del siglo XXI, y previo a la generalización del consumo a través de plataformas VOD, surgieron algunos ejemplos de que algo estaba cambiando en la industria. Por ejemplo, el especial *Live at the Purple Onion* en el que Zach Galifianakis interrumpía su propio texto con sketches que salían del teatro e incluían a su personaje Seth Galifianakis, gemelo de Zach e interpretado por él mismo; también el especial de Chris Rock *Kill the Messenger* [2008, Marty Callner] consiste en tres actuaciones diferentes (en el Carnival City Casino de Johannesburgo, el Apollo Theatre de Nueva York y el Carling Apollo Hammersmith en Londres) que se entremezclaban, a veces incluso dentro de un mismo bit, resaltando el contraste de energía de cada noche. Adam Sandler adoptaría una estrategia similar para su regreso en *100% Fresh*, en el que se entrelazaban fragmentos de clubes de comedia, salas de conciertos e incluso una estación de metro.

²²⁹ Citado en Brottman y Brottman, 1996: 89.

mucho más autoanalítico y más alejado de la concatenación de chistes y reflexiones observacionales. En la última década, trabajos como los que hizo Tig Notaro sobre su cáncer de pecho entre la grabación del álbum *Live* [2012, Pig Newton] y su especial *Boyish Girl Interrupted* [2015, Jay Karas], el especial *Annihilation* [2017, Bobcat Goldthwait] de Patton Oswalt tras el fallecimiento de su esposa, *Rape Jokes* [2018, Paul Bonanno] donde Cameron Esposito narra su experiencia como víctima de una agresión sexual, el mencionado *Make Happy* de Bo Burnham sobre las depresión y la salud mental en la juventud y, por supuesto, *Nanette* de Hannah Gadsby (sobre el que profundizaremos en el epígrafe final de esta tesis) han disuelto las fronteras entre el drama intimista y las posibilidades liberadoras de la comedia. En casi todos ellos, en un momento dado, el silencio se cuele dentro de la rutina cómica. Puede llegar por parte de los espectadores, como en el caso de Tig Notaro al enseñar su torso desnudo en una actuación en el New York Comedy Festival tras recibir algún abucheo durante un *bit* sobre su aspecto andrógino y lo poco que ayudaba haber perdido ambos pechos²³⁰. O, radicalmente diferente, como lo utiliza Bo Burnham bajo una forma más lúdica en un gag con su propia audiencia.

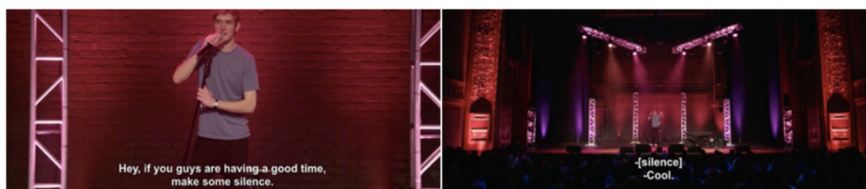


Imagen 47: *El silencio como bit cómico*

Pero el silencio también puede pasar a formar parte del *act*. Como demuestra Patton Oswalt, quien lo abrazó dentro de su texto sobre cómo lidiar con la pérdida de su esposa y, especialmente, la relación con su hija tras la tragedia:

²³⁰ Anaheed Alani, de la revista *Rookie*, escribió de Notaro que era la comediante que más y mejor usaba la pausa larga en sus rutinas (Citado en Merlan, 2014). Entre la audiencia, se alternaba gente aturrida y en silencio con alguna que otra carcajada aislada. Notaro permaneció de pie con los hombros ligeramente encorvados, sus costillas marcadas y sus cicatrices quirúrgicas visibles. Del Close, gurú de la comedia moderna de improvisación, era conocido por impartir instrucciones que estaban a medio camino entre el *kōan zen* y el cliché: “Fall, then figure out what to do on the way down”, “Where do the really best laughs come from? Terrific connections made intellectually, or terrific revelations made emotionally”, “Beyond the deepest tragedy there is laughter; even in the midst of tragedy there is always the possibility for laughter”... La actuación sin camiseta de Notaro (que repetiría en su especial *Boyish Girl Interrupted*) fue una ilustración perfecta de lo que significan esas frases casi motivacionales de Del Close. Al utilizar sus cicatrices, su tragedia más profunda como material cómico, Notaro encuentra un momento de trascendencia. Era demasiado fácil leer su cuerpo como una alegoría: su carne literalmente marcada y su cuerpo desnudo como la imagen desoladora de las normas de género.

“what’s weird is down the line I want to find a way to make it funny and get laughter. The thing that was different was I had to go for a long time with having silence on stage and being comfortable with that. Silence for a comedian is terrifying. These bits had inherently huge chunks of terrifying silences in them. To eventually get to laughter was the different thing. Now that I think about it I wasn’t looking for a different response from the audience. I was looking for a different approach from me. Being comfortable on stage and not getting an immediate laugh. That for a comedian can be scary. It was scary for me” (citado en Noble, 2018).

Más allá de estos momentos silentes, cada uno con su propia idiosincrasia y particularidades, todos los especiales comparten la voluntad por generar “momentos que a priori la gente jamás consideraría un motivo legítimo de humor, y ante cuyo relato, por el involucramiento emocional de quienes lo realizan, es difícil no sentir una incomodidad algo nerviosa, que es una de las fuentes más poderosas de la risa liberadora” (Curbelo, 2017). Una forma de empujar la comedia hacia sus límites, ocasionalmente saltando de lo vulgar y ridículo a lo serio y doloroso.

Como hemos apuntado, esta tendencia más o menos generalizada en la *stand-up comedy* contemporánea tiene sus cimientos en algunos de los grandes nombres del arte. Grandes figuras ya habían apostado por arriesgados ejercicios de equilibrios entre la comedia y la tragedia en determinados momentos críticos de sus carreras: George Carlin y su *Life Is Worth Losing It* [2005, Rocco Urbisci], dedicado casi por completo a reflexionar sobre una muerte que veía cerca (y que le llegó sólo tres años después); Richard Pryor y *Live on Sunset Strip*, en el que dedicó un extenso *bit* a su adicción a la cocaína, que le llevó a quemarse a lo bonzo o Doug Stanhope y *Beer Hall Putsch* [2013, Jay Karas], con un final dedicado exclusivamente a la eutanasia de su madre. Estos momentos de revelación, ciertamente intimistas y emocionantes por el momentáneo cese de las carcajadas, servían para tensionar la *comic persona* que a lo largo de su carrera habían forjado. Por eso, el caso de Drew Michael es significativo si tenemos en cuenta que, a diferencia de estos comediantes pero también de los anteriormente analizados Louis C.K. y Adam Sandler, la dimensión mediática de su *comic persona* es prácticamente inexistente. Hasta el momento en el que se colocó frente a la cámara sobre un fondo negro para rodar *Drew Michael*, el comediante apenas contaba con una veintena de episodios como guionista del *Saturday Night Live* (especialmente para la sección del *Weekend Update*), una brevísima aparición de sólo un capítulo en la *sitcom The Carmichael Show* [NBC, 2015-2017]²³¹, dos álbumes *Lovely* (2013) y

²³¹ Donde interpretaba a uno de los escasísimos personajes blancos y cuya aparición es recordada por decir la palabra *nigger*.

Funny to Death (2016) y su par de grabaciones para *The Half Hour* y *Gotham Comedy Live*. En este sentido, y como lo había hecho Jerry Lewis en el inicio de *The Errand Boy*, Michael se presenta ante su público (¿) negando su propia *comic persona* y, a la vez, negando la importancia de ese mismo público.

5.3 ¿De qué se ríe Drew Michael?

Como apuntaba Bakhtin en el libro en el que se encuentra la cita que abre el capítulo, el lugar que Rabelais se ha ganado en la historia, lo ha hecho gracias a la risa. Junto a Cervantes y Shakespeare, el escritor francés representa un punto de inflexión decisivo en esa historia de la risa que Alexander Herzen planteaba. Para Bakhtin, en ningún otro lugar podía apreciarse tan claramente la encrucijada en la que se encontraba la risa al final del Renacimiento en los albores del siglo XVII. Una risa que, en gran medida por todos los cambios políticos, culturales, sociales y artísticos del momento, pasó a cargarse de un profundo significado filosófico²³². Esta risa era

“one of the essential forms of the truth concerning the world as a whole, concerning history and man; it is a peculiar point of view relative to the world; the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when seen from the serious stand- point. Therefore, laughter is just as admissible in great literature, posing universal problems, as seriousness. Certain essential aspects of the world are accessible only to laughter” (Bakhtin, 1984: 66).

En *Drew Michael* parece invertirse esa fórmula para, desde la seriedad, reflexionar sobre la importancia de risa. O, dicho de otra forma, desde el silencio reflexionar sobre la importancia de la comedia. Por supuesto, para ello, el análisis debería dirigirse, como apunta Jason Rutter en su investigación *Stand-up as interaction: Performance and Audience in Comedy Venues*, al material textual y en su importancia como entidad generadora de un discurso cómico (1997: 53). Tomando simplemente su texto, *Drew Michael* no es un especial tan transgresor como se ha encumbrado porque, a simple vista, es muy fácil reconocer en el descarado y oscuro *act* de Michael la influencia de grandes nombres de la *stand-up* contemporánea como el propio Louis C.K. o el también mencionado Bill Burr.

²³² En la segunda mitad del siglo XVI, y ya tras la muerte de Rabelais, el doctor Laurent Joubert publicó algunos títulos significativos bajo esta nueva perspectiva filosófica de la risa como *Traite du Ris, contenant son essence, ses causes et ses merueils effeis, curieusement recherches, raisonnees et observees* (1560) o *La cause morale de Ris, de l'excellent et tres renomme Democrite, expliquee et temoignee par ce divin Hippocrate en ses Epitres* (1579) (Citado en Bakhtin, 66).

Sus *bits* sobre el herpes, la forma más divertida de suicidarse o tener sexo con su madre son planteamientos provocativos y vulgares con los que intenta que la audiencia empatice a pesar de las barreras *apriorísticas* y, desde ahí, llevarlos hasta el planteamiento y reflexión sobre cuestiones más profundas. El *body shaming* (aunque quien lo plantea sea un comediante con un cuerpo bastante o muy normativo dentro de los cánones estéticos actuales), la problemática del silenciamiento de los tabúes en torno a salud mental o las dificultades para encontrar una sintonía con otra persona en el mundo de hoy en día son el verdadero trasfondo de cada *bit*.

Por eso, más allá de la forma, la apuesta que hace Michael con su texto en ningún momento tensiona la naturaleza de la comedia como vehículo de expresión. A lo largo del especial muchos momentos son simples provocaciones para la lógica puritanista occidental. *Bits* como que el 11-S fue un *Occupy Wall Street* bien hecho, que todo el mundo prefiere acostarse con sus hijos a hacerlo con sus padres (por eso no hay noticias de redes de niños que se dediquen a violar a personas mayores) o que es más aceptable la zoofilia que el hecho de comer animales, porque cualquiera en su sano juicio prefería que lo violasen antes que ser comido, no tienen un calado significativo más allá de la poca bravata que supone hacerlos frente al simple vacío. Porque, ¿es lo mismo hacer un *bit* sobre la pederastia en la Iglesia católica a altas horas de la noche en el sótano de un *comedy club* de Manhattan que hacerlo en un altar un domingo de misa? O, tomando ejemplos que ya hemos visto, ¿qué implicaba que Lenny Bruce usase la palabra *nigger* y qué implica que la use otro comediante como Dave Chappelle? Las respuestas parecen evidentes.

De todas formas, y obviando estos momentos más provocadores, la cuestión central sobre la que se construye un especial como *Drew Michael* es sus fracasos a la hora de relacionarse con el otro (y fundamentalmente con el sexo opuesto). El texto se inicia con un fragmento sobre cómo, a fuerza de madurar, Michael es capaz de trazar un patrón en todas sus relaciones. Un patrón que, por su falta de confianza y miedo al compromiso, las aboca a un ya esperado fracaso. En este sentido, podemos trazar un claro vínculo entre Drew Michael y los *tropos* temáticos que tanto explotaron Adam Sandler y Louis C.K.: los problemas de madurez y el fracaso que supone crecer (a lo largo del especial Michael denota a través de su gestualidad una actitud adolescente y sarcástica que ejemplifica con su chiste sobre las coles de Bruselas), las ya mencionadas dificultades a la hora de relacionarse con las mujeres y el compromiso, la obsesión por el sexo (con su *bit* sobre el tamaño del pene)... En resumen, los problemas de una cierta (y generalizada) visión del hombre blanco heterosexual.

Esa visión del hombre, como comediante, pasa por una concepción del hombre como cuerpo. En su obra *On Humor*, Simon Critchley lleva un paso

más allá lo planteado por Huizinga con su razonamiento sobre la capacidad de juego de la humanidad como *homo ludens* al sugerir que los humanos también pueden ser descritos como *homo risibilis*, que sugiere tanto el ser risible o ridículo como el ser dotado de risa. Critchley expone su hipótesis insinuando (tomando prestado de Peter Berger los argumentos de Max Scheler) que la extrañeza del hombre radica en el hecho de que somos nuestros cuerpos y, a la vez, tenemos nuestros cuerpos; de esta manera, contamos con la capacidad de posicionarnos críticamente en relación a ellos. Dicho esto, el sentido de poder estar fuera de uno mismo puede estar relacionada con ciertas funciones del humor:

“Humour functions by exploiting the gap between being a body and having a body... the physical and the metaphysical... what makes us laugh... is the return of the physical into the metaphysical where the pretended tragical sublimity of the human collapses into a more comic ridiculousness which is perhaps even more tragic” (Critchley, 2002: 43).

Michael explota esa trágica brecha de lo físico y lo metafísico a través de su propio cuerpo. En un momento del especial, el comediante inicia un *bit* sobre su pérdida parcial de audición diagnosticada cuando solamente tenía tres años. El texto articula esa tensión entre la fisicidad de un cuerpo que no funciona como se le supone y lo metafísico de un silencio que rodea al propio cuerpo del comediante. Sin embargo, apegándonos a las propias palabras de Michael, podemos descubrir en esta brecha una justificación a posteriori de su comportamiento. No hay autocrítica ninguna en sus actos o en su carencia de compromiso y madurez y, en gran medida, Michael da a entender que es así porque el mundo lo ha hecho así:

“I try to think about, like, why I am the way I am. Like, I’m just kinda just a... like just a guarded person in general. Like, I got a lot of wall here. I try to think about, like, why that is, like what made me that way. I think the biggest reason is I have a hearing loss that I’ve had since I was really young. When I was three years old I failed a hearing test, and my doctor was like, ‘you need hearing aids’. And I said, ‘no’. And he said, ‘ok’. He just, like, let me do it. I’m three! Why? What? Why am I making this choice? Someone make it for me.”

Michael también critica la falta de empatía de la sociedad respecto a algunos déficits y se pregunta si actuaríamos de la misma forma con una persona cuya discapacidad fuese visiblemente física. Para ello recurre a una anécdota personal en la que un amigo muy cercano se niega a ver una película con *closed captions* (subtítulos descriptivos especialmente pensados para el público

con déficit auditivo), donde el *rant*²³³ de Michael se produce con el sonido amortiguado. Apenas conseguimos escuchar la diatriba de Michael, que suena como si estuviese encerrado en una campana de cristal, mientras se transcribe con *closed captions* haciendo de la palabra oral palabra textual. Pero por otro lado, y más allá de sus quejas, Michael también entiende por qué la gente se muestra grosera e impaciente porque, haciendo gala de nuevo de esa ironía provocadora, a veces él mismo preferiría ver morir a su propia abuela que tener que repetirle las mismas frases una y otra vez.

A lo largo del *bit*, la cámara se acerca al cuerpo del comediante. La imagen se cierra sobre su rostro, ofreciendo un plano detalle de su boca que recuerda a *Not I* (1972) de Samuel Beckett. Al igual que en *Drew Michael*, en la pieza del dramaturgo irlandés el escenario es un espacio vacío rodeado de oscuridad. A un lado hay una boca, sin cuerpo, suspendida en el espacio y los labios, dientes y lengua palpitan con una pulsación ondulante (Brater, 1974). La boca, como Michael, es el personaje sobre el que pivota el texto y lo es porque, también como Michael, el creador del texto le ha otorgado el control de la palabra. Ambas bocas jerarquizan las dos piezas y, a pesar de que las palabras de la boca en *Not I* son segmentadas e incoherentes, hablan del vococentrismo de ambas disciplinas. Tanto *Not I* como *Drew Michael* también comparten una segunda figura, silenciada y encapuchada (en el especial, la chica con la que Michael mantiene la conversación aparece en varios momentos con la capucha de su chaqueta cubriendo su cabeza) que interrumpe el monólogo en varias ocasiones.

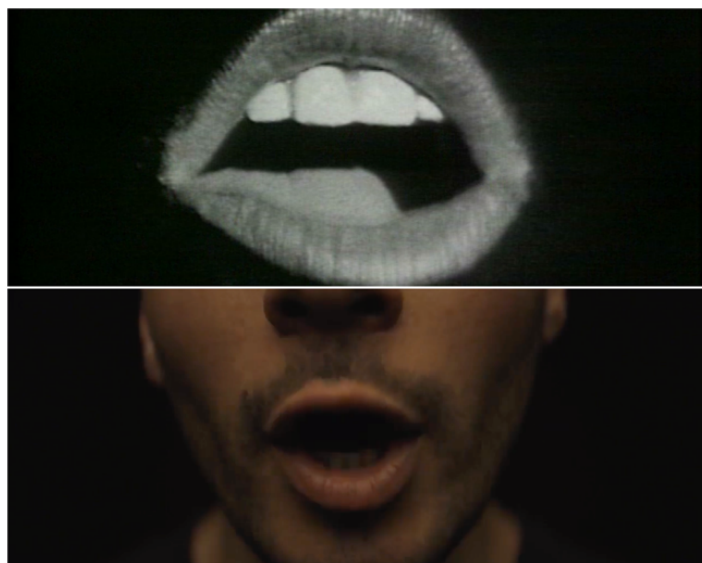


Imagen 48: *La palabra en el centro del relato*

²³³ Como ya hemos apuntado tan característico del *angry white comedian*.

Tras pasar por su boca, el dispositivo cinematográfico sigue girando con la cabeza de Michael como eje hasta que, en un momento dado, se para en un plano muy cerrado sobre la oreja del comediante. La voz en *off* de Michael dice: “Well, I can’t hear now”. Uno no puede dejar de pensar en aquel intertítulo de *City Lights*, cuando la florista consigue por fin reconocer, a través del gesto, a su amado en el cuerpo del vagabundo.

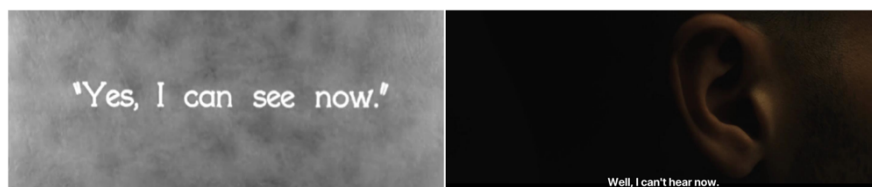


Imagen 49: Diálogos entre *City Lights* y Drew Michael

Dos textos que de dos formas muy diferentes (desde el gesto y desde la palabra) y en dos medios muy diferentes como el *slapstick* silente y la *stand-up comedy* contemporánea intentan colocar la cuestión del silencio en el centro del discurso cómico y artístico.

5.4 Un gran (y vacío) *gimmick*

La mayoría de lo escrito por la crítica y la prensa en torno a *Drew Michael* destacó o bien una voluntad por hacer una lectura mordaz sobre las vulnerabilidades e inseguridades del hombre blanco heterosexual (Ceballos, 2018) o bien una autocrítica a un medio cuyos usuarios (tanto comediantes como público) confunden el contar chistes, y por tanto una ficción, con el doloroso proceso de asomarse al interior de uno mismo (Elias-de Jesus, 2018, Fear, 2018; Husband, 2018; Kozell, 2018). Y esta transgresión, Michael la ve como una evolución natural del medio:

“I mean, I do think that whenever any art form becomes familiar, it establishes patterns (...). And what this means is that artists get to try to make something interesting by subverting those expectations. You can do that with stand-up now. You just don’t wanna make it hoax-y: ‘Hey, look, I’m doing something different! I’m shooting a special on a jet-ski while being chased by a shark!’ (ibíd.)

Sin embargo, aunque esta ambición transgresora e innovadora que por momentos podría entenderse en ese sentido que propone Michael, como una señal de maduración en la forma del arte, también puede leerse como un simple *gimmick* en la línea de los silencios del disco de Brooks. De hecho, en la propia descripción del especial en la página de la HBO, Michael coloca la venda antes de la herida: “You thought this was a gimmick at first? Ah, well,

that's just because you've lost faith in humanity". En su ensayo *Theory of the Gimmick*, Sianne Ngai recurre a la obra de Ivor Brown *Words Our Time* (1958) para relacionar estrechamente el concepto de *gimmick* con el *act* del comediante: "Comedians have their gimmicks (...) which they exploit in their appearances" (Brown, 1958: 58-59). El *gimmick* de Michael no se corresponde con el uso de ninguna *catchphrase*²³⁴ o de *props* sino con su voluntad por hacer visible una ausencia (la del público). Una ausencia que se erige como categoría estética, es decir, como una forma vinculada de una manera específica a un juicio basado en los sentimientos que nuestra percepción de la forma suscita (Ngai, 2017: 467).

En la estrecha relación que la comedia traza con el presente²³⁵, y como apunta Zupančič, la comedia es extremadamente adpta a mostrar cómo funciona algo, es decir, a revelar los mecanismos, en el presente, que permiten su funcionamiento y perpetuación (2008: 178). A través de la decisión de prescindir de su público, Michael está revelando esos mecanismos internos de la *stand-up* como forma performativa cómica. No se trata tanto de un ejercicio meta sino la forma en que la estética operativa del *gimmick* permite revelar cómo se articula un especial de *stand-up* desde la negación de una de sus máximas:

"If, as Zupančič suggests, the materialism of comedy resides not in the rejection of abstractions but rather in their enticization (sic), something similar seems to happen in the form of the gimmick. The gimmick is both an idea and also its thingly materialization in a "gadget," "article," or "contrivance"; it is more precisely the transformation of idea into thing in a way that charms but also disturbs us" (Ngai, op. cit.: 478).

La idea de vacío que Michael y Carmichael habían tenido dio lugar a un silencio, una ausencia, que, como espectadores del especial que esperan la risa como respuesta a la palabra del comediante, provoca esa incomodidad de la que Ngai habla. Una especie de *antigimmick* que responde no tanto a esa exploración formal de los límites de la disciplina, sino a una gran ilusión sobre la que el comediante (hombre, blanco y heterosexual) puede esconderse en un momento de agotamiento de la comedia.

²³⁴ Pensemos en la hiperexplotación que algunos personajes cómicos han hecho de su *catchphrase*: el "Did I do that?" de Steve Urkel en *Family Matters* [ABC/CBS, 1989-1998], el "Thank you veddy much" de Latka Gravas de *Taxi* o el "How you doin'?" de Joey Tribbiani en *Friends* son algunos de los numerosísimos ejemplos.

²³⁵ Ngai señala cómo esto también se ve reflejado en el hecho de que la improvisación en vivo sobre un escenario es el hábitat natural del comediante, como apunta Heller "there is no tragedia dell'arte, only commedia dell'arte" (2005: 13).

5.5 La imposibilidad de un diálogo: ¿*stand-up comedy* o monólogo?

“Il n'y a qu'un seul élément du cinéma qui reste contraint à la clarté et à la stabilité perpétuelles : le dialogue”

-Michel Chion, *L'audio-vision* (2000: 63)

Más allá del *gimmick/antigimmick*, es indudable que el especial se empeña en negar gran parte de lo que se ha escrito en torno a la importancia del sentido de vinculación e interacción de la *stand-up* como forma performativa (ver Borns, 1987; Carter, 1989; Rutter, 1997; y Stone, 1997). Históricamente, el carácter vivo e informal de la comedia en vivo, así como el espacio en sí mismo, han sido factores clave a la hora de generar una relación intérprete-audiencia un tanto diferente a la que se encuentra en otras disciplinas más canónicas como el teatro o la ópera. Como apunta el propio Borns, la interacción directa con el público y el contexto en el que se da (distendido, festivo y, en muchas ocasiones, regado por bebidas alcohólicas) convierten a la *stand-up comedy* en una de las formas artísticas performativas más orgánicas (op. cit.: 16). Por eso, al reducir al mínimo denominador la fórmula básica (una persona de pie frente a una audiencia) y elevar los silencios a la categoría de respuesta, *Drew Michael* pone en jaque los conceptos de *energía* y *comunidad* que Auslander destacó, pese al cliché, como resultados de esa misma fórmula (2008: 2). Unos conceptos cruciales a la hora de crear el diálogo que da forma a cualquier *act* que se precie: “audience and comedian sharing both a physical and a diegetic space, the performance is more than that which unfolds onstage: it is that which unravels at the intersection of audience and comedian” (Harbidge, op. cit.: 129).

En este sentido, sin réplica alguna a la palabra de Michael, casi parece que estuviésemos viendo hablar al comediante de sus problemas consigo mismo ante un espejo (Elias-de Jesus, 2018) como lo hacía Groucho en la secuencia de *Duck Soup*. Esa obsesión por la mismidad del propio Michael hace complicado considerar su especial como un diálogo entre el comediante y su audiencia. La negación del contraplano del público en *Drew Michael* lo ejemplificó visualmente Adrian Tomine en una de las tiras de su colección *Killing and Dying*.



Imagen 50: *El silencio como fuera de campo*

Porque, como parte del proceso creativo, la presencia de una audiencia y sus respuestas como un todo son entendidas como el combustible de la *performance*. Es por eso que la *stand-up* tradicionalmente prioriza la pluralidad sobre la singularidad:

“Stand-up consolidates individuals in the audience into adopting a single role within the communication process. The audience expect, and are expected, to act and react as a single body as much as possible and discourage individual actions or deviations” (Rutter, 1997: 118).

Tomando esto como referencia, en el especial de Michael, el espectador deja de ser un *nosotros* para ser un *yo*. Un *yo* aislado que encuentra en el silencio provocado por la ausencia de la risa un desafío como espectador; ya que, como apunta Bergson (2011), es más fácil reír colectivamente que hacerlo solo. Y es también un *yo* lejano que ve al comediante como una figura completamente fuera de su alcance. Si en la *stand-up* tradicional es clave la distancia estética entre texto/audiencia para que el comediante pueda separar sus rutinas cómicas de la realidad (Downs, Wright, & Ramsey, 2012); en *Drew Michael* esta distancia es de una dimensión física y no estética.

Es por eso que *Drew Michael* se aproxima mucho más al monólogo que al *stand-up* como forma performativa procedente de una tradición vodevilesca. De hecho, el propio Michael reconoce el monólogo de Monty Brogan (Edward Norton) en *25th Hour* [2002, Spike Lee] como una de las grandes inspiraciones durante la preproducción del especial (Cea, 2018).

No obstante, la importancia del diálogo, la forma más privilegiada, histórica e institucionalmente, del sonido cinematográfico (Doane, 1980: 162), no puede obviarse por mucho que Michael decidiese prescindir de la audiencia. Al igual

que el cine de ficción desde los años treinta en adelante, la *stand-up* puede ser la forma vococéntrica y verbocéntrica (Chion, 2013: 6) más pura que existe. Porque si la palabra permitía al espectador jerarquizar la información en pantalla, cuando la palabra se aísla como lo hace Drew Michael al rodearla de silencio, y eliminar hasta el más mínimo *input* audiovisual, no existirá otro elemento sobre el que posar nuestra atención.

Pero si entendemos la relación comediante/audiencia o texto cómico/risa como un diálogo, ¿cómo debemos interpretar la ausencia/silencio presente en *Drew Michael*? Desde una perspectiva estrictamente narrativa, la ausencia de una respuesta debería ser irrelevante. No es, obviamente, el caso que nos ocupa, donde la decisión de articular un diálogo chiste-silencio responde más bien a una retención intencionada por parte de Carmichael y Michael con el fin de abrir una fisura en todo aquel que consuma el especial desde la web de HBO. Una fisura que en cierta medida propone una actitud mucho más activa, la de ese espectador solitario, pero que, finalmente, será imposible cerrar debido a la fortaleza de la propia narración (Bordwell, 1985: 55). En términos *bordwellianos*, el silencio que se organiza en torno a la palabra de Michael es una forma de “exhibir” músculo narrativo.

En todo caso, sí que existe un diálogo dentro de diégesis del especial: Michael conversa con otro personaje (ficticio) durante el especial, algo que problematiza aún más su propuesta. *Drew Michael* comienza con una conversación a altas horas de la noche entre Michael y una chica²³⁶, Suki, con la que dan a entender que tienen algún tipo de vínculo bastante estrecho (probablemente sentimental, aunque no llega a verbalizarse en ningún momento). El diálogo entre ambos le sirve a Michael para ejemplificar la clase de conexión profunda que busca pero que aparentemente es incapaz de mantener.

En este desconcertante inicio de especial, no vemos en ningún momento el rostro de Michael ni el de Suki²³⁷, sólo una brillante luz azul eléctrica que se transforma lentamente en tonalidades lilas y que recuerda a los *collages* cromáticos de Jeremy Blake en *Punch-Drunk Love*.

²³⁶ Resulta muy significativo que en ningún momento se le dé un nombre propio, así que para facilitar tanto la escritura como la lectura de este texto nos referiremos a ella por el nombre de la actriz que la interpreta, Suki Waterhouse.

²³⁷ Teniendo en cuenta tanto la llamada como los fragmentos de *stand-up*, la voz de Michael es doble. Siguiendo lo propuesto por Mary Ann Doane en su obra *The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space*, desde su relación con el espacio, la voz de Michael es tanto una voz en *off*, al mantenerse fuera de campo durante las conversaciones con Suki, como un monólogo interior, teniendo en cuenta la ausencia de público y la construcción del espacio escénico.

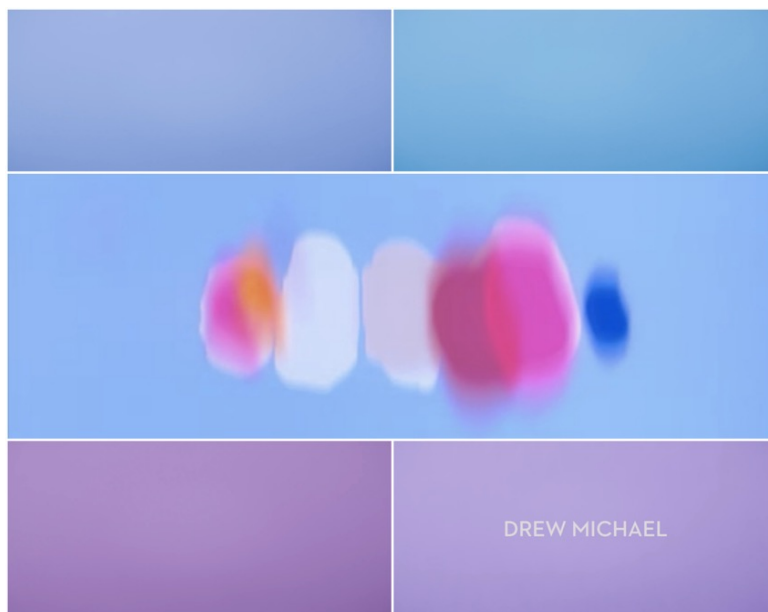


Imagen 51: *Diálogos entre Punch-Drunk Love y Drew Michael*

Escuchamos sus voces sin saber muy bien de dónde proceden, permitiendo una lectura *lacaniana* de lo que Chion propuso como un regreso de vuelta a la primera etapa de la vida en el útero²³⁸. La voz *acousmétrica* de Michael es toda una declaración de intenciones porque, cuando descubrimos que las conversaciones se realizan a través de una llamada de vídeo, pero sólo vemos el rostro de Suki, se produce una jerarquización de la palabra de Michael sobre la de esta. A pesar de que esta decisión formal se ha interpretado como una manera de recordarnos que la *stand-up comedy* tiene sus raíces en la perspectiva unilateral del comediante y que dicho comediante suele ser masculino (Chaney, op. cit.), también es cierto que ejemplifica cómo la voz femenina ha tendido a apegarse al cuerpo femenino, a diferencia de la voz masculina, a la que más a menudo se le ha permitido separarse y distanciarse de su propio cuerpo (Doane, 1984)²³⁹. Los primerísimos planos sobre el rostro de Suki confirman ya no sólo el fuerte vínculo entre voz y cuerpo femeninos (o en este caso, rostro) sino también que, en contraposición al diáfano espacio en el que Michael se mueve, ejemplifican un encerramiento del personaje dentro de los límites del plano.

²³⁸ Una interpretación que se llena de razones si también tenemos en cuenta las visibles conexiones entre el vacío en el que se mueve Michael a lo largo del especial y el útero materno.

²³⁹ Sin embargo, dicha afirmación ha recibido algunas críticas por su generalización; por ejemplo, Le Fèvre-Berthelot (2013) le reprocha haber pasado por alto ejemplos que contradicen su propuesta como la voz *over* femenina en *A Letter to Three Wives* [1949, Joseph L. Mankiewicz].

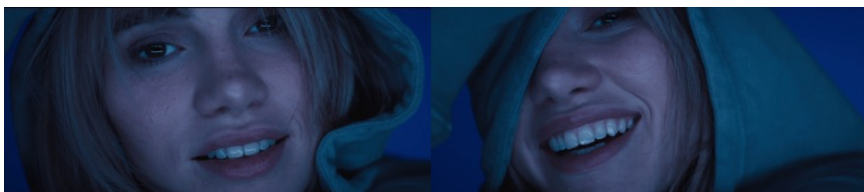


Imagen 52: *El plano como límite*

En *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Kaja Silverman plantea un estudio en torno al cine clásico sonoro como modelo textual que vincula voz y cuerpo (como elementos formales del discurso fílmico) a las dinámicas heteropatriarcales persistentes:

“(The classic cinema tended to) hold the female voice and body insistently to the interior of the diegesis, while relegating the male subject to a position of apparent discursive exteriority by identifying him with mastering speech, vision, or hearing” (Silverman, 1988: 9).

Es interesante cómo la articulación entre la conversación y la stand-up parece darle la vuelta a la hipotética ficción (la relación de pareja entre Michael y Suki) para hacer visible el que sería su contrapunto no diegético (el monólogo de Michael en sí mismo). Por tanto, la decisión de presentar a Michael a través de la palabra desconectada de la imagen en esos fragmentos de vídeollamada, le otorga al comediante una dimensión omnipotente y omnisciente (Chion, 1982: 24). Y es que al igual que el *acousmètre*, el poder del comediante de *stand-up* deriva de su relación con la voz. La predominancia de la voz masculina dentro del circuito de la *stand-up* ejemplifica las problemáticas relaciones de género sobre las que se ha construido la disciplina y el agotamiento de esa cierta idea de masculinidad que estamos analizando en nuestra tesis.

A lo largo de lo 50 minutos que dura el especial, la rutina de Michael es fraccionada de una forma casi aleatoria por fragmentos de la conversación entre el propio comediante y Suki. El dispositivo que articulan Carmichael y Michael permite vislumbrar el interior de la mente del comediante mientras la relación se desarrolla desde su propia perspectiva, creando una yuxtaposición entre sus pensamientos, palabras y acciones. A continuación detallamos la duración y el contenido de cada fragmento/interrupción.

Escaleta de los diferentes fragmentos de Suki

Fragmento 1	Imagen + audio	2”	Suki se ríe.
-------------	----------------	----	--------------

Fragmento 2	Audio	10''	Diálogo sobre qué hacer en una segunda cita
Fragmento 3	Imagen + audio	2''	Palabras de Suki entrecortadas e inconexas.
Fragmento 4	Imagen + audio	9''	Diálogo sobre ducharse.
Fragmento 5	Audio	1''	Palabras de Michael entrecortadas e inconexas sobre la rutina.
Fragmento 6	Imagen + audio	1''	<i>Flash</i> de imágenes y sonido vídeollamada
Fragmento 7	Imagen + audio	6'35''	Diálogo entre ambos.
Fragmento 8	Imagen + audio	4'25''	Diálogo entre ambos.
Fragmento 9	Imagen + efectos sonido	10''	<i>Flashes</i> de imágenes de Suki sobre plano cenital de Michael con un <i>buzz</i> sonoro y un juego de colores.
Fragmento 10	Imagen	4''	Suki llora a contraluz sobre fondo rojo. Hay un cambio de escenario y de planificación (del primer plano de la conversación a un plano medio): se rompe la diégesis de la conversación.
Fragmento 11	Imagen	2''	Suki se ríe mientras llora a contraluz sobre fondo rojo.
Fragmento 12	Imagen	2''	Suki se ríe mientras llora a contraluz sobre fondo rojo.
Fragmento 13	Imagen	1''	Suki llora a contraluz sobre fondo rojo.
Fragmento 14	Imagen	3''	Suki llora a contraluz sobre fondo rojo. Uso de subtítulo indica una música acústica que realmente no escuchamos.

Fragmento 15	Imagen	3''	Suki llora a contraluz sobre fondo rojo. Uso de subtítulo indica llanto que no escuchamos.
Fragmento 16	Imagen	5''	<i>Flashes</i> de imágenes de Suki llorando a contraluz sobre fondo rojo.
Fragmento 17	Imagen	3''	Suki ha dejado de llorar, por primera vez no está a contraluz y la cámara hace un paneo horizontal hacia el espacio performativo que ocupa Michael.
Fragmento 18	Imagen	12''	Recuperación del plano de Suki durante la vídeollamada, no escuchamos sus palabras, sólo la rutina de Michael. Entra el sonido diegético en la conversación entre ambos con un efecto de arrastre.
Fragmento 19	Imagen + audio	2''	Suki se ríe.
Fragmento 20	Imagen	2''	Suki se ríe. Hay un juego de luces y mira directamente a cámara.

Los fragmentos 7 y 8, por su duración, funcionan como un espacio de recesión que divide el especial en dos bloques prácticamente simétricos. Durante más de diez minutos, los dos fragmentos enlazan sendas conversaciones sobre cuestiones aparentemente banales en torno al falafel, depilarse la cejas, una receta familiar secreta para el pastel de limón y, siendo Suki británica y Michel estadounidense, las barreras lingüísticas entre ambos (ejemplificadas por la similar pronunciación de las palabras *deny* y *jeny*, en el único *bit jewish* en un especial que, dada las características del comediante - inseguridad, terapia, compromiso-, parecía imperdonable obviar).

Como vemos, del resto de fragmentos apenas superan los diez segundos de duración, por lo que su irrupción, en un primer visionado, funciona más disruptivamente que como una forma de complementar el *act* de Michael. De hecho, algunos fragmentos ni siquiera llegan a interrumpir completamente en el texto del comediante. Por ejemplo, en el fragmento 2 la conversación entre ambos solapa la imagen. Mientras seguimos viendo a Michael moverse en la soledad del escenario y en silencio tras haber finalizado su *bit*, las voces

de ambos personajes conversando se acompañan arrítmicamente con la imagen; proyectando una cierta sensación de réplica entre el diálogo entre ambos y el texto de Michael:

TEXTO STAND-UP MICHAEL: You know it's the same pattern. I get into something. It's superintense. And as soon as I feel, like, the slightest bit vulnerable, or exposed, I get insecure, and I project that onto the other person. Find something wrong with them, use that as the reason why I have to stop seeing them.

SUKI: Oh yeah? And the second time you see someone? Do you move in together?

MICHAEL: No, the second time we go to couple therapy [*Risas de Suki*].

Tras ese bloque separador que conforman los fragmentos 7 y 8, el noveno incluye unos efectos de sonido que funcionarán como punto de no retorno para el resto del especial. Justo después de este fragmento, Michael inicia el *bit* final sobre sus problemas a la hora de comprometerse emocionalmente. En un segundo visionado del especial, fijándonos en estos fragmentos como un todo, podemos apreciar cómo esta transformación se alerta previamente en el fragmento 7, cuando, por primera vez, el rostro de Suki se ensombrece mientras la pareja habla sobre la familia de esta (como imagen del compromiso) y la voluntad por no envejecer (de nuevo, como en el caso de Sandler, estamos hablando de ese síndrome de Peter Pan y el rechazo frontal a la toma de decisiones).

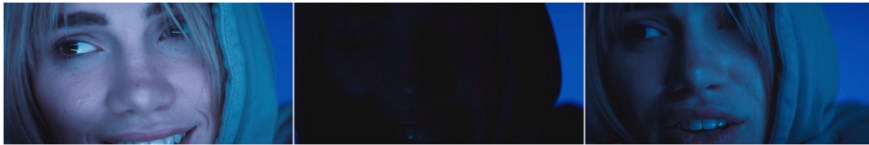


Imagen 54: *Cambios en la imagen y cambios en el texto*

El único plano cenital de Michael da pie a una rápida sucesión de imágenes de Suki. Hasta el fragmento 18, su duración oscila entre los dos y los cinco segundos, el plano de Suki ha cambiado y comienza un juego de luces y sombras que ya se había alertado en el fragmento 7.



Imagen 56: *Cambios en la imagen y cambios en el texto (II)*

La rapidísima sucesión de imágenes nos indica que algo está cambiando en Suki. Por primera vez no mira a cámara/Michael y las tonalidades azuladas que habían predominado hasta ese momento tornan en un color rojizo. Un rojo que se concentra sobre su rostro, porque el fondo permanece tan azul como antes. Mientras Michael sigue encerrado en su texto, Suki abandona por primera vez la diégesis de la vídeollamada. En los siguientes fragmentos (breves *flashes* de apenas dos segundos), los límites de su marco se han dilatado y ya no está encerrado en ese primerísimo primer plano. A contraluz sobre un fondo rojo, Suki pasa por un abanico de emociones que van desde el llanto hasta la carcajada. Un abanico que sólo lo vemos y nunca lo oímos, porque la palabra de Michael sigue siendo el vehículo que hace avanzar el especial.

En estos fragmentos podemos ver el aprovechamiento de la palabra escrita ante el silenciamiento de los sentimientos de Suki. Carmichael y Michael escriben [ACOUSTIC MUSIC] a través de una *closed caption* al pie del rostro de la actriz. A priori, lo lógico hubiese sido algo más descriptivo (“cries softly”, “starts laughing”) pero lo interesante del texto es el diálogo que está trazando con un momento anterior del propio especial en el ya mencionado *bit* sobre su déficit auditivo. Hacia el final del *bit*, Michel habla sobre la intransigencia de sus propios amigos a la hora de activar los subtítulos cuando ven películas juntos:

“I wanna see when acoustic music is playing. I gotta know. That’s how you know what’s going on in the movie. You see the parentheses like “(up-tempo techno)” and you go: “oh, okay. Now, I see what’s going on in this David Lynch film. I was so lost before.”

A través de las palabras [ACOUSTIC MUSIC], Michael consigue expresar mucho mejor esa transformación que el personaje de Suki está sufriendo en ese momento. [ACOUSTIC MUSIC] indica la anagnórisis de un personaje que estaba perdido como en una película de David Lynch y que, por fin, empieza a entender lo que está pasando a su alrededor.

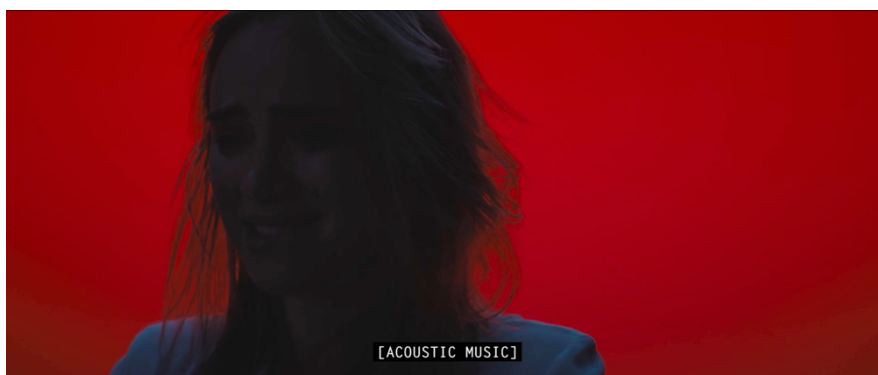


Imagen 56: *Juegos entre palabra textual y silencio*

En los últimos minutos del especial, casi al final del texto sobre sus propias frustraciones con sus problemas de intimidación²⁴⁰, Michael resume toda su crisis (y por extensión la crisis de la masculinidad contemporánea a la que hemos apuntado en esta investigación) a través de la resignación: “So what do you do about it? You just try to be honest”.

Una frase que ejemplifica la verdadera naturaleza del especial, que acaba por confirmarlo, por mucho que Michael se empeñase en decir lo contrario, como un gran *gimmick*. Cambiarlo todo para no cambiar nada. Quejarse para acabar aceptando el *statu quo*. Cuando parecía que ese sería el cierre, Carmichael y Michael sacan el as que habían guardado en la manga durante los 50 minutos del especial. Un cambio de luces hace que el fondo del escenario pase a estar iluminado y la figura de Michael quede a contraluz. La luz, y por tanto nuestra mirada, ya no están focalizadas exclusivamente sobre el

²⁴⁰ Unos problemas que más allá del propio texto, se ejemplifican en decisiones formales como la de no contar con un micrófono, un dispositivo que, como apunta Simon Frith (1996: 187), permite la percepción de formas acústicas (como el susurro y el murmullo) que tradicionalmente implican esa misma intimidación. Para más información sobre la naturaleza íntima de la *stand-up* como forma ver Brodie, 2008.

comediante y para confirmarlo, en ese momento, Suki aparece para compartir plano por primera vez con Michael. Y, como apunta Zinoman (2018) en su crítica del especial: “what follows is not a punch line but a punch out”.

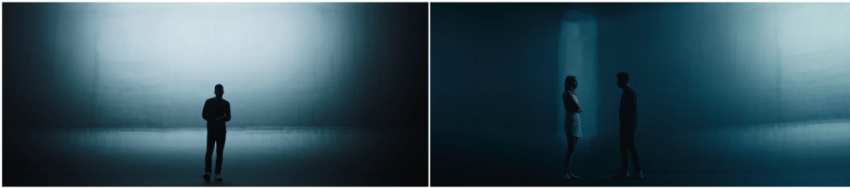


Imagen 57: (Com)partir la palabra

Por un lado, esta decisión ejemplifica la irrupción de la figura femenina en un espacio performativo tradicional y mayoritariamente masculino como el escenario de *stand-up*. Por otro, sirve como el contrapunto crítico, si no agresivo, del tremendamente autoindulgente texto de Michael. Por primera vez durante todo el especial, Michael tienen enfrente (*stands*) a alguien. La intervención de Suki sirve para que su palabra deje de funcionar como réplica y respuesta a las constantes preguntas de Michael (¿A dónde has ido? ¿Qué has hecho hoy? ¿Cómo está tu madre?) y se erija como el insuflado de crítica necesario para un texto carente de ella. Es aburrido, le dice, y autoindulgente, y lo que es peor, no es gracioso. ¿Hubiese sido más gracioso si Michael no hubiese decidido prescindir de su público? ¿No es gracioso porque, en lugar de risas, hay silencios?

En las últimas líneas de *Rabelais and His World*, Bakhtin nos fuerza a entender la importancia de la audiencia al referirse a la pieza teatral de Pushkin *Boris Godunov* (1831) y a la importancia en la misma de las escenas en las que se involucra al pueblo como masa. Bakhtin se pregunta (retóricamente) qué ocurriría si suprimiésemos esa audiencia diegética para inmediatamente responderse a sí mismo, y a nosotros sus lectores, que la obra de Pushkin estaría no sólo incompleta sino también distorsionada: “Each character in the play expresses a limited point of view. The authentic meaning of the epoch and its events is disclosed in these crowd scenes, where Pushkin lets the people have the last word” (Bakhtin 1984: 474).

Lo que proponen Michael y Carmichael al prescindir del público en vivo es una forma de silenciamiento disfrazada de transgresión formal. Como decía Bakhtin al referirse a lo que hubiese pasado si se eliminase la masa en *Boris Godunov*, lo que hacen aquí ambos comediantes es quitarle al público esa última palabra que otorgaría el verdadero significado al texto de Michael, bien fuese a través de la risa, del aplauso o del abucheo. El hecho de otorgarle (en el tiempo añadido) esa última palabra a Suki como arquetipo femenino no hace otra cosa que confirmar el *gimmick* del que hablábamos anteriormente. En un especial que parte del *yo* y de la palabra del comediante,

dejar caer todo el peso o significación del mismo en una figura femenina que se ha silenciado en todo momento y que, además, está interpretada por una actriz que en consecuencia encarna la ficción y, por tanto y en el sentido más amplio, una mentira, es una decisión cuanto menos cuestionable. En cierta medida, puede parecer un auto-ataque preventivo contra las posibles lecturas críticas (Chaney, op. cit.), una especie de *bit self-deprecating* que permite al comediante darnos una imagen peor de la que realmente tiene de sí mismo. De esta forma, el texto de Suki simplemente son palabras que el propio Michael coloca en boca de un personaje de su propia ficción y que, por tanto, tienen mucha menos importancia de la que él quiere darle:

“You think this is honest? Honesty is like, it’s being open and being vulnerable. It’s not just standing in front of everyone and telling them that you fucking suck²⁴¹. Fuck off, dude! Like, get the fuck over yourself. It’s fucking boring. Like, we all feel this shit. It’s like, we don’t need a fucking whole big song and dance about it. You’ve constructed this whole elaborate way to never change. And they’re not even jokes. It’s not even fucking jokes. It’s just you talking about your problem. There’... Where’s the funny in this? Show me. None of this... Like none of this has been funny. None of this has been funny. It’s just been you masturbating up here. The entire...It’s just been watching you jerk yourself off, and I’m really sick of it. I know you think that somebody out there, you’re helping them. (...) You do it for their validation. And the more you get, the better it feels. It’s the same dynamic as all your relationships. You come in here and say whatever you want, and then you leave. Like a fucking pussy.”

Suki termina su alegato y abandona el espacio escénico. Sus críticas a la masturbación verbal de Michael sobre el escenario ponen de manifiesto no sólo la dimensión onanista de gran parte de las rutinas de *stand-up* más canónicas, sino también las tensiones de género y la dimensión casi exclusivamente heteropatriarcal en el circuito cómico contemporáneo. Unas tensiones que como hemos visto anteriormente explotaron tras las denuncias que recibió Louis C.K. en noviembre de 2017 por abusos sexuales. El incidente C.K. se resume perfectamente en las palabras finales que Suki dedica a la rutina de Michael. En ambos casos, la masturbación se erige como el gesto definitorio de onanismo (real en el caso de C.K. y retórico en

²⁴¹ En una reciente entrevista, Hannah Gadsby criticaba las dificultades de las comediantes a la hora de articular su propia voz en el circuito de la *stand-up* y la eterna comparación despectiva respecto a sus colegas masculinos: “The difference between Louis C.K. and I is, we can both say we’re losers—when I say it, the world goes, ‘Yeah, you are a bit. And when Louis does it, they go, ‘You’re a genius.’” (Citada en Escobar, 2018).

el de Michael) del comediante blanco y heterosexual. Un gesto que no sólo ha sido utilizado por su parte para validar sus filias, fobias e inseguridades sino que sobre el cual se ha construido un gran silencio como tabú que por fin comienza a verbalizarse. A diferencia de las cinco mujeres que denunciaron a C.K., Suki se deshace del gag/mordaza que es la masturbación textual de Michael y propone una ruptura en el silenciamiento de la otredad (femenina) ante los abusos sufridos. Desde su posición privilegiada, como voz articuladora del texto y sobre el escenario (*up here* como le dice Suki a Michael), la masculinidad verbaliza su propia crisis a través de la réplica de Suki antes de que ésta abandone el espacio.

De nuevo solo en el escenario, Michael permanece en silencio con un *deadpan* que se alarga hasta los últimos segundos del especial. Y quizá sea ese el más interesante e importante de todos los silencios del mismo. El silencio de un hombre que ejemplifica lo que puede ser el futuro no sólo de la *stand-up* sino de la comedia contemporánea.

6. CONCLUSIONES: POR EL INICIO DE UNA NUEVA COMEDIA

Hace ya cuatro años que nos embarcamos en este proyecto, profesional y personal, con el objetivo de demostrar lo que considerábamos una tensión que se estaba cristalizando en gran parte de las formas cómicas audiovisuales contemporáneas. La decisión de investigar un objeto de estudio que se estaba desarrollando en presente continuo trajo consigo varias sorpresas. Algunas positivas y otras no tanto, pero todas ellas han acabado por definir la forma final de la tesis.

Sorpresas como el fallecimiento de Pierre Étaix, a quien estuvimos a punto de poder entrevistar durante nuestra estancia en Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. La obra de Étaix, tanto como cineasta junto a Jean-Claude Carrière como en su trabajo de *gagman* para Jacques Tati en *Mon Oncle*, nos servía para ejemplificar en nuestra arqueología la recuperación de un *bursleque* que se apoyaba tanto en la imagen como en el sonido no verbal. Al igual que su mentor Tati, Étaix presentaba personajes cómicos (siempre interpretados por él mismo) ausentes y un poco fríos que casi siempre parecían estar aislados de las personas que lo rodeaban. Un ejemplo: en *Le Soupirant* [1962, Pierre Étaix], donde los diálogos se reducen a la expresión más simple (Sopeña-Balordi, 1997), su protagonista Pierre (Pierre Étaix) es presentado como si fuera una criatura de otro planeta. Las imágenes de paisajes lunares resultan ser fotografías pegadas a las paredes del estudio de Pierre, mientras este examina atentamente su colección de libros de astronomía. La película le concede sutilmente el privilegio del silencio (para concentrarse, tiene los oídos tapados, lo que significa que se pierde el aleccionador rapapolvo de su padre sobre la necesidad de encontrar una chica y casarse) y retrasa durante varios minutos su primera línea de diálogo: una pregunta directa (“*Vouslez-vous m'épouser?*”) dirigida a la *au pair* sueca, Ilka (Karin Vesely), que vive con su familia. (In)comprensiblemente, ella responde en su propio idioma, un momento de comunicación perdida que tiene el efecto paradójico de establecer una conexión real entre ambos. El gran silencio de Étaix, sin embargo, no estaba en ninguna de sus películas. Su cine quedó sepultado durante más de tres décadas por problemas legales derivados de los derechos de distribución. Finalmente, en 2009, una petición firmada por fans y cineastas ayudó a desbloquear su trabajo después de tantos años silenciado.

Con Étaix esta investigación sufrió por primera vez el silencio. Unas semanas antes de poder entrevistarle para conocer en sus propias palabras cómo había utilizado el silencio uno de los grandes *clowns* y *gagmen* europeos, Étaix falleció el 14 de octubre de 2016. El silencio había entrado en la tesis como un gran vacío. La pérdida de Étaix, además, nos sirve para reflexionar sobre cómo la comedia ha vivido otros momentos de silencio (más allá de las palabras y los

gestos de las rutinas humorísticas) de una carga mucho más metafórica. Ese silencio legal que durante tantos años sufrió la obra cinematográfica de Étaix puede emparejarse con otros silenciamientos (propios o forzados) como el de Dave Chappelle cuando desapareció justo antes de la emisión de la tercera temporada de su serie *Chappelle's Show* o el texto que Louis C.K. publicó en noviembre de 2017 después de que cinco mujeres lo denunciaran por acoso en un artículo para *The New York Times*. El texto del comediante se cerraba con una reflexión sobre el poder implícito en la palabra y su contraposición respecto al silencio: "I have spent my long and lucky career talking and saying anything I want. I will now step back and take a long time to listen."²⁴²

La respuesta de C.K. era la continuación lógica al silenciamiento femenino que escondía la repetición de un gesto, el de la masturbación, que se había convertido en una cuestión recurrente en su *corpus* cómico. Por supuesto, este es un gesto que posee una clara vinculación con la adolescencia postergada que hemos visto ejemplificada en la *comic persona* de Adam Sandler y que se convirtió en una figura frecuente en las *teen movies* tras el patrón de instaurado con *Porky's* y que alcanzaría su momento más icónico con la famosa tarta de manzana de *American Pie* [1999, Paul Weitz, Chris Weitz]²⁴³. Y por supuesto, como ocurre en términos de representación sexual, existe una interesante perspectiva de género en la plasmación audiovisual de la masturbación. Mientras que la masturbación femenina tiende a utilizarse como un elemento erótico de provocación, el onanismo masculino es generalmente más propio de ese *corpus teen* que acabamos de mencionar. Un ejemplo de ello es la canónica masturbación de Marnie (Allison Williams) en el episodio *All Adventurous Women Do* [E3] de la primera temporada de *Girls* pero que también sirve para probar la evolución y empoderamiento del personaje a lo largo de la serie: de aquella masturbación de Marnie apoyada en la puerta de los baños de una galería de arte después de un tenso encuentro con Booth Jonathan (Jorma Taccone) hasta el *sexting* de *Latching* [T6E10] donde es ella quien marca el ritmo de la fantasía.

²⁴² Cita recuperada del documento del propio C.K. publicado tras las acusaciones. Puede consultarse en el artículo del *New York Times* del 11 de noviembre de 2017, *Louis C.K. Responds: 'These Stories Are True'* (p. 13).

²⁴³ Incluso en películas fuera del subgénero, la masturbación masculina sigue vinculándose con esa perpetua adolescencia. Pensemos en el Lester Burnham (Kevin Spacey) de *American Beauty* [1999, Sam Mendes] en la escena en la que su esposa Caroly (Annette Bening) lo encuentra masturbándose en su cama.



Imagen 58: *El empoderamiento a través del gesto*

Dentro de la comedia contemporánea, una serie como *Girls* puede ser vista como el enlace entre uno de los textos más importantes en términos de representación femenina al inicio de la tercera edad de oro de la ficción televisiva como *Sex and the City* y la implosión audiovisual de los discursos de género y feministas y la vindicación de la pareja cómica femenina en *Broad City*. Una implosión que también sirvió para poner de relieve algunas de las costuras en el discurso que la serie firmada por Lena Dunham ya había aventurado. Porque, inicialmente, era fácil ver el éxito de *Girls* como el último ejemplo de la *single girl comedy* propia de una trayectoria que comenzó con *The Mary Tyler Moore Show*²⁴⁴ (Silverman y Hagelin, 2018: 877). En su artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Mulvey propone el concepto de mirada masculina. Una mirada a través de la cual la mujer es la imagen/objeto pasivo y el hombre es el espectador/sujeto activo; en consecuencia, las mujeres sólo se ven a sí mismas en función de cómo las perciben los hombres. Las contribuciones de Mulvey siguen siendo útiles para referirnos a personajes femeninos que han aparecido a lo largo de esta tesis. Figuras como Lena, Pamela o Amia y Suki no dejan de ser más que construcciones desde las miradas de Paul Thomas Anderson, Louis C.K. y Drew Michael, respectivamente. Una serie como *Girls*, si bien contó inicialmente con el apadrinamiento de Judd Apatow, presenta a un grupo de mujeres vistas desde la mirada de una mujer/creadora como Lena Dunham²⁴⁵. En este sentido, *Girls* sirve para romper un tabú como lo había hecho aquel Lenny Bruce desnudo subido a una barra americana de un *stripclub*. El cuerpo desnudo de Lena y la antipatía sobre la que se construye su personaje han provocado reacciones muy distantes a planteamientos

²⁴⁴ En su estreno en 1970, la *sitcom* era la primera (y única) ficción televisiva en *prime time* con una mujer soltera como personaje central. Posteriormente le seguirían series como *Murphy Brown*, *Ally McBeal* [Fox, 1997–2002] y la mencionada *Sex and the City*.

²⁴⁵ Si bien es cierto que de esta mirada también deben tenerse en cuenta sus perspectivas normativas en término de género, orientación sexual, raza y clase (ver Marghita y Ng, 2013). Por ejemplo, en la comparativa con otra serie con la que puede compartir ciertas sensibilidades como *Insecure* [HBO, 2016-], vemos cómo la mirada de *Girls* se centra exclusivamente sobre la feminidad *millennial* blanca y las problemáticas psicologías de un grupo de jóvenes urbanitas relativamente privilegiadas. Sin embargo, *Insecure* expone una crítica directa de la cultura blanca y al racismo imperante en la sociedad contemporánea.

similares dentro de la comedia televisiva contemporánea. Porque a nadie ha parecido molestarle el físico no normativo de Louie o el permanente enfado con el mundo de Larry David, motores de sus respectivas ficciones.

La apropiación del gesto masturbatorio del personaje femenino desde la propia mirada femenina fue llevada al paroxismo en la serie *Broad City*. En el episodio *Kirk Steele* [T2E8] Ilana (Ilana Glazer) despliega su ritual premasturbatorio; un ritual que incluye un espejo, velas y un vibrador gigante. Más allá de lo exagerado del gesto, Ilana Glazer definió perfectamente lo que suponía en términos de representación: “It's like these girls are horny but not under the male gaze. They're horny, period. Just starting from the vagina, not starting from some man looking at them” (Citada en Petersen, 2017: 66). Una mirada femenina que se ejemplificó en el piloto de *Fleabag* [BBC, 2016-], donde su homónima protagonista (interpretada por Phoebe Waller-Bridge, creadora de la serie) se masturba mientras es ella la que *mira* un vídeo en YouTube de un discurso de Barack Obama. La serie de Waller-Bridge, cuya segunda temporada acaba de recibir hasta 11 nominaciones a los premios Emmy, ha venido a afianzar dentro de la industria la *cringe comedy* como una tendencia dentro del discurso cómico contemporáneo (Havas y Sulimma, 2018). Una tendencia que, como hemos apuntado, utiliza el silencio como una herramienta formal significativa. Lo vemos en el cuarto episodio de la primera temporada en el que Fleabag y Claire, su emocionalmente frágil hermana (Sian Clifford) asisten a un retiro silencioso durante un fin de semana. Un retiro sólo para mujeres y pagado por su padre, donde su maltrecha relación acaba por afianzarse gracias a su aversión a las estrictas reglas del lugar y (de nuevo) la masturbación a través de un juguete sexual compartido. En el capítulo, incluso podemos apreciar un pequeño homenaje al gag de la abeja de Tati en *Jour de Fête*; un gag que aquí es replicado en una escena en el jardín, en la que mientras las participantes retiran las malas hierbas y podan las ramas, una de las chicas es atacada (en segundo plano) por una avispa de la que intenta deshacerse con aspavientos muy exagerados pero siempre en absoluto silencio. Sin embargo, más allá del curioso homenaje a uno de los grandes maestros del *burlesque*, en el capítulo se ejemplifican las tensiones entre silencio y palabra (o en este caso, grito) a través de un segundo retiro en el que todos los participantes son hombres cuyas terapias y sesiones giran en torno al desahogo a través del grito y la palabra. Si el retiro al que asisten Fleabag y su hermana sirve como ejemplo del rol silente al que se ha sometido a la mujer tanto en la sociedad como en la comedia, el retiro colindante ejemplifica la idea de masculinidad que hemos venido trabajando a lo largo de esta investigación. La tensión entre el silencio y la palabra, y por extensión entre la femineidad y la masculinidad, acaba por implosionar en el “diálogo” entre Fleabag y uno de los participantes de este segundo retiro (Hugh Dennis), un empleado de banca que en episodios anteriores le había negado una solicitud de préstamo y que está allí tras haberse sobrepasado con una compañera de trabajo al

tocarle un pecho. El diálogo, entre comillas, es más un soliloquio del empleado que expone a una silente Fleabag las desgracias y toxicidades de una cierta idea de hombre contemporáneo: “I’m just a very disappointing man”. Fleabag se retira la chaqueta, ofreciéndole un pecho. Un gesto silente e irónico que no esconde la melancolía que encierra su personaje. De nuevo, *after laughter comes tears*.



Imagen 59: *La palabra tensionando el silencio*

Este desigual diálogo de *Fleabag* puede equiparse con el que se plantea, como hemos visto, en *Drew Michael*. Los minutos finales del especial en los que Michael se confronta con Suki, la ficticia figura femenina con la que había ido conversando a lo largo de su *act*, verbalizaban muchas de las tensiones que se crean entre la palabra y el silencio, entre el que habla y el que escucha, entre el que domina y es dominado. De la boca de Suki salieron algunas de las frases más definitorias y desafiantes a la *stand-up* como medio performativo construido sobre la palabra, a la comedia y a las dinámicas de poder heteropatriarcal de la sociedad contemporánea: “You’ve constructed this whole elaborate way to never change. Where’s the funny in this? None of this has been funny. It’s just been you masturbating up here. It’s just been watching you jerk yourself off, and I’m really sick of it. It’s the same dynamic as all your relationships. You come in here and say whatever you want, and then you leave.” El *rant* tradicionalmente tan arraigado a la figura de comediantes masculinos como Lenny Bruce o George Carlin era articulado, por fin, por una mujer y servía como puerta de entrada a *Nanette*, el especial con el que Hannah Gadsby pretendía acabar con la comedia.

Estrenado apenas unos meses antes que *Drew Michael*, Gadsby comienza su *set* en *Nanette* hablando sobre su infancia en la parte noroccidental del estado australiano de Tasmania, donde ser homosexual era considerado un delito hasta 1997: “I loved growing up there. I felt right at home—but I had to leave as soon as I found out I was a little bit lesbian”. Si bien en estos primeros momentos el especial parece que se estructurará sobre un humor satírico y con la orientación sexual de la comedianta como punto de partida

para desarrollar los *bits*, Gadsby pronto da un volantazo y construye su texto como un viaje afectivo que rechaza la catarsis y que tiene la intención de provocar emociones más allá de la risa (Krefting, 2019: 166).

En su texto *The Weaponized Comedy of Hannah Gadsby*, Carina Chocano (2019) describe el especial de Gadsby como una asfixiante deconstrucción de las formas en que la comedia -y el arte en general- sirve al poder y perpetúa los privilegios heteronormativos. Autoproclamando *Nanette* como su despedida de la comedia, Gadsby insiste en que no ve en la forma de la *stand-up* el lugar más adecuado para contar su(s) historia(s). Así, en un momento del especial, Gadsby anuncia a un abarrotado auditorio que ya no continuará interpretando textos cómicos que requiera utilizar su identidad no heteronormativa como material de entretenimiento de un público mayoritariamente blanco, masculino y heterosexual: “I do think I have to quit comedy though. And seriously. I know it's probably not the forum to make such an announcement, is it? In the middle of a comedy show. But I have been questioning you know, this whole comedy thing. I don't feel very comfortable.”

Una incomodidad que, en definitiva, entendemos como el verdadero motor de transgresión de la comedia como forma y que supone un interesante contrapunto final a esta investigación. Y es que Hannah Gadsby tensiona de una forma muy interesante el homogéneo corpus sobre el que hemos trabajado hasta este punto. A pesar de compartir con Louis C.K., Adam Sandler y Drew Michael su raza (todos son caucásicos), su lengua materna (Gadsby es australiana) y su profesión (todos son comediantes más allá del medio dónde se encuentren actualmente), los puntos de conexión acaban ahí. Como comediante homosexual y de género no conforme, Gadsby no utiliza ninguna de las estrategias performativas ni de los temas del resto de comediantes discutidos hasta el momento.

Para distanciarse aún más, Gadsby explícitamente hace que la estructura de *Nanette* sea más extraña de lo habitual al apostar por la construcción de un relato unitario y no por la ligazón de un *bit* tras otro en el formato tradicional *set-up/punch* (Blackburn, 2018: 175); compartiendo de esta forma, y aunque muy alejada en sus temas, ciertas sensibilidades que ya hemos visto en Steve Martin al no verse obligados a liberar la tensión a través de la risa. Desnudando los mecanismos de su propio proceso de creación, Gadsby plantea una serie de interrogantes sobre la comedia como forma, el comediante como artista y el público como tejido entre ambos. Así, todo su especial se convierte en un texto autoconsciente e introspectivo con marcados rasgos posmodernistas y en un ejercicio de deconstrucción de la comedia (Mukherjee, 2019: 726). Al igual que Ortega y Gasset anunció la

muerte de la novela²⁴⁶ en 1925 con *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, Gadsby anuncia en *Nanette* una posible muerte de la *stand-up* como disciplina cómica performativa.

En su texto *Transforming Form*, McLeod (2019) plantea que cualquiera de las definiciones en torno a la *performance*, bien sea la lectura de Richard Schechner como “twice-behaved behavior” (1990: 98) o el “doing/ done” de Elin Diamond (2015: 1), implica una sensación de repetición desde la diferencia. Por eso, la clave de la transgresión de *Nanette* se encuentra en esa diferenciación *desde* el patrón repetitivo. La viralidad que generó el especial tras su estreno trajo consigo tanto alabanzas (Howard, 2018; McHenry, 2018; Ryzik, 2018) como sus correspondientes críticas²⁴⁷ (Moskowitz, 2018). El debate que el ruido mediático de dichas críticas puso sobre la mesa era si *Nanette* tenía que ser considerado como *stand-up* o era simplemente otra forma de contar historias²⁴⁸. Sin embargo, las tentaciones de etiquetar el especial diluyen la verdadera fuerza del texto de Gadsby. Por eso, consideramos importante leer a *Nanette* como *stand-up comedy*, porque nos permite rastrear cómo Gadsby, simultáneamente, critica y reacondiciona esta forma desde dentro (McLeod, op. cit.).

Tanto *Nanette* como *Drew Michael* pueden verse como las dos caras de una misma moneda, porque en ambos se sugiere una misma voluntad: nos encontramos en un punto en el que parece necesario replantearse las ideas en torno a la *stand-up* en particular y a la comedia en general. Si la voluntad de Drew Michael por expresar estas ideas de agotamiento o maduración en el

²⁴⁶ Una muerte que posteriormente sería reanunciada casi en cada década: Walter Benjamin en 1930 con *Krisis des Romans*, a finales de los 60 John Barth con su ensayo *The Literature of Exhaustion* (1967) y Ronald Sukenick con su relato *The Death of the Novel* (1969), en los 70 Tom Wolfe proclamó el Nuevo Periodismo como el sustituto de la novela...

²⁴⁷ La crítica se hizo especialmente notable dentro de la profesión, donde varios compañeros reprocharon el tipo de comedia del que Gadsby hacía gala en su especial. Michael Che, actualmente jefe de guion en *Saturday Night Live*, afirmó en sus redes sociales estar cansado de la nueva tendencia hacia lo que bautizó como *stand-up tragedy*. Para Che contar historias sobre violaciones o traumas, en lugar de chistes, no es gracioso y no debería considerarse como material para un especial de comedia (Wright, 2018b). Otro antiguo colaborador del *Saturday Night Live*, Norm McDonald, llegó a criticar el especial sin haberlo visto: “I have never seen the Nanette thing because I never wanted to comment on it. But from what I have read about it, [Gadsby] is saying that comedy is now not about laughter. And of course that’s a slap in the face of a traditional stand-up comedian who thinks that comedy by dictionary definition is about laughter ... Nanette doesn’t sound like stand-up to me. That sounds like a one-woman show. And one-person shows are to me incredibly powerful. But it’s not stand-up comedy and it’s not the same thing” (Wright, 2018a).

²⁴⁸ Una y otra vez se ha definido despectivamente a *Nanette* como una charla TED y no como un especial de comedia.

medio pasan por la transgresión de la forma, la de Hannah Gadsby pasa por el fondo. Porque donde *Nanette* destaca sobre *Drew Michael* es en su capacidad de transgredir la norma desde los cánones de la propia norma. El especial de Gadsby está rodado en la Opera House de Sydney y, más allá de la breve secuencia de introducción, la producción audiovisual no toma ni el más mínimo riesgo formal. Es lo que dice, y la forma en la que expone su contenido, lo que lo convierte en un texto tan radical. Si *Drew Michael* colocaba al silencio casi a la altura de la voz del comediante, lo que hace de *Nanette* un ejercicio realmente transgresor es, precisamente, darle voz a una persona y un colectivo que históricamente se han visto silenciados. Una lectura que comparte el propio Michael: “It runs counter to the established narrative, which, let’s be honest, is a shitty narrative written by guys who look like this [*mientras se señala a sí mismo*]” (Fear, op. cit.).

De esta forma, el especial de Gadsby funciona como un texto de agitación y perturbación que pone en jaque las estructuras sobre las que la *stand-up comedy* fue jerarquizada y conducida por hombres blancos, heterosexuales y cisgénero casi exclusivamente desde sus primeros pasos en el vodevil. Y aunque esta ha sido una crítica que es puesta sobre la mesa cada vez con más frecuencia, normalmente ha tendido a ser eclipsada por la carcajada que seguía al chiste que hacía explotar esa tensión acumulada. En su decisión de no condicionar su palabra a un planteamiento formal del texto cómico preestablecido, Gadsby permite que su texto cale en el público y surja la incomodidad. En este sentido, no sólo está tensionando los patrones que ha regido la *stand-up* como disciplina performativa cómica sino también su propia *comic persona* al recuperar y reevaluar el material que, hasta *Nanette*, había utilizado para sus rutinas:

“Remember that story I told you about the man who almost beat me up? It was very funny, I made a lot of people laugh about his ignorance...but I didn’t tell the rest, where he came back: ‘Oh, I get it. You’re a lady faggot. I’m allowed to beat the shit out of you,’ and he did. No one stopped him...and that is what happens when you soak one child in shame, and give permission to another to hate. And this tension, it is yours. I am not helping you anymore. This tension is what ‘not-normals’ carry inside of them because it is dangerous to be different. I believe we could paint a better world if we learn to see it from other perspectives, as many perspectives as we possibly could. Because diversity is strength. Difference is a teacher. Fear difference, you learn nothing. Hindsight is a gift – can you stop wasting my time?”

De esta forma, desde el interior de la propia *stand-up*, Gadsby encontró una forma de estirar sus límites y encontrar significados más profundos dentro

del propio formato. Sin prescindir de su audiencia, la comediante consiguió que el silencio del público que abarrotaba la Opera House fuese mucho más significativo que el vacío del que se rodeó Michael. En gran medida porque, pese a abordar temas tan delicados como el rechazo (personal y social) de todo aquel que diverja de lo heteronormativo, la homofobia y el machismo o cómo el arte se ha encargado de mantener a las voces históricamente silenciadas en los márgenes y como fuente de material cómico²⁴⁹ con la seriedad y solemnidad que requieren y, al hacerlo desde un *yo* verdadero, articular momentos cómicos que explotan en las risas de su público. Quizá el mejor resumen de ambos especiales lo hizo Chaney en su crítica (2018) al especial de Michael. Mientras que Gadsby consiguió descifrar el código con *Nanette*, Michael simplemente reconoce que hay un código que quiere descifrar.

Desde la normatividad formal del especial de *stand-up*, Gadsby presentaba un texto que no era otra cosa que la representación de su propia voz después del silenciamiento al que había sido sometida por ella misma, por la comedia y por la sociedad en general. Decía Chion (1982: 78) que el grito del hombre delimita un territorio mientras que el de la mujer se refiere a lo ilimitado, lo traga todo en sí mismo, y es centrípeta y fascinante. El grito de Gadsby en *Nanette* ejemplifica la tensión entre silencio y palabra como elementos de articulación del discurso (cómico o no) y pone de relieve el lugar de la mujer en la comedia contemporánea más como fetiche que como voz propia. Con ella, demostramos nuestra hipótesis de que el silencio (en su caso a través de las reacciones de su público) se ha convertido en una forma de tensión que desafía a la comedia como forma y a la figura del comediante masculino. Porque, quizás, Gadsby se equivocó y no estaba planteando el fin de la comedia, sino un nuevo inicio de la misma.

Para finalizar el viaje que ha sido esta investigación, dejamos una reivindicación y un deseo. Como apuntaron Tony Bennett y Graham Martin en el prefacio al libro *Popular Film and Television Comedy* (1990), hay muchas y muy buenas razones para estudiar la *popular fiction* (y aquí, nosotros añadimos la comedia). La mejor de todas, sin embargo, es que importa (Krutnik, Neale, 1990). Que la comedia importe significa que el género habla en primera persona del plural del presente de indicativo. La *comedia es* significa que *nosotros somos* y, por tanto, que la comedia comience a cuestionarse sus dogmas ojalá implique que nosotros, como sociedad, también lo hagamos.

²⁴⁹ Tras reconocer que ella misma había utilizado su condición *queer* y sus dificultades para salir a significarse exteriormente y en su entorno familiar como homosexual como material para sus primeros shows de comedia, en *Nanette* Gadsby dice basta: “Do you know what [comedic] self-deprecation means when it comes from someone in the margins? It’s not humility, it’s humiliation.”

7. REFERENCIAS

7.1 Referencias bibliográficas

- Abel, R., y Altman, R. (2001). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Abuín González, A. (2012). *El teatro en el cine*. Barcelona: Cátedra.
- Adamson, J. (1983). *Groucho, Harpo, Chico and Sometimes Zeppo*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Adarve Martínez, A. (2017). La comedia autoficcional negativa. Louie y el fin de la comedia. Un apunte intermedial. En *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 28 (2017), pp. 97-113.
- Adorno, T. (1994). *The Stars down to Earth*. Londres: Routledge.
- Adorno, T. Horkheimer, M. (2007). The culture industry: Enlightenment as mass deception. En *Stardom and celebrity: A reader* (pp. 34-44). Londres: Sage.
- Agamben, G. (1991). Notes sur le geste. *Trafic*, 1, pp. 31–36.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2002). Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. En *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, (pp. 313–319). Cambridge: MIT Press.
- Agamben, G. (2010). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, 73, pp. 249-264.
- Agamben, G. (2016). *The Use of Bodies*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. Heller-Roazen, D. (1999). *Potentialities: Collected essays in philosophy*. Stanford University Press.
- Agee, J. (5 septiembre, 1949). Comedy's Greatest Era. *Life*, pp. 70-88.
- Alarcón, T. (2008). Judd Apatow. Sentido (del humor) y sensibilidad. *Dirigido por...*, n.º 384, pp. 69-70.
- Allen, S. (1984). *Funny People*. Nueva York: Stein and Day.
- Almendros, N. (1984). Sunrise, *American Cinematographer*, 65(2), pp. 28–32.
- Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23(3), pp. 6-18.
- Altman, R. (1986). Television/Sound. En *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (pp. 39-55). Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, R. (1987). *The American film musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, R. (1992). *Sound theory, sound practice* (Vol. 2). Nueva York: Psychology Press.
- Altman, R. (1996). The silence of the silents. En *The Musical Quarterly*, 80(4), pp. 648-718.

- Altman, R. McGraw, J. Tatroe, S. (2000). Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood's Multiplane Sound System. En *Music and Cinema* (pp. 339–359). Middletown: Wesleyan University Press.
- Altman, R. (2007). *Silent film sound*. Nueva York: Columbia University Press.
- Amengual, B. (1954). L'étrange comique de monsieur Tati. *Cahiers du cinéma*, 32, pp. 31-36.
- Aristóteles. (2013). *Poética*. Madrid: Alianza.
- Arnheim, R. (1996). Um nuevo Laocoonte: los componentes artísticos y el cine sonoro. En *El cine como arte* (pp. 145-166). Barcelona: Paidós.
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Abingdon: Routledge.
- Bair, D. (1990). *Samuel Beckett: A Biography*. Londres: Vintage.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Balazs, B. (1977). *L'Esprit du cinéma*. Paris: Payot.
- Balazs, B. (2012). *Theory of film*. Ulan Press.
- Bardèche, M. Brasillach, R. (1964). *Histoire du cinéma: Le muet*. Paris: Les Sept Couleurs.
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. Bilbao: Editorial Mensajero.
- Beckett, S. (1953). *L'innommable*. París: Éditions de Minuit.
- Beckett, S. (2002). *En attendant Godot*. París : Editions du Minuit.
- Bednarek, M. (2010). *Language of Fictional Television: Drama and Identity*. Londres: Continuum International Publishing.
- Bellos, D. (2012). *Jacques Tati : His life and art*. Londres : Random House.
- Belton, J. Weis, E. (Eds.). (1985). *Film sound: Theory and practice*. Nueva York: Columbia University Press.
- Belton, J. (2008). "The Phenomenology of Film Sound: Robert Bresson's *A Man Escaped*." En *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound* (pp. 23-35). Urbana: University of Illinois Press.
- Benayoun, R. Labarthe, A.S. (1967). Entretien avec J. Lewis. *Cahiers du Cinéma*, 197, p.31.
- Benavente, F. Salvadó, G. (2015). Fuentes de la juventud. Recuerdos de un futuro pasado de la ficción televisiva. *Comparative Cinema*, 7(3), pp. 43-52.
- Bergen-Aurand, B. (2017). *Comedy Begins with Our Simplest Gestures: Levinas, Ethics, and Humor*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Benavente, F (2007). Intermitencias reales: La nueva comedia de situación según Larry David y Ricky Gervais. En *Cahiers du cinéma España*, 1, pp. 105-106.
- Bergala, A. (2008). Si "yo" me fuera contado. En *Cineastas frente al espejo* (pp. 27-34). Madrid: TB Editores.
- Berger, P. (1997). *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*. Berlín: De Gruyter.
- Berlant, L. y Ngai, S. (2017). Comedy Has Issues. *Critical Inquiry*, 43(2), pp. 233-249.

- Benyon, J. (2002). *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University Press.
- Bergson, H. (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Editions Flammarion.
- Bergson, H. (2016). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza.
- Berlyne, D. E. (1972). Humour and its kin. En *The Psychology of Humour* (pp. 43–60). Nueva York: Academic.
- Bernard, A. (2012). Consuming Palestine: The Israeli-Palestinian Conflict in Metropolitan Popular Culture. *Journal for Cultural Research*, 16(2–3), pp. 197–216.
- Bignell, J. y Lacey, S. (2005). *Popular television drama: critical perspectives*. Manchester: Manchester University Press.
- Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. Londres: Sage.
- Blackburn, S. (2008). Buster Keaton's Complex Racial Stereotypes in The Paleface, Neighbors, and College. *The Keaton Chronicle*, 2(16), pp. 1-5.
- Bloustien, G. (2010). And the Rest is Silence: Silence and Death as Motifs in *Buffy the Vampire Slayer*. En *Music, Sound, and Silence in Buffy the Vampire Slayer* (pp. 91-108). Farnham: Ashgate.
- Boddy, W. (1993). *Fifties Television: The Industry and Its Critics*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bogdanovich, P. (1997). *Who The Devil Made it*. Nueva York: Ballantine Books.
- Bonaut Iriarte, J. Grandío Pérez, M. del M. (2009). Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, pp. 753 – 765.
- Borch-Jacobsen, M. (1987). The laughter of being. *Mln*, 102(4), pp. 737-760.
- Bordwell, D. Staiger, J. Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960*. Nueva York: Columbia University Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Borns, B. (1987). *Comic Lives: Inside the World of Stand-Up Comedy*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Borowitz, H. O. (1984). Painted smiles: Sad clowns in french art and literature. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 71(1), pp. 23-35.
- Bortzmeyer, G. (2014). Serial Cruiser. *Trafic*, 90, pp. 1-14.
- Boskin, J. (1997). *The Humor Prism in 20th-Century America*. Detroit: Wayne State University Press.
- Bou, N. (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Brater, E. (1974). The "I" in Beckett's Not I. *Twentieth Century Literature*, 20(3), pp. 189-200.
- Bresson, R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.

- Brisson, A. (2008). Le Film d'Art [1908]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1895-1920)*. París: Flammarion, 2008.
- Brodie, I. (2008). Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy. *Ethnologies*, 30(2), pp. 153–180.
- Brodie, I. (2014). *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Brottman, M.; Brottman, D. (1996). Return of the Freakshow: Carnival (De)Formations in Contemporary Culture. *Studies in Popular Culture*, 18(2), pp. 89-107.
- Brown, I. (1958). *Words in Our Time*. Londres: Jonathan Cape.
- Brownlow, K. (1968). *The Parade's Gone By*. Londres: Secker & Warburg.
- Brox, O. (2017). Horace and Pete: Chéjov en Brooklyn. *Dirigido por...: Revista de cine*, (473), pp. 80-81.
- Bruce, L. (2015). *Cómo ser grosero e influir en los demás. Memorias de un bocazas*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- Buijzen, M.; Valkenburg, P. M. (2004). Developing a Typology of Humor in Audiovisual Media. *Media Psychology*, 6(2), pp. 147–167.
- Bull, M., Back, L., y Howes, D. (Eds.). (2015). *The auditory culture reader*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Cage, J. (2010). *A year from Monday: new lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (2011). *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Caldwell, J.T. (1995). *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television Communication, Media, and Culture*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- Campan, V. (1999). *L'écoute filmique: écho du son en image*. París: Presses Universitaires Vincennes.
- Camper, F. (1985). Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema. *Film sound: Theory and practice* (pp. 371-79). Nueva York: Columbia University Press.
- Canemaker, J. (2005). *Winsor McCay, His Life and Art*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Caputo, M. (Productora) y C.K. Louis y Hartman, S. (Directores). (2008). *Louis C.K.: Cheved Up* [Especial stand-up]. Chatsworth, California: RLJE Films.
- Canudo, R. (2008a). Triomphe du cinématographe [1908]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1895-1920)*. París: Flammarion.
- Canudo, R. (2008b). La naissance du sixième art [1911]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1895-1920)*. París: Flammarion.
- Canudo, R. (2008c). La Leçon du cinéma [1919]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1895-1920)*. París: Flammarion.
- Canudo, R. (2011). Manifeste des sept arts [1922]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1920-1960)*. París: Flammarion.

- Cardullo, R., & Tati, J. (2013). The Sound of Silence, the Space of Time: Monsieur Hulot, Comedy, and the Aural-Visual Cinema of Jacques Tati (An Essay and an Interview). *Contemporary French and Francophone Studies*, 17(3), pp. 357-369.
- Carr, J. y Greeves, L. (2006). *Only Joking: What's So Funny About Making People Laugh?* Nueva York: Gotham Books.
- Carrera, P. (2012) *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra.
- Carter, J. (1989). *Stand-Up Comedy: The Book*. Nueva York: Dell Publishing.
- Cartwright, D., Zander, A. (1968). Leadership and performance of group functions: Introduction. *Group dynamics: Research and theory*, 3, pp. 215-235.
- Carroll, N. (2002). Andy Kaufman and the Philosophy of Interpretation. En *Is there a single right interpretation* (pp. 319-344). Pensilvania: Penn State University Press.
- Carroll, N. (2014). *Humour: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Carter, J. (2005). *The Comedy Bible: From Stand-Up to Sitcom – The Comedy Writer's Ultimate How-To Guide*. Sydney: Currency.
- Cavallero, P. A. (2008). Personajes silentes en Nubes de Aristófanes1. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 18, pp. 267-277.
- Cavell, S. (1980). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chaplin, C. (1966). *My Autobiography*. Londres: Penguin.
- Chapman, K. B. (2014). *Modeling Manhood: Adam Sandler's Portrayals of Masculinity and Manhood*. Los Angeles: K.C. Chapman.
- Charney, L. "Television Sitcoms," for a summary of the tradition of workplace comedy. En *Comedy: A Geographic and Historical Guide*, (pp. 586-600). Westport: Greenwood Publishing Group.
- Cheng, W. (2016). *Just Vibrations: The Purpose of Sounding Good*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. París: Editions de l'Etoile.
- Chion, M. (2000). *L'Audio-vision : Son et image au cinéma*. París: Ed. Nathan.
- Chion, M. (2003). *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. París: Cahiers du Cinéma.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Barcelona: Cátedra.
- Chion, M. (2008). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2009). *Film, a Sound Art*. Nueva York: Columbia University Press.
- Chion, M. (2013). *L'audio-vision: son et image au cinéma*. París: Armand Colin.
- Ciment, M. y Herpe, N. (1996). Pas un cinéaste, mais un shaker de cocktail. *Positif*, 428, pp.10-11.
- Clairefond, R., Chapus, J. V., y Lechuga, A. (2015). Cita en San Louis. *Sofilm*, (23), pp. 38-44.

- Cobb, S., Horeck, T. (2018). Post Weinstein: gendered power and harassment in the media industries. *Feminist Media Studies*, 18(3), pp-489-491.
- Colin Tait, R. (2014). Absurd Masculinity: Will Ferrell's Time-Bending Comic Persona. *The Communication Review*, 17(3), pp. 166-18.
- Collins, R.K.L. y Skover, D.M. (2003). *The Trials of Lenny Bruce: The Fall and Rise of an American Icon: The Rise and Fall of an American Icon*. Naperville: Sourcebooks.
- Comanducci, C. (2017). Empty Gestures: Mimesis and Subjection in the Cinema of Yorgos Lanthimos. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, (5).
- Conard, M. T. y Skoble, A. J. (2004). *Woody Allen and Philosophy*. Nueva York: Open Court.
- Constatius, C. (1983). Repetition. A venture in experimenting psychology. En *Kierkegaard's Writings, VI, Volume 6: Fear and Trembling/Repetition*. Nueva Jersey : Princeton University Press.
- Cook, J. (1982). *BFI Dossier 17: Television Sitcom*. Londres: BFI.
- Costa, Jordi. (2010). *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura: Nausicäa.
- Costa, J. (2012). Polimorfos perversos en las arquitecturas del placer. *Very Funny Things. Nueva Comedia Americana* (pp. 25-37). San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Costa, J. (2018). *Una risa nueva. Posthumor, parodios y otras mutaciones de la comedia*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Crafton, D. (1999). *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926-1931* (Vol. 4). Berkeley: Univ of California Press.
- Crawford, B. (2000). *Adam Sandler: America's Comedian*. Nueva York: St. Martin's Griffin.
- Creeber, G.M. Tulloch, J.T. (2001). *The television genre book*. Londres: BFI.
- Crenshaw, C. (1997). Resisting whiteness' rhetorical silence. *Western Journal of Communication*, 61(3), pp. 253-278.
- Crespo, A. (2013). Voces en el retablo de duelos: desafíos, aflicción. *Cinema Comparat/ive Cinema*, 1(3), pp. 60-68.
- Critchley, S. (2002). *On Humour*. Londres: Routledge.
- Cunningham, N. y Eastin, M.S. (2013). Comedic Violence, Effects of. En *Encyclopedia of Media Violence*, (pp. 81-83). Washington: Sage.
- Dalton, M. M. Linder, L. R. (2005). *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. Nueva York: State University of New York Press.
- Daly, M. (1980). *Steve Martin: An Unauthorized Biography*. Nueva York: New American Library.
- Daney, S. (1979). Eloge de Tati. *Cahiers du cinéma*, n°303, p. 5.
- Daney, S. (1983). Non réconciliés. *Cahiers du Cinéma*, 347, p.22.
- Davidhizar, R. Bowen, M. (1992). The dynamics of laughter. *Archives of Psychiatric Nursing*, 6(2), pp. 132-137.
- De Torres, J. (2000). *Las mil caras del mimo*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Degli-Esposti, C. (1994). Voicing the Silence in Federico Fellini's "La voce della luna". *Cinema Journal*, 33(2), pp. 42-55.
- Delluc, L. (2011). La foule devant l'écran [1920]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1920-1960)*. París: Flammarion.
- Denis, C.P. Denis, M. (1991). *Favorite Families of TV*. Nueva York: Carol Publishing.
- DePasquale, D. Lewis, M. (2012). Yes...And, Here We Are Twenty Years Later: Del Close and the Influence of Long Form Improvisation on Contemporary American Comedy. *Studies in American Humor*, 3(25), pp. 59-76.
- DesRochers, R. (2013). Destabilizing Vaudeville: The Marx Brothers and the Party of the Third Part. *Popular Culture*, 46(3), pp. 524-544.
- DesRochers, R. (2014). *The Comic Offense. From Vaudeville to Contemporary Comedy*. Nueva York: Bloomsbury.
- Diamond, E. (2015). *Performance and cultural politics*. Nueva York: Routledge.
- Dickens, C. (1974). *The Letters of Charles Dickens Volume 3 1842-1843*. Oxford: The Clarendon Press.
- Dickstein, M. (2009). *Dancing in the Dark: A Cultural History of the Great Depression*. Nueva York: W.W. Norton.
- Dillman, J.C. (2005). Magnolia: Masquerading as Soap Opera. *Journal of Popular Film and Television*, 33(3), pp. 142-150.
- Doane, M.A. (1979). *The Dialogical Text: Filmic Irony and The Spectator*. Iowa: University of Iowa Press.
- Doane, M. A. (1980). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies*, 60, pp. 33-50.
- Doane, A.W. (2014). Shades of Colorblindness: Rethinking Racial Ideology in the United States. En *The Colorblind Screen: Television in Post-racial America* (pp. 15–38). Nueva York: New York University Press.
- Donaldson, G. (2007). *Modern America: A Documentary History since 1945*. Nueva York: Routledge.
- Dong, X. Rosenbaum, J. (2018). Comedy mutations: a dialogue. *Journal of Chinese Cinemas*, 12(2), pp. 187-196.
- Durgnat, R. (1988). Next Time You Say That – Smile : A New and Revised Dictionay of the Comedy of Maners. *Monthly Film Bulletin*, 656, pp. 258-260.
- Double, O. (1997). *Stand-Up! On Being a Comedian*. Londres: Methuen.
- Double, O. (2014). *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*. Londres: Bloomsbury.
- Douglas, M. (1999). Jokes. En *Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology* (pp.146-164). Londres y Nueva York: Routledge.
- Dorfman, L. (2012). *The Snark Handbook: Politics and Government Edition: Gridlock, Red Tape, and Other Insults to We the People*. Nueva York: Skyhorse.
- Downs, W. M. Ramsey, E. (2012). *The art of theatre: Then and now*. Boston: Cengage.

- Drake, P. (2003). Low Blows? Theorizing performance in post-classical comedian comedy. En *Hollywood Comedians. The Film Reader* (pp. 187-198). Londres: Routledge.
- Du Pasquier, S. Silverstein, N. (1973). Buster Keaton's Gags. *Journal of Modern Literature*, 3(2), pp. 269-291.
- Dudley, A. (2014). *A Broad Family of Images: André Bazin on the New Media of His Time*. California: University of California Press.
- Dukore, B. (2014). To Laugh or Not to Laugh: Shaw's Comedy on Stage. *English Literature in Transition 1880-1920*, 57(3), pp. 324-334.
- Duncan, P. (2017). Joke work: comic labor and the aesthetics of the awkward. *Comedy Studies*, 8(1), pp. 36-56.
- Dunleavy, T. (2009). *Television Drama: Form, Agency, Innovation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dunn, C. (Productor) y Liddiment, D. (Director). (2006). *Who Killed the Sitcom?* (Documental). Londres: Channel 4.
- Dyer, R. (1987). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Houndmills: MacMillan.
- Eaton, M. (1978). Television Situation Comedy. *Screen*, 19(4), pp. 61-89.
- Eaton, M. (1981). Laughter in the Dark. *Screen*, 22(2), pp. 21-28.
- Eco, U., Ivanov, V.V. Rector, M. (1984). *Carnival!*. Berlín: De Gruyter.
- Edwards, T. (2006). *Cultures of Masculinity*. Londres: Routledge.
- Eisenstein, S. Pudovkin, V. Alexandrov, G. (1949). A Statement. En *Film Form* (pp. 257-325). Nueva York: Harcourt, Brace, and World.
- Ellis, J. (1982). *Visible Fictions*. Londres: Routledge / Kegan Paul.
- Ellis, J. (2000). *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. Londres: I.B. Tauris.
- Eldom Vande Berg, L. R. (1989). Dramedy: Moonlighting as an emergent generic hybrid. *Communication Studies*, 40(1), pp. 13-28.
- Epstein, L. (2001). *The Haunted Smile: The Story of Jewish Comedians in America*. Nueva York: PublicAffairs.
- Epstein, D. (2004). *Adam Sandler*. Farmington Hills: Lucent Books.
- Esslin, M. (1961). *The theatre of the absurd*. Nueva York: Doubleday.
- Fallon, L. (2014). The Nebbish King: Spiritual Renewal in Woody Allen's Manhattan. En *Woody Allen: a casebook* (pp. 47-55). Nueva York : Routledge.
- Feldstein, R. (1989). Displaced Feminine Representation in Woody Allen's Cinema. En *Discontented Discourses: Feminism/textual Intervention/psychoanalysis* (pp. 69-86). Chicago: University of Illinois Press.
- Feuer, M. (2013). The Schlemiel in Woody Allen's later films. En *A Companion to Woody Allen* (pp. 403-423). Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Feuer, M. Schmitz, A. (2008). Hup! Hup! We must tumble: toward an ethical reading of the schlemiel. *MFS Modern Fiction Studies*, 54(1), pp. 91-114.
- Fischer, L. (1983). *Jacques Tati: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall
- Fix, C. (2013). *Harpo Marx as Trickster*. Jefferson: McFarland.

- Fletcher, A. (2001). *The art of looking sideways*. Londres: Phaidon.
- Fondane, B. (1930). Du muet au parlant : grandeur et décadence du cinéma. *Bifur*, 5, pp. 137-150.
- Freud, S. (1976). *Jokes and their Relation to the Unconscious*. Londres: Penguin.
- Freud, S. (2000). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza.
- Friedell, E. (2008). Prologue avant le film [1912]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1895-1920)*. París: Flammarion, 2008.
- Friedman, A.W. (2009). Samuel Beckett Meets Buster Keaton: Godeau, Film, and New York. *Texas Studies in Literature and Language*, 51(1), Samuel Beckett in Austin and Beyond, pp. 41-46.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fry, W. (1987). Humor and paradox. *American Behavioral Scientist*, 30(1), pp. 42-71.
- Fujiwara, C. (2009). *Jerry Lewis*. Chicago: University of Illinois Press.
- Fujiwara, C. (2015). *Jerry Lewis*. París: Les Prairies Ordinaires.
- Fuller-Seeley, K.H. (2017). *Jack Benny and the Golden Age of American Radio Comedy*, Berkeley: University of California Press.
- Galán, E. (2014). *Morir de pie. Stand-up comedy (y Norteamérica)*. Gijón: Rema y Vive Editorial.
- Gance, A. (2008). Le temps de l'image est venu!. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1920-1960)*. París: Flammarion.
- Garín Boronat, M. (2014). Drifting Deaths and Happy Endings: Paradoxical Irony in the Films of Aki Kaurismäki. *Irony: Framing (Post)modernity*. Universidade Católica Portuguesa.
- Garín Boronat, M. (2015). Louie y el nosotros. En *La política en las series de televisión*. Barcelona: Editorial UOC.
- Garín Boronat, M. (2015). Estar ahí: Louie y los límites de la paternidad. En *Padres y madres en serie. Representaciones de la paternidad en las series televisivas* (pp. 135-144). Barcelona: UOC.
- Garín Boronat, M. (2016). La persecución. En *Motivos visuales del cine* (pp. 148-153). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Garric, H. (2009). Fantômes silencieux. Notes sur I. En *Otrante. Art et littérature fantastiques. Hantologies: les fantômes et la modernité* (pp. 33-47). París: Kimé.
- Garric, H. (2015). *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aïx XIXe-XXe siècles*. Paris: Classiques Garnier.
- Gehring, W. (1997). *Personality comedians as genre: Selected players*. Westport: Greenwood Press.
- Gehring, W. (2007). Screwball Comedy. En *Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol. 4.
- Gilbert, J. (2004). *Performing Marginality: Humor, Gender and Cultural Critique*. Detroit: Wayne State University.
- Gilliatt, P. (1976). *Jacques Tati*. London: Woburn Press.

- Gillota, D. (2010). Negotiating Jewishness: Curb Your Enthusiasm and the Schlemiel Tradition. *Journal of Popular Film & Television*, 38(4), pp. 152-161.
- Gillota, D. (2015). Stand-Up Nation: Humor and American Identity. *The Journal of American Culture*, 38(2), pp. 102-112.
- Goffman, Erving. (1990). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Londres: Penguin.
- Goldman, A. (1971). *Ladies and Gentlemen: Lenny Bruce!*. Nueva York: Random House.
- Gordon, R. B. (2001). *Why the French love Jerry Lewis: From cabaret to early cinema*. Palo Alto: Stanford University Press.
- de Gourmont, R. (2008). La leçon des yeux [1907]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1895-1920)*. Paris: Flammarion, 2008.
- Gow, A. (1912). "On the Use of Masks in Roman Comedy", en *The Journal of Roman Studies*, Vol. 2, pp. 65-77.
- Graneli, S. (2017). "This Is Totally Inappropriate": Louis CK's Use of Narrative to Build Dialogic Connections. *Kaleidoscope: A Graduate Journal of Qualitative Communication Research*, 16(1), pp. 61-70.
- Gray, J., Jones, J.P. Thompson. E. (2009). *Satire TV: Politics and Comedy in the Post-Network Era*. Nueva York: New York University Press.
- Greene, D. (2007). *Politics and the American Television Comedy: A Critical Survey from I Love Lucy Through South Park*. Jefferson: McFarland & Company.
- Gruner, C.R. (1978). *Understanding laughter: The working of wit and humor*. Chicago: Nelson-Hall.
- Guarinos, V. (1999). *Teatro y Cine*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.
- Gunning, T. (2018). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectators and the Avant-Garde. *The Animation Studies Reader*, 17.
- Halberstam, D. (1996). *The Fifties*. Nueva York: Random House.
- Hamilton, M. (1996). *The Queen of Camp: Mae West, sex and popular culture*. Nueva York: Unwin Hyman.
- Hamamoto, D. (1989). *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*. Nueva York: Praeger.
- Hansen, M. (1994). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hantzis, L. (2016). Kings of Comedy, en *La septième obsession*, (4), p. 29.
- Harbidge, L. (2008). A New Direction in Comedian Comedy?: Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Punch Drunk Love and the Post-Comedian Rom-Com. En *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema* (pp. 176-190). Londres: Bloomsbury.
- Harbidge, L. (2011). Audiencship and (Non)Laughter in the Stand-up Comedy of Steve Martin. *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, vol. 8 (2), pp. 128-143.
- Hartley, J. (2001). Situation Comedy: Part 1. En *The Television Genre Book* (pp. 55-67). Londres: BFI.

- Haskell, F. (1972). The Sad Clown: Some Notes on a 19th century Myth. En *French 19th Century Painting and Literature, with Special Reference to the Relevance of Literary Subject-Matter to French Painting* (pp. 2-16). Nueva York: Harper & Row.
- Havas, J. Sulimma, M. (2018). Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television. *Television & New Media*, pp. 1-20.
- Hearn, J. (1999). A crisis in masculinity, or new agendas for men?. *New agendas for women* (pp. 148-168). Londres: Palgrave Macmillan.
- Heer, J. (2014). *Sweet Lechery: Reviews, Essays & Profiles*. Erin: The Porcupine's Quill.
- Heller, A. (2005). *Immortal Comedy: The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life*. Lanham: Lexington Books.
- Henke, R. (2010). *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hetherington, E.M. Wray, N.P. (1996). Effects of need aggression, stress, and aggressive behavior on humor preferences. En *Journal of Personality & Social Psychology*, 4(2), pp. 229-233.
- Hillier, J. (1968). Struggling on Two Fronts [Godard in interview with Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, and Jean Narboni]. En *Cahiers du Cinema: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood* (pp. 250-275). Cambridge: Harvard University Press.
- Hilmes, M. (2003). *The Television History Book*. Londres: BFI.
- Hilmes, M. (2008). Television Sound: Why the Silence?. *Music, Sound, and the Moving Image*, 2(2), pp. 153-161.
- Himmelstein, H. (1984). *Television Myth and the American Mind*. Nueva York: Praeger Publishers.
- Holm, N. (2016). Humour as edge-work: aesthetics, joke-work and tendentiousness in Tosh. 0 (or Daniel Tosh and the mystery of the missing joke-work). *Comedy Studies*, 7(1), pp. 108-121.
- Horn, G. M. (2006). *Adam Sandler*. Milwaukee: Gareth Stevens Publishing.
- Horowitz, J. (1986). "Sweet lunacy: The madcap behind Moonlighting". *New York Times Magazine*, p.24.
- Horrocks, R. (1994). Masculinity in crisis. *Self & Society*, 22(4), pp. 25-29.
- Horton, A. (1991). *Comedy/Cinema/Theory*. Los Angeles: University of California Press.
- Horton, J. (2013). The Unheard Voice in the Sound Film. *Cinema Journal*, 52(4), pp. 3-24.
- Houellebecq, M. (1993). Éloge du cinéma muet. *Les Lettres françaises*, 32.
- Hurd, R. (2006). Taking Seinfeld seriously: Modernism in popular culture. *New Literary History*, 37(4), pp. 761-776.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*. Londres: Methuen.
- Hyneck, G. (1973). Entretien avec J. Lewis. *La Revue du Cinéma*, 278, p.33.

- Itzkovitz, D. (2006). They all are Jews. En *You should see yourself: Jewish identity in postmodern American culture* (pp. 230-251). Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Iverson, P. (1994). *The Advent of the Laugh Track*. Hempstead: Hofstra University Archives
- Jackson, W. J. (2014). *American Tricksters: Thoughts on the Shadow Side of a Culture's Psyche*. Eugene: Cascade Books
- Jaffe, I. (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Nueva York: Wallflower Press.
- Jenkins, H. (1992). *What made pistachio nuts?: early sound comedy and the vaudeville aesthetic*. Nueva York: Columbia University Press.
- Jenkins, H. (1995). 'The Laughingstock of the City': Performance Anxiety, Male Dread and Unfaithfully Yours. En *Classical Hollywood Comedy* (pp. 238-264). Nueva York: Routledge.
- Jenkins, H. Karnick, K. B. (1995). Introduction: acting funny. En *Classical Hollywood Comedy* (pp. 149-167). Nueva York: Routledge.
- Jezer, M. (1992). *Abbie Hoffman: American Rebel*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Johnston, C. Willemen, P. (1973). *Frank Tashlin*. Edinburgo: Edinburgh Film Festival.
- Johnson, C. (1994). The Schlemiel and the Schlimazl in Seinfeld. *Journal of Popular Film and Television*, 22(3), pp. 116-124.
- Johnson, B. C. (2015). Fear and Self-Loving. *Film International*, 13(4), pp. 60-71.
- Jones, G. (1992). *Honey, I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream*. Nueva York: St Martin's Press.
- Jones, L. E. (1984). *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in 19th-Century France*. Kentucky: French Forum.
- Jordan, R. (2007). Acoustic ecology and the cinematic representation of architectural space: Strains of R. Murray schaffer's acoustic design in the films of Jacques Tati. *Canadian Acoustics*, 35(3), pp. 124-124.
- Juárez Salazar, E.M. (2015). La masturbación: un abordaje desde el psicoanálisis y el dispositivo de la sexualidad. *Uaricha*, 12(28), pp. 98-108.
- Kaine Ezell, S. (2016). *Humor and Satire on Contemporary Television: Animation and the American Joke*. Londres: Routledge.
- Kanfer, S. (2000). *Groucho: The Life and Times of Julius Henry Marx*. Nueva York: Vintage Books.
- Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. Barcelona: Austral.
- Kalviknes Bore, I. (2011). Laughing Together? TV Comedy Audiences and the Laugh Track. *The Velvet Light Trap*, 68, pp. 25-34.
- Katayama, H. (2006). *A Cross-cultural Analysis of Humor in Stand-up Comedy in the United States and Japan*. Ann Arbor: ProQuest.
- Kaufman, W. (1997). *The comedian as confidence man. Studies in irony fatigue*. Detroit: Wayne State University Press.

- Keller, F. (2005). *Andy Kaufman: wrestling with the American dream*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kelsey, G. (1990). *Writing for Television*. Londres: A and C Black publishers.
- Kerr, W. (1975). *The Silent Clowns*. Nueva York: Knopf.
- Kehr, D. (1982). Funny Peculiar. *Film Comment*, 18(4), pp. 9-16.
- Kibler, M. A. (1992). The Keith/Albee collection: the vaudeville industry, 1894-1935. *Books at Iowa*, 56(1), pp. 7-24.
- Kierkegaard, S. (1983). *Fear and Trembling. Repetition*. Princeton: Princeton University Press.
- King, G. (2002). *Film Comedy*. Nueva York: Wallflower Press.
- King, R. (2012). Sound Came Along and Out Went the Pies. The American Slapstick Short and the Coming of Sound. En *A companion to film comedy* (pp. 61-84). Hoboken : John Wiley & Sons Inc.
- King, R. (2017). *Hokum! The Early Sound Slapstick Short and Depression-Era Mass Culture*. Berkeley : University of California Press.
- Knopf, R. (1999). *The Theater and Cinema of Buster Keaton*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Knowlson, J. (1996). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Kommerell, M. (1939). *Jean Paul*. Berlín: V. Klostermann.
- Konigsberg, I. (1989). *The Complete Film Dictionary*. Nueva York: The Penguin Group.
- Kostelanez, R. (1988). *Conversing with Cage*. Nueva York: Limelight.
- Kotsko, A. (2010). *Awkwardness*. Reino Unido: John Hunt Publishing.
- Kovacsics, V. (2012). Embriagado de sangre. There will be love. Nueva Comedia Americana y Autoría. En *Very funny things. Nueva Comedia Americana* (pp. 53-61). San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Kozloff, S. (1992). Narrative Theory and Television. En *Channels of Discourse, Reassembled* (pp. 52- 76). Londres: Routledge.
- Kramer, P. (1989). Derailing the Honeymoon Express: Comicality and Narrative Closure in Buster Keaton's "The Blacksmith". *The Velvet Light Trap*, 23, p. 101.
- Krefting, R. (2019). Hannah Gadsby Stands Down: Feminist Comedy Studies. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 58(3), pp. 165-170.
- Kris, E. (1940). Laughter as an Expressive Process Contributions to the Psycho-Analysis of Expressive Behaviour. *International Journal of Psycho-Analysis*, 21, pp. 314-341.
- Kristeva, J. (1968). Le geste, pratique ou communication?. *Langages*, 3(10), pp. 48-64.
- Krutnik, F. (1984). The Clown-Prints of Comedy. *Screen*, 25(4-5), pp. 50-59.
- Krutnik, F. Neale, S. (1990). *Popular Film and Television Comedy*. Londres: Routledge.
- Krutnik, F. (1994). Jerry Lewis: The Deformation of the Comic. *Film Quarterly*, 48(1), pp. 12-26.

- Krutnik, F. (1995). A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian. En *Classical Hollywood Comedy* (pp. 17-38). Nueva York: Routledge.
- Krutnik, F. (1995b). The Handsome Man And His Monkey. *Journal of Popular Film and Television*, 23(1), pp. 16–25.
- Krutnik, F. (2003). *Hollywood comedians, the film reader*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Krutnik, F. (2003). Conforming Passions? Contemporary Romantic Comedy. En *Genre and Contemporary Hollywood* (pp. 130-148). Londres: BFI.
- Krutnik, F. (2013). Mutinies Wednesday and Saturdays: Carnavalesque comedy and the Marx Brothers. En *A companion to film comedy* (pp. 87-111). Hoboken : John Wiley & Sons Inc.
- Kunze, P. C. (2016). Fatherhood, Feminism, and Failure in Louis CK's Comedy. En *Pops in Pop Culture* (pp. 51-66). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Laine, T. (2001). Jim Carrey: The King of Embarrassment. *Cineaction*, pp. 50-56.
- Lancioni, J. (2006). Murder and Mayhem on Wisteria Lane: a Study of Genre and Cultural Context in *Desperate Housewives*. En *Reading Desperate Housewives: Beyond the White Picket Fence* (pp.129-143). Londres & Nueva York: I.B.Tauris.
- Lara, F. (13 noviembre, 1976). Sacar del túnel del tiempo a Mack Sennett. *Revista Triunfo*. N°720, Año XXXI, p. 73.
- Lastra, J. (2000). *Sound technology and the American cinema: Perception, representation, modernity*. Nueva York: Columbia University Press.
- Le Breton, D. (2009). *El silencio: aproximaciones*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Lears, T. J. (1992). Making Fun of Popular Culture. *The American Historical Review* 97(5), pp. 1417–26.
- Lee, J. (2006). Mark Twain as a Stand-Up Comedian. *The Mark Twain Annual*, 4, pp. 3–23.
- Lee, J. Y. (2012). *Twain's Brand: Humor in Contemporary American Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lefebvre, M. (1999). On Memory and Imagination in the Cinema. *New Literary History*, 30(2), pp. 479-498.
- Levin, E. (8 abril,1978). Who does all that laughing?. En *TV Guide*.
- Levy, S. (2016). *King of Comedy: The Life and Art of Jerry Lewis*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Lewis, J. (1971). *The Total Filmmaker*. Nueva York: Random House.
- Lewis, J. Gluck, H. (1982). *Jerry Lewis in Person*. Nueva York: Atheneum.
- Leyda, J. (1985). *Eisenstein 2: A Premature Celebration of Eisenstein's Centenary*. Calcuta: Seagull.
- Limon, J. (2000). *Stand-Up Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Durham: Duke University Press.

- Linville, S. E. (2007). Black face/White Face. *New Review of Film and Television Studies*, 5(3), pp. 269-284.
- Lloyd, H. (1926). The Hardships of Fun Making. *The Ladies Home Journal*, 43, p. 234.
- Lockyer, S., Myers, L. (2011). 'It's About Expecting the Unexpected': Live Stand-up Comedy from the Audiences' Perspective. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, pp. 165-188.
- Loneragan, B. (1957). *Insight*. Londres: Darton Longman and Todd.
- Longman, S. V. (2008). The Commedia dell'arte as the Quintessence of Comedy. *Theatre Symposium* 16(1), pp. 9-22.
- López, N. (2008). *Manual de guionista de comedias televisivas*. Madrid: T&B Editores.
- López, J.M. (2009). It's funny because it's true: la comedia de situación se abre a lo real. En *La Risa Oblicua: Tangentes, Paralelismos e Intersecciones Entre Documental y Humor* (pp. 327-343). Madrid: Ocho y medio.
- Losilla, C. (2010). Historia de una deriva. En *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (pp. 103-113). Molina de Segura: Nausicaä.
- Lynn, K.S. (1997). *Charlie Chaplin and his Time*. Nueva York: Simon and Schuster.
- MacDowell, D. (1994). The number of speaking actors in old comedy. *The Classical Quarterly*, 44(2), pp. 325-335.
- Malanda, C.J. (1991). *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Marc, D. (1984). *Demographic Vistas: Television in American Culture*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Marc, D. (1997). *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*. New Jersey: Wiley- Blackwell.
- Marcel, L. (1946). *Intelligence du cinématographe*. París: Editions Corrêa.
- Marie, M. (2005). *Le Cinéma muet*. París: Cahiers du cinéma.
- Marshall, P. D. (2014a). Persona studies: Mapping the proliferation of the public self. *Journalism*, 15(2), pp. 153-170.
- Marshall, P. D. (2014b). Seriality and persona. *M/C journal: a journal of media and culture*, 17(3), pp. 1-10.
- Martin, A. (2012). Espacio y tiempo de juego. Una historia parcial de la comedia cinematográfica americana. En *Very Funny Things. Nueva Comedia Americana* (pp. 11-23). San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Marx, G. (2009). *Groucho and Me*. Cambridge: Da Capo Press.
- Masson, A. (1989). *L'image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*. París: La Différence.
- Mast, G. (1979). *The Comic Mind*. Chicago: University of Chicago.
- Mast, G. y Kavin, B.F. (2011). *A Short History of the Movies*. Londres: Pearson.

- McFarlane, B. (2009). A curmudgeon's canon: random thoughts on 'Summer Heights High', 'The Office' and other nasty pleasures. *Metro Magazine* (160), pp. 134–138.
- McGowan, T. (2007). *The Impossible David Lynch*. Nueva York: Columbia University Press.
- McGowan, T. (2014). The barriers to a critical comedy. *Crisis and Critique*, 1(3), pp. 200-221.
- McGraw, A. P., Williams, L. E., & Warren, C. (2014). The rise and fall of humor: Psychological distance modulates humorous responses to tragedy. *Social Psychological and Personality Science*, 5(5), pp. 566-572.
- McIlvenny, P. Mettovaara, S. Tapio, R. (1992). I Really Wanna Make You Laugh: Stand-Up Comedy and Audience Response. I really wanna make you laugh: Stand-up comedy and audience response. *Folia, Fennistica & Linguistica: Proceedings of the Annual Finnish Linguistics Symposium*, 1, pp. 225-247.
- McLeod, K. (2019). Editorial: Transforming Form. *Canadian Theatre Review*, 177, pp. 85-86.
- McKnight, J. H. (2008). Chaplin and Joyce: A mutual understanding of gesture. *James Joyce Quarterly*, 45(3), pp. 493-506.
- Medhurst, A. y Tuck, L. (1982). The Gender Game. En *BFI Dossier 17: Television Sitcom* (pp. 43-55). Londres: BFI.
- Mellencamp, P. (1983). Jokes and their relation to the Marx Brothers. *Cinema and Language*, pp. 63-78.
- Mera, M., y Burnand, D. (Eds.). (2006). *European film music*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie la perception*. Paris: Gallimard.
- Metz, C. (1982). Story/Discourse. *Psychoanalysis and Cinema*. Londres: Macmillan.
- Meyer, J. C. (2000). Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication. *Communication Theory*, 10(3), pp. 310–331.
- Mills, B. (2001). Studying comedy. En *The Television Genre Book* (pp. 61-62). Londres: British Film Institute.
- Mills, B. (2004). Comedy verité: contemporary sitcom form. *Screen*, 45(1), pp. 65-78.
- Mills, B. (2005). *Television Sitcom*. Londres: BFI.
- Mills, B. (2008). Paranoia, Paranoia, Everybody's Coming to Get Me: Peep Show, Sitcom, and the Surveillance Society. *Screen*, 49(1), pp. 51–64.
- Mills, B. (2009). *The Sitcom*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Mills, B. (2010). Being Rob Brydon: Performing the Self in Comedy. *Celebrity Studies*, 1(2), pp.189-201.
- Mintz, L. E. (1985). Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. *American Quarterly*, 37(1), pp. 71-80.
- Mintz, L. E. (1988). *Humor in America: A research guide to genres and topics*. Westport: Greenwood Pub Group.

- Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Nueva York: Routledge.
- Mittell, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58, pp: 29-40.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nueva York: New York University Press.
- Mizejewski, L. (2014). *Pretty/funny: Women comedians and body politics*. Austin: University of Texas Press.
- Molina-Guzmán, I. (2018). *Latinas and Latinos on TV: Colorblind Comedy in the Post-racial Network Era*. Arizona: University of Arizona Press.
- Montero, J. F. (2011). *Paul Thomas Anderson*. Madrid: Ediciones Akal.
- Moon, T. (2010). Spotlight Kids: The Depiction of Stand-Up Comedians in Fictional Drama: Film, Television and Theatre. *Comedy Studies*, 1(2), pp. 201-208.
- Morreall, J. (1986). *The philosophy of laughter and humor*. Nueva York: SUNY Press.
- Morrow, C. (2016). It's Good to be the King: Hollywood's Mythical Monarchies, Troubled Republics, and Crazy Kingdoms. En *A Companion to Film Comedy* (pp. 251-272). Hoboken: Wiley Blackwell.
- Mukherjee, I. (2019). A Postmodern Text in a Stand-up-Comedy Show: Understanding Hannah Gadsby's Nanette. *IJELLH (International Journal of English Language, Literature in Humanities)*, 7(4), pp. 726-736.
- Murray, J. (2008). There Will Be Blood. *Film International*, 6(33), pp. 86-87.
- Nachman, G. (2003). *Seriously Funny the Rebel Comedians of the 1950s and 1960s*. Nueva York: Pantheon Books.
- Nagib, L. (1998). A estética do silêncio. *Cinemas*, 14, p. 173-190.
- Nancy, J. (2002). *À l'écoute*. París: Éditions Galilée.
- Nancy, J. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Neale, S. (1981). Psychoanalysis and comedy. *Screen*, 22(2), pp. 29-44.
- Neale, S. (2001) Studying Genre. En *The Television Genre Book* (pp. 1-6). Londres: BFI.
- Neale, S. (2005). *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.
- Nesteroff, K. (2015). *The comedians: Drunks, Thieves, Scoundrels and the History of American Comedy*. Nueva York: Grove Press.
- Newcomb, H. (1997). The Opening of America: Meaningful Difference in 1950s Television. En *The Other Fifties: Interrogating Midcentury Icons* (pp. 103-123). Urbana: University of Illinois Press.
- Newcomb, H. (1978). Toward television history: The growth of styles. *Journal of the University Film Association*, 30, pp. 9-14.
- Newman, M.C. (2010). The Daily Show and Meta-Coverage: How Mock News Covers the Political Communications System. *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 1(2), pp. 5-16.
- Ngai, S. (2012). *Our aesthetic categories: Zany, cute, interesting*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ngai, S. (2017). Theory of the Gimmick. *Critical Inquiry*, 43(2), pp. 466-505.

- Nichols, S. G. (2005). Laughter as gesture: Hilarity and the anti-sublime. *Neobelicon*, 32(2), pp. 375-389.
- Nietzsche, F. (2007). On the uses and disadvantages of History for life. En *Untimely Meditations* (pp. 57-123). Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Brien, C. (2005). *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the US*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Brien, A. (2018). A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy. *New Directions in Folklore*, 16(1), pp. 89-92.
- Olson, S. R. (1987). Meta-television: Popular postmodernism. *Critical Studies in Mass Communication*, 4(3), pp. 284-300.
- O'Rawe, D. (2009). Silence: Film Sound and the Poetics of Silence. En *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview* (pp. 87-100). Nueva York: Continuum.
- Oring, E. (2017). *Jokes and their relations*. Nueva York: Routledge
- Orléan, M. (1999). Juha. *Cahiers du Cinéma*, 534, pp. 59-60.
- Palmer, J. (1987). *The logic of the absurd: On film and television comedy*. Londres: British Film Institute.
- Palmer, J. (1994). *Taking humor seriously*. Nueva York: Routledge.
- Paul, W. (2002). The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978-1999. En *Genre and Contemporary Hollywood* (pp. 117-130). Londres: British Film Institute.
- Pavía Cogollos, J. (2005). *El cuerpo y el comediante: Chaplin y Keaton*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia.
- Payne, L. (1995). *Crisis in masculinity*. Baker Books.
- Perkins, C. (2014). Dancing on my own: Girls and television of the body. *Critical Studies in Television*, 9(3), pp. 33-43.
- Perlmutter, Ruth. (1977). "Beckett's "Film" and Beckett and Film", en *Journal of Modern Literature*, Vol. 6, No. 1, Samuel Beckett Special Number. pp. 83-94
- Peterson, E. (1954). *A Theology of Clothes*. Londres: Sheed and Ward.
- Petersen, A. H. (2017). *Too fat, too slutty, too loud: The rise and reign of the unruly woman*. Nueva York: Penguin.
- Pinel, V. (2010). *Le Cinéma muet*. París: Larousse.
- Piper, M. (2015). Louie, Louis: The Fictional, Stage, And Auteur Personas of Louis C.K. In Louie. *Persona Studies*, 1(1), pp. 13-24.
- Piper, P. M. (2015). Synchronic Seriality: The Dissolving of Diegetic Borders Through Metalepsis. *Series-International Journal of TV Serial Narratives*, 1(2), pp. 159-167.
- Piper, M. (2019). Louis C.K.'s time's up time out: rereading persona postscandal. *Celebrity Studies*, 1-3.
- Piontek, T. (2012). Tears for Queers: Ang Lee's Brokeback Mountain, Hollywood, and American Attitudes toward Homosexuality. *The Journal of American Culture* 35(2), pp. 123-134.

- Pinsker, S. (1991). *The Schlemiel as Metaphor: Studies in Yiddish and American Jewish Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Pirosh, R. (1948). "Le Silence est d'or": A Student Film Analysis. *Hollywood Quarterly*, 3(3), pp. 301-310.
- Polan, D. (1984). Being and Nuttiness: Jerry Lewis and the French. *Journal of Popular Film and Television*, 12(1), pp. 42-46.
- Pomerance, M. (2002). The Errant Boy: Morty S. Tashman and the Powers of the Tongue. En *Enfant Terrible! Jerry Lewis in American Film* (pp. 239-254). Nueva York: New York University Press.
- Pomerance, M. (2005). The Man-Boys of Steven Spielberg. En *Where the Boys Are: Cinemas of Masculinity and Youth* (pp. 133-157). Detroit: Wayne State University Press.
- Provine, R. R. (2001). *Laughter: A Scientific Investigation*. Nueva York: Penguin Books.
- Purdie, S. (1993). *Comedy: The Mastery of Discourse*. Toronto: University of Toronto Press.
- Quinn, E. y Gassner, J. (2002). *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. Nueva York: Dover Publications.
- Quirk, S. (2011). Containing the Audience: The 'Room' in Stand-Up Comedy. En *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 8(2), pp. 220-238.
- Quirk, S. (2015). *Why stand-up matters: How comedians manipulate and influence*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- Ralkowsky, M. (2016). *Louis C.K. and Philosophy*. Chicago: Open Court.
- Rapf, J.E. (1993). Comic theory from a feminist perspective: A look at Jerry Lewis. *Journal of Popular Culture*, 27(1), pp.191-203.
- Reeves, C. (1996). "Students as Satirists: Encouraging Critique and Comic Release". En *College Teaching*, 44(1), 15-18.
- Reiner, C. (2012). *I Remember Me*. Bloomington: AuthorHouse.
- Revill, D. (1992). *The Roaring Silence*. Nueva York: Arcade.
- Rey, E. (2011). Are you 'aving a laugh? El Post-Humor y la nueva sitcom. En *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* (pp 167-180). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Richards Cooper, R. (24 febrero, 2006). Advantage Allen. *Commonveal*, 133(4), p. 24.
- Ritchie, C. (2012). *Performing Live Comedy*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- Roan, J. (2014). Fake Weddings and the Critique of Marriage: The Wedding Banquet (1993), I Now Pronounce You Chuck and Larry (2007), and the Marriage Equality Debate. *Quarterly Review of Film and Video*, 31, pp. 746-763.
- Rodley, C. (2005). *Lynch on Lynch*. Londres: Faber and Faber.
- Rodríguez, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Paidós

- Rogers, M. C. Epstein, M. Reeves, J. L. (2002). The Sopranos as HBO brand equity: the art of commerce in the age of digital reproduction. En *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (pp. 42-57). Londres: Wallflower.
- Roman, J. W. (2005). *From daytime to primetime: The history of American television programs*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Rosewarne, L. (2013). *American Taboo: The Forbidden Words, Unspoken Rules, and Secret Morality of Popular Culture*. Santa Barbara: Praeger.
- Rosewarne, L. (2014). *Masturbation in pop culture: Screen, society, self*. Washington DC: Lexington Books.
- Ross, A. (1989). *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. Nueva York: Routledge.
- Rowe, K. (2011). *The unruly woman: Gender and the genres of laughter*. Austin: University of Texas Press.
- Rudin, J. (1994). *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*. Londres: Routledge.
- Rubin, M. (1985). The Voice of Silence: Sound Style in John Stahl's Back Street. En *Film Sound: Theory and Practice* (pp. 277-85). Nueva York: Columbia University Press.
- Rupp, L. J. Taylor, V. (2015). *Drag queens at the 801 Cabaret*. Chicago: University of Chicago Press.
- Said, E. (2016). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Salamova, Z. (2016). Adaptation of stand-up persona to the narratives of sitcom and dramedy. *Series* 2(1), pp. 35-46.
- Salazar, E. M. J. (2016). La masturbación: un abordaje desde el psicoanálisis y el dispositivo de la sexualidad. *Uaricha Revista de Psicología*, 12(28), pp. 98-108.
- Sanders, J. (1995). *Another fine dress: role-play in the films of Laurel and Hardy*. Londres: Burns & Oates.
- Sanders, J. Lieberfeld, D. (1994). Dreaming in pictures: The childhood origins of buster keaton's creativity. *Film Quarterly*, 47(4), pp. 14-28.
- Savorelli, A. (2010). *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. Carolina del Norte: McFarland & Company, Inc.
- Scannell, P. (1996). *Radio, Television, and Modern Life*. Oxford: Blackwell.
- Schaeffer, N. (1976). Lenny Bruce Without Tears. *College English*, 37(6), pp. 572-577.
- Schafer, R. M. (1993). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Schechner, R. (1990). Behavior, Performance, and Performance *Space*. 26, Theater, Theatricality, and Architecture, pp. 97-102.
- Scott, S. (1994). Mallarmé's Eden of Pure Idea. *Australian journal of French studies*, 31(1), pp. 113-122.
- Seidman, D. (2000). *Adam Sandler*. Nueva York: Chelsea House Publishers.
- Seidman, S. (1979). *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film*. Ann Arbor: UMI Research Press.

- Seidman, S. (2003). Performance, Enunciation and Self-reference in Hollywood Comedian Comedy. En *Hollywood Comedians: The Film Readered* (pp. 21-42). Londres: Routledge.
- Selig, M. (1990). The nutty professor: a "problem" in film scholarship. *Velvet Light Trap*, pp. 42-57.
- Sennett, T. (1977). Dear Your Show of Show. En *TV Book: The Ultimate Television Book*. Nueva York: Workman Pub. Co.
- Sergi, G. (2004). *The Dolby era: Film sound in contemporary Hollywood*. Manchester: Manchester University Press.
- Sfyroeras, P. (2001). Silence and comic language in Aristophanes. *The Language of Silence*, 1, pp. 50-70.
- Shales, T. Miller, J.A. (2015). *Live from New York: The Complete, Uncensored History of Saturday Night Live as Told by Its Stars, Writers, and Guests*. Nueva York: Back Bay.
- Shatz, M. Helitzer, M. (2016). *Comedy writing secrets: The best-selling guide to writing funny and getting paid for it*. Cincinnati: Writer's Digest Books.
- Shklovsky, V. (1965). Art as technique and Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary. En L. T. Lemon & M.J. Reis, (Trans.), *Russian formalist criticism: Four essays* (pp. 3-60). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Shouse, E. y Timberg, B. (2012). A festivus for the restivus: Jewish-American comedians respond to Christmas as national American holiday. *Humor: International Journal of Humor Research*, 25(2), pp. 133- 153.
- Shuman, M. A. (2011). *Adam Sandler: Celebrity with Heart*. Berkeley Heights: Enslow.
- Silverman, K. (1984). Dis-embodiment of the female voice. En *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (pp. 131-149). Lanham: University Publications of America.
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Silverman, K. (1992). *Male subjectivity at the margins*. Nueva York: Routledge.
- Silverman, G. Hagelin, S. (2018). Shame TV: Feminist anti-aspirationalism in HBO's *Girls*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 43(4), pp. 877-904.
- Skorecki, L. (1980). Hardly working. *Cahiers du Cinéma*, 311, p.46.
- Smith, J. (2005). The Frenzy of the Audible: Pleasure, Authenticity, and Recorded Laughter. *Television & New Media* 6(1), pp. 23-47.
- Smith, J. (2008). *Vocal Tracks: Performance and Sound Media*. Berkeley: University of California Press.
- Solomon, C. (1989). *Enchanted Drawings. The History of Animation*, Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Sontag, S. (1969). The aesthetics of silence. En *Styles of Radical Will* (pp. 3-34). Londres: Penguin Modern Classic.
- Sopeña-Balordi, E. (1997). Tati, Étais: des auteurs et des gags. *CinémAction, Le comique à l'écran*, 82(1), pp. 65-72.

- Spaeth, S.G. (1935). *Read 'Em and Weep: The Songs You Forgot to Remember*. Nueva York: Doubleday, Doran & Company.
- Sperb, J. (2013). *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. Austin: University of Texas Press.
- Spigel, L. (1992). *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stabile, C. y Harrison, M. (2003). *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*. Nueva York: Routledge.
- Staiger, J. (2000). *Blockbuster TV: Must-See Sitcoms in the Network Era*. Nueva York: New York University Press.
- Stam, R. (2005). The theory and practice of adaptation. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Oxford: Blackwell Publishers.
- Stanley, T. (2006). Punch-Drunk Masculinity. *The Journal of Men's Studies*, 14(2), pp. 235–242.
- Starhawk. (1987). *Truth or dare: Encounters with power, authority, and mystery*. Nueva York: Harper & Row.
- Stebbins, R. (1990). *The Laugh-Makers: Stand-Up Comedy as Art, Business and Life-Style*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- Steiner, G. (2013). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Sterrit, D. (2000). Reviewed Work: Man on the Moon by Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher, Milos Forman, Scott Alexander, Larry Karaszewski. *Cineaste*, 25(2), pp. 52-54.
- Stilwell, R. (2007). The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. En *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema* (pp. 184-202). Berkeley: University of California Press.
- Stone, L. (1997). *Laughing in the Dark: A Decade of Subversive Comedy*. Nueva Jersey: Ecco Press.
- Stott, A. (2004). *Comedy*. Londres: Routledge.
- Sweeney, K. W. (2013). Jacques Tati and Comedic Performance. En *A Companion to Film Comedy* (pp. 111-129). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Sypher, W. (1956). *Comedy*. Nueva York: Doubleday.
- Tadashi Naito, J. (2008). Writing Silence: Samuel Beckett's Early Mimes. *Samuel Beckett Today / Aujour'hui*, 19, pp. 393-402.
- Tafoya, E. (2009). *The Legacy of The Wisecrack: Stand-up Comedy as The Great American Literary Form*. Irvine: Brown Walker Press.
- Takahashi, Y. (1991). The Ghost Trio: Beckett, Yeats, and Noh. *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture* (pp. 257-269). Ámsterdam: John Benjamins Publishing.
- Taylor, A. (2013). Adam Sandler: An Apologia: Anger, Arrested Adolescence, Amour Fou. En *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema* (pp. 19–51). Detroit: Wayne State University Press.
- Taxidou, O. (2013). *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. Nueva York: Routledge.

- Théberge, P. (2008). Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television. En *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound* (pp. 51-67). Urbana: University of Illinois Press.
- Thompson, E. (2007). Comedy verité? The observational documentary meets the televisual sitcom. *The velvet light trap*, 60(1), pp. 63-72.
- Thomson, D. (2010). *A Biographical Dictionary of Film*. Nueva York: Knopf.
- Tomkins, C. (1965). *The Bride & the Bachelors*. Nueva York: Penguin/Viking.
- Torras i Segura, D. (2012). El 'efecto-silencio' en las películas de los Hermanos Marx. La sensación de silencio audiovisual como signo de cambio. *Revista Comunicación y Hombre*, 8, pp. 106-117.
- Trahair, L. (2012). *The Comedy of Philosophy. Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick*. Albany: State University of New York Press.
- Trav, S. D. (2005). *No Applause--Just Throw Money: The Book That Made Vaudeville Famous*. Nueva York: Faber and Faber.
- Tueth, M. (2004). *Laughter in the Living Room: Television Comedy and the American Home Audience*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Uschan, M. V. (2009). *Adam Sandler*. Broomall: Mason Crest Publishers.
- de Valck, M. (2005). THE SOUND GAG: The use of sound for comic effect in the films of Jacques Tati. *New Review of Film and Television Studies*, 3(2), pp. 223-235.
- Viejo, B. (2001). *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*. Madrid: Ediciones JC.
- Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Von Bagh, P. (2006). *Aki Kaurismäki*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Von Hofmannsthal, H. (2011). Le substitut des rêves [1921]. En *Le Cinéma: naissance d'un art (1920-1960)*. París: Flammarion.
- Wallace, R. W. (2005). Law, Attic comedy, and the regulation of comic speech. En *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law* (pp. 357-373). Cambridge: Cambridge University Press.
- Washbourne, N. (2018). Adam Sandler as (questionable) masculine 'role model': towards an analysis of disgust and violence in Adam Sandler's comedian comedy. *Comedy Studies*, 9(1), pp. 36-49.
- Watson, J. y McKernie, G. (1993). *A cultural history of theatre*. Harlow: Longman.
- Weeks, M. (2010). Laughter is a Time Machine. *Philosophy Now*, 80, pp. 14-16.
- Weems, S. (2015). *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué*. Barcelona: Taurus.
- Whaley, J. (2010). *Saturday Night Live, Hollywood Comedy, and American Culture: From Chevy Chase to Tina Fey*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Whitman, C.H. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wilsher, T. (2007). *The Mask Handbook: A practical guide*. Nueva York: Routledge.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas sobre la certeza*. Madrid: Editorial Gredos.

- Wright, B. (2011). Why would you do that, Larry? Identity formation and humor in *Curb your enthusiasm*. *The Journal of Popular Culture*, 44(3), pp. 660-677.
- Yáñez, M. (2012). Mutantes y mediáticos. La fisicidad del cómico en la Nueva Comedia Americana. *Very Funny Things. Nueva Comedia Americana* (pp. 39-51). San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Zacks, R. (2016). *Chasing the Last Laugh: How Mark Twain Escaped Debt and Disgrace with a Round-the-World Comedy Tour*. Nueva York: Anchor Books.
- Zeller, J. (2016). Mirthful Architecture. *Datum: student journal of architecture*, 7(2), pp. 14-17.
- Zijderveld, A. C. (1968). Jokes and their Relation to Social Reality. *Social Research*, 35(2), pp. 286-311.
- Žižek, S. (2013). David Lynch, o el arte del ridículo sublime. En *Lacrimae Rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (pp. 143-175). Barcelona: Debate.
- Zupančič, A. (2008). *The odd one in: On comedy*. Cambridge: MIT Press.

7.2 Artículos y textos de medios digitales

- Abriss, E. (23 octubre, 2018). The Best Bits from Adam Sandler's Netflix Special 100% Fresh. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2018/10/adam-sander-best-jokes-100-fresh-netflix-comedy-special.html>
- Adams, M. (15 mayo, 2011). The Artist. *Screen Daily*. Recuperado de <https://www.screendaily.com/reviews/latest-reviews/the-artist/5027562.article>
- Adams, E. Todd VanDerWerff, E. (6 febrero, 2014). Louie: "Elevator (Part 6)" / "Pamela (Part 1)". *The A.V. Club*. Recuperado de <https://tv.avclub.com/louie-elevator-part-6-pamela-part-1-1798180599>
- Albee, E.F. (6 septiembre, 1923). Twenty Years of Vaudeville. *Variety*, nº3. Recuperado de <http://xroads.virginia.edu/~ma02/easton/vaudeville/albee.html>
- Atkinson, M. (3 julio, 2002). The Way We Laughed. *Village Voice*. Recuperado de <http://www.villagevoice.com/film/0227,atkinson,36156,20.html>
- Billet-Garin, Q. (13 agosto, 2017). "On the Air", la série oubliée de David Lynch". *Les Inrockuptibles*. Recuperado de <https://www.lesinrocks.com/2017/08/13/series/actualite-cinema/air-la-serie-oubliee-de-david-lynch/>
- Billy Madison Review. (1995). *TV Guide*. Recuperado de <https://www.tvguide.com/movies/billy-madison/review/130553/>

- Bramesco, C. (23 enero, 2018). Office lol-itics: the evolution of the workplace sitcom. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jan/23/office-comedy-tv-shows-evolution-corporate>
- Branum, G. (10 noviembre, 2017). Tear Down the Boys' Club That Protected Louis C.K. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2017/11/tear-down-the-boys-club-that-protected-louis-ck.html>
- Brown Jr., J.J. (19 octubre, 2013). Louis C.K.'s 'Weird Ethic': Kairos and Rhetoric in the Network. *Present Tense*, 3(1). Recuperado de <http://www.presenttensejournal.org/volume-3/louie-c-k-s-weird-ethic-kairos-and-rhetoric-in-the-network/>
- Buchanan, K. (10 noviembre, 2017). A Masturbation Scene in the New Louis C.K. Movie Just Got Even More Uncomfortable. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2017/11/the-uncomfortable-masturbation-scene-in-louis-c-k-s-movie.html>
- Buffery, A. (24 julio, 2018). 'Punch-Drunk Love': The Hilarity of Anxiety and Blossoming Love in Paul Thomas Anderson's 'art house Adam Sandler film'. *Cinephilia & Beyond*. Recuperado de <https://cinephiliabeyond.org/punch-drunk-love/>
- Burns, A. y Schildhause, C. (23 marzo, 2015). The Behind-The-Scenes Story Of 'Diversity Day,' The Episode That Defined NBC's 'The Office'. *Upprox*. Recuperado de <https://uproxx.com/feature/feature-the-behind-the-scenes-story-of-diversity-day-the-episode-that-defined-nbcs-the-office/>
- von Busche, A. (16 abril, 2003). Gefühl und Geschwofe. *Die Zeit*. Recuperado de <https://www.zeit.de/2003/17/Punch>
- Cahir, I. (9 diciembre, 2011). Steve Martin weaves a tale of comedy evolution. *Princeton University*. Recuperado de <https://www.princeton.edu/news/2011/12/09/steve-martin-weaves-tale-comedy-evolution>
- Cazier, J. (21 diciembre, 2015). Tati cinéma : entretien avec Antoine Gaudin. Recuperado de <https://diacritik.com/2015/12/21/tati-cinema-un-cycle-sur-arte-et-un-entretien-avec-antoine-gaudin/>
- Cea, M. (27 agosto, 2018). Drew Michael Represents the Past and Future of Stand-Up Comedy. *GQ*. Recuperado de <https://www.gq.com/story/drew-michael-represents-the-past-and-future-of-stand-up-comedy>
- Ceballos, N. (15 septiembre, 2015). Stephen Colbert y la Nueva Sinceridad. *Canino*. Recuperado de <https://www.caninomag.es/stephen-colbert-y-la-nueva-sinceridad/>
- Ceballos, N. (5 septiembre, 2018). Olvida 'El Club de la Comedia': los monólogos en 2018 deberían ser todos como el 'Drew Michael' de HBO. *GQ*. Recuperado de

- <https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/drew-michael-hbo-especial-comedia-monologo-revolucionario/30686>
- Chaney, J. (23 agosto, 2018). Drew Michael's HBO Special Will Make You Think About How Comedy Works. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2018/08/drew-michael-review.html>
- Chen, N. (5 septiembre, 2018). How the Nontraditional Stand-up Special Took Over Comedy. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2018/09/the-nontraditional-stand-up-special-takeover.html>
- Chen, N. (27 junio, 2018). An early draft of Punch-Drunk Love was a Tarantino-style gangster comedy. *Dazed Digital*. Recuperado de <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/40466/1/paul-thomas-anderson-punchdrunk-love-early-lost-script>
- Chocano, C. (28 febrero, 2019). The Weaponized Comedy of Hannah Gadsby. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/hannah-gadsby-interview-796863/>
- C.K., L. (13 mayo, 2014). Louis C.K. Reveals How to Write, Direct, Edit and Star in Every Episode of a Hit Show (and Not Go Crazy). *Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/news/louis-ck-reveals-how-write-703433>
- Clapp, M. (13 enero, 2017). Michael Schur calls playing Mose on 'The Office' 'a waking nightmare'. *The Comeback*. Recuperado de <https://thecomeback.com/pop-culture/michael-schur-calls-playing-mose-on-the-office-a-waking-nightmare.html>
- Cohen, N. (8 mayo, 2006). A Comedian's Riff on Bush Prompts an E-Spat. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2006/05/08/technology/08colbert.html>
- Corliss, R. (10 agosto, 2006). A Tribute to Lenny Bruce. *Time*. Recuperado de <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1225432-3,00.html>
- Corsello, A. (14 mayo, 2014). Louis C.K. is America's Undisputed King of Comedy. *GQ*. Recuperado de <https://www.gq.com/story/louis-ck-cover-story-may-2014>
- Costa, J. (8 agosto, 2012). Del bobo angélico al idiota irritante. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia-culturas/20120808/281543698068798>
- Costa, J. (30 agosto, 2016). Comediante del dolor y la muerte. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/08/30/actualidad/1504091053_078529.html
- Cult, M. (2017). Rabbits – “Main-Lining Lynch, Straight, No Chaser”. *25 Years Late*. Recuperado de: <https://25yearslatersite.com/2017/10/03/rabbits-main-lining-lynch-straight-no-chaser/>

- Curbelo, G. (3 noviembre, 2017). En la frontera. *La Diaria*. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/11/en-la-frontera/#>
- Cwik, G. (16 enero, 2016). Donald Glover Wants Atlanta to Be Twin Peaks with Rappers. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2016/01/donald-glover-on-doing-twin-peaks-with-rappers.html>
- Dahl, M. (1 julio, 2014). “Explaining the Funny, Then Not Funny, Then Funny Again Joke”. En *The Cut*. Consultado en: <https://www.thecut.com/2014/07/funny-then-not-funny-then-funny-again-joke.html>
- Dariano, M. (4 mayo, 2016). How Louis C.K. made Horace and Pete. *Medium*. Recuperado de <https://medium.com/sitcom-world/how-louis-c-k-made-horace-and-pete-423560f84638>
- Davies, I. (1988). Lenny Bruce: Hyperrealism and the Death of Jewish Tragic Humor. *Ioan Davies*. Recuperado de <http://www.yorku.ca/caitlin/ioan/personal/bruce.htm>
- De Fez, D. (1 marzo, 2018). El humor del yo. *El Periódico*. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20180301/berto-romero-mira-lo-que-has-hecho-algo-muy-gordo-humor-6660237>
- Denby, D. (23 julio, 2007). A Fine Romance. *New Yorker*, Recuperado de http://www.newyorker.com/reporting/2007/07/23/070723fa_fact_denby?currentPage=1.
- Dickey, D. (16 noviembre, 2017). Andy Kaufman and the Physics of Human Response. *Medium*. Recuperado de <https://medium.com/@daultondickey/andy-kaufman-and-the-physics-of-human-response-a93fa37048ca>
- Donegan, L. (30 mayo, 2004). The one were they killed sitcoms. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/media/2004/may/30/usnews.broadcasting>
- Ebert, R. (13 octubre, 2002). Love’ at first sight. *Chicago Sun Times*. Recuperado de <https://www.rogerebert.com/interviews/love-at-first-sight>
- Ehrlich, D. (13 octubre, 2017). Noah Baumbach on ‘The Meyerowitz Stories,’ the Nature of Success, and Why so Many ‘Failed’ Artists Turn Into Assholes. *Indiewire*. Recuperado de <https://www.indiewire.com/2017/10/noah-baumbach-interview-meyerowitz-stories-netflix-1201886235/>
- Elias-de Jesus, A. (24 agosto, 2018). ‘Drew Michael’ Tests the Limits of Stand-up Comedy. *The Ringer*. Recuperado de <https://www.theringer.com/tv/2018/8/24/17775688/drew-michael-hbo-stand-up-special>
- Emaloo. (15 abril, 2014). Where are the Grownups?: The Female Peter Pan Syndrome in Film. *The Artifice*. Recuperado de <https://the-artifice.com/grownups-female-peter-pan-syndrome-film/>

- Escobar, A. (15 agosto, 2018). The humiliation (and humility) of Hannah Gadsby. *America Magazine*. Recuperado de <https://www.americamagazine.org/arts-culture/2018/08/15/humiliation-and-humility-hannah-gadsby>
- Favre, F. (1995a). Modernité du burlesque. *L'art du cinéma*. 8. Recuperado de <http://www.artcinema.org/article39.html>
- Favre, F. (1995b). Jerry Lewis et les temps. *L'art du cinéma*. 8. Recuperado de: <http://www.artcinema.org/article40.html>
- Fear, D. (2 septiembre, 2018). 'Drew Michael': The Man Behind the Most Experimental Stand-Up Special of 2018. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/drew-michael-interview-717164/>
- Fernández-Santos, E. (26 mayo, 2016). Samuel Beckett y Buster Keaton: un fracaso maestro. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/05/23/babelia/1464010227_290222.html
- Feuer, M. (10 septiembre, 2014). The Tale of Two Sandler: The Jewish-American Schlemiel and Adam Sandler. *Schlemiel Theory*. Recuperado de: <https://schlemielintheory.com/2014/09/10/the-tale-of-two-sandlers-the-jewish-american-schlemiel-and-adam-sandler/>
- Franich, D. y Staskiewicz, K. (11 febrero, 2011). Adam Sandler's 'Billy Madison': Should we just go with it? PopWatch Rewind looks at the funnyman's first big movie. *Entertainment Weekly*. Recuperado de <https://ew.com/article/2011/02/11/adam-sandler-billy-madison-just-go/>
- Froomkin, D. (4 mayo, 2006). Why So Defensive? *The Washington Post*. Recuperado de <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/blog/2006/05/04/BL2006050400967.html>
- Gennis, S. (3 marzo, 2017). Netflix Will Release a New Stand-Up Special Every Week in 2017. *TV Guide*. Recuperado de <https://www.tvguide.com/news/netflix-stand-up-specials-2017/>
- Gough, P. J. & Wallenstein, A. (15 mayo, 2007). No new comedies on the peacock's fall schedule. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/news/no-new-comedies-peacocks-fall-136201>
- Grieve, T. (1 mayo, 2006). Why Colbert Matters. *Salon*. Recuperado de https://www.salon.com/2006/05/01/colbert_9/
- Grosoli, M. (2016). The Errand Boy (1961). *Senses of Cinema*. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2016/jerry-lewis/the-errand-boy/#fn-27281-4>
- Hankinson, A. (28 agosto, 2017). An Upset at the Comedians' Table. *The New York*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/28/an-upset-at-the-comedians-table>

- Hariot, L. (2013). Homme-cinéma : Freaks and Geeks, de Jude Apatow. *L'art du cinéma*. 82/83. Recuperado de <http://www.artcinema.org/article178.html>
- Harnick, C. (11 octubre, 2018). Steve Carell Says The Office Revival Won't Work Because Its Humor Is "Completely Wrong-Minded" Today. *E!News*. Recuperado de <https://www.eonline.com/news/976059/steve-carell-says-the-office-revival-won-t-work-because-its-humor-is-completely-wrong-minded-today>
- Heer, J. (14 abril, 2015). Don't Forget What Richard Pryor Taught Us: Offensive Comedy Can Be Liberating. *The New Republic*. Recuperado de <https://newrepublic.com/article/121518/richard-pryor-taught-us-offensive-comedy-can-liberate>
- Henderson, E. (13 octubre, 2004). Review: The Bellboy. *Slant Magazine*. Recuperado de <https://www.slantmagazine.com/film/the-bellboy/>
- Hoffman, J. (7 octubre, 2015). Jerry Lewis talks to Martin Scorsese in New York: 'Comedy comes out of pain'. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/07/jerry-lewis-martin-scorsese-new-york-film-festival>
- Howard, J. (26 junio, 2018). Hannah Gadsby's Nanette dares to dream of a different future – for ourselves and for comedy. *The Guardian*. Recuperado de https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jun/27/hannah-gadsbys-nanette-dares-to-dream-of-a-different-future-for-ourselves-and-for-comedy?CMP=soc_567
- Howe, I. (1951). The Nature of Jewish Laughter. *The American Mercury*, pp. 211-219. Recuperado de <https://www.unz.com/print/AmMercury-1951feb-00211/>
- Husband, A. (24 agosto, 2018). Drew Michael Tells Us All About His Unique, If Not Downright Odd, HBO Comedy Special. *Uproxx*. Recuperado de <https://uproxx.com/tv/drew-michael-hbo-special/>
- Ifeany, K.C. (30 enero, 2018). What Solange taught Roy Wood Jr. about performing standup comedy. *Fast Company*. Recuperado de <https://www.fastcompany.com/90296577/what-solange-taught-roy-wood-jr-about-performing-standup-comedy>
- Independence Day (1996) - Box Office Mojo. (s.f.). Recuperado de <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=independenceday.htm>
- Is Netflix releasing too many stand-up specials? (26 julio, 2018). *Chortle*. Recuperado de https://www.chortle.co.uk/news/2018/07/26/40580/is_netflix_releasing_too_many_stand-up_specials%3f
- Johnston, C.T. (15 junio, 2010). I Have Seen the Light (Or Rather, the Lens Flare). *Chad Thomas Johnston*. Recuperado de <https://www.chadthomasjohnston.com/2010/06/i-have-seen-the-light-or-rather-the-lens-flare/>

- K. L. (30 abril, 2006). Colbert's Smart Bomb. *Salon*. Recuperado de https://www.salon.com/2006/05/04/colbert_press/
- Kantor, J., Twohey, M. (5 octubre, 2017). Harvey Weinstein paid off sexual harassment accusers for decades. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>
- Kenny, D.J. (28 septiembre, 2016). State of the Sitcom: Laugh Track Drawbacks. *Harvard Political Review*. Recuperado de <http://harvardpolitics.com/culture/state-sitcom-laugh-track-drawbacks/>
- Kehr, D. (6 octubre, 2002). FILM; A Poet of Love And Chaos In the Valley. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2002/10/06/movies/film-a-poet-of-love-and-chaos-in-the-valley.html>
- Kehr, D. (26 abril, 2013). The Dark Side of Innocence. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2013/04/28/movies/homevideo/pierre-etaix-recognized-by-criterion.html>
- King, C. (15 abril, 2015). Punch Drunk Love: The Budding of an Auteur. *Senses of Cinema*. Recuperado de http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/pt_anderson/
- Kimball, T. (28 septiembre, 2006). Lucky Louie: HBO Series Cancelled But is There Hope?. *TV Series Finale*. Recuperado de <https://tvseriesfinale.com/tv-show/lucky-louie-hbo-series-cancelled-but-is-there-hope/>
- Kington, M. (25 marzo, 1998). What's the funniest part of the joke: the words, the timing, or the lack of laughter?. *Independent*. Recuperado de <https://www.independent.co.uk/voices/whats-the-funniest-part-of-the-joke-the-words-the-timing-or-the-lack-of-laughter-1152324.html>
- Knight, J. (4 diciembre, 2017). The Only Honest Response: Louis C.K. And I LOVE YOU, DADDY. *Birth. Movies. Death*. Recuperado de <https://birthmoviesdeath.com/2017/12/04/the-only-honest-response-louis-c.k.-and-i-love-you-daddy>
- Koehler, R. (5 enero, 2003). Jon Brion, 'Punch-Drunk Love'. *Variety*. Recuperado de <https://variety.com/2003/music/news/jon-brion-punch-drunk-love-1117878198/>
- Kois, D. (11 agosto, 2004). Robin Williams Was a Great Silent Comedian, Too. *Slate*. Recuperado de <https://slate.com/culture/2014/08/robin-williams-in-the-fisher-king-silent-comedy-from-the-fast-talking-star.html>
- Kozell, I. (24 agosto, 2018). Why Drew Michael Dropped the Audience for His HBO Special. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2018/08/drew-michael-hbo-stand-up-special-interview.html>

- Kurtzman, D. (10 abril, 2019). Stephen Colbert at the White House Correspondents' Dinner. *Live About*. Recuperado de <https://www.liveabout.com/stephen-colbert-white-house-correspondents-dinner-2734728>
- Lafayette, J. (15 mayo, 2007). Upfront: Short and Sweet. *TV Week*. Recuperado de <http://www.tvweek.com/blogs/upfront/2007/05/>
- Lápiz, A. (8 agosto, 2017). Explaining the joke. *Media Factory*. Recuperado de <http://www.mediafactory.org.au/adrian-lapiz/2017/08/08/explaining-the-joke/>
- Le Fèvre-Berthelot, A. (2013). Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. *InMedia*, 4. Recuperado de <http://journals.openedition.org/inmedia/697>
- Lobenfeld, C. (17 junio, 2014). When Louie Stopped Being Funny. *Gawker Media*. Recuperado de <https://gawker.com/when-louie-stopped-being-funny-1592069970>
- Logan, B. (12 noviembre, 2018). From the King of Comedy to People Just Do Nothing: why the 'cringe com' reigns. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/nov/12/people-just-do-nothing-nathan-for-you-this-country-why-the-cringe-com-reigns>
- Losilla, C. (11 septiembre, 2009). La decision del cineasta (o la imposibilidad de ser divertido sin interrupcion). *Independencia Revue*. Recuperado de <http://www.independenciarevue.net/s/spip.php?article590>
- Losilla, C. (2014). The Absent Image, The Invisible Narrative. *The Audiovisual Essay: Practice and Theory of Videographic Film and Moving Image Studies*. Recuperado de <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/carlos-losilla/>.
- Losilla, C. (25 octubre, 2016). Baskets, Horace, Pete y los demás. *O. Estudio Creativo*. Recuperado de <http://abcdefghijklmnpqrstuvwxyz.com/baskets-horace-pete-los-demas/>
- Macé, A. (28 agosto, 2009a). Comedy reborn. *Independencia Revue*. Recuperado de <http://www.independenciarevue.net/s/spip.php?article588>
- Macé, A. (17 septiembre, 2009b). Beyond the public and the private. *Independencia Revue*. Recuperado de <http://www.independenciarevue.net/s/spip.php?article591>
- Marghitu, S. Ng, C. (2013). Body Talk: Reconsidering the Post-Feminist Discourse and Critical Reception of Lena Dunham's Girls. En *Gender Forum*, 45. Recuperado de <https://search.proquest.com/openview/e43ba04c1240b4ed66d18776b910c6f4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=29335>
- Mailer, N. (Otoño, 1979). The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster. *Dissent Magazine*. Recuperado de <https://www.dissentmagazine.org/article/the-white-negro-superficial-reflections-on-the-hipster>

- Marcos, N. (5 febrero, 2015). La risa se ha vuelto amarga. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/02/05/television/1423160233_665344.html
- Marowitz, C. (3 agosto, 2015). Lenny Bruce: the comedian who shocked Britain. *Telegraph*. Recuperado de <https://www.telegraph.co.uk/culture/comedy/11779684/Lenny-Bruce-the-comedian-who-shocked-Britain.html>
- Marsh, S (29 junio, 2010). Louis C.K. on the Importance of Acting Like an Asshole [Interview]. *Vulture*. Disponible en: http://www.vulture.com/2010/06/louis_ck_interview.html
- Martin, G. (25 julio, 2011). Louie Review : "Country Drive" (Episode 2.05). *Paste Magazine*. Recuperado de <https://www.pastemagazine.com/articles/2011/07/louie-review-country-drive-episode-205.html>
- Martin, S. (2008). Being Funny. *Smithsonian Magazine*. Recuperado de <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/being-funny-17061140/>
- Martín Ortega, E. (15 diciembre, 2018). El fracaso de Woody Allen. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/12/11/babelia/1544541200_477793.html
- McGlynn, K. Pilot, J. (14 marzo, 2016). An Oral History of the Comedy Cellar. *Vanity Fair*. Recuperado de <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/03/comedy-cellar-oral-history>
- McGraw, P. Warner, J. (1 abril, 2014). Who invented stand-up? The origins of a peculiarly American form of comedy. *Slate*. Recuperado de <https://slate.com/culture/2014/04/who-invented-stand-up-the-origins-of-a-peculiarly-american-form-of-comedy.html>
- McHenry, J. (19 junio, 2018). Hannah Gadsby Decided to Quit Comedy, and Then Her Career Blew Up. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2018/06/hannah-gadsby-on-her-netflix-stand-up-special-nanette.html>
- Merlan, A. (11 julio, 2014). Tig Notaro Performed Half of Her Set Topless Last Night. *Jezebel*. Recuperado de <https://jezebel.com/tig-notaro-performed-half-of-her-set-topless-last-night-1655996411>
- Metz, W. (18 agosto, 2006). Sitcom Aesthetics, Intertextuality, and Lucky Louie. *Flow Journal*. Recuperado de <https://www.flowjournal.org/2006/08/sitcom-aesthetics-intertextuality-and-lucky-louie/>
- Metz, W.C. (2011). The Mechanics of the Tectonic Man: Comedy and the "Ludic Function" of *A Serious Man* and *Punch-Drunk Love*. *Americana: The Journal of American Popular Culture*, 10(1). Recuperado de

- http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2011/metz.htm
- Molloy, T. (4 junio, 2014). Louie Enters TV's Rape Debate, and Things Get Personal. *The Wrap*. Recuperado de <https://www.thewrap.com/let-the-louis-c-k-backlash-begins-not-quite-rape-scene-brings-criticism/>
- Moore, S. (3 abril, 2018). How Donald Glover's surrealism makes 'Atlanta' a work of art. *NME*. Recuperado de <https://www.nme.com/blogs/tv-blogs/atlanta-donald-glover-season-two-robbin-season-surrealism-work-of-art-surreal-2273257>
- Morris, W. (12 diciembre, 2014). IV Drip: Paul Thomas Anderson's Postlapsarian Comedy 'Inherent Vice'. *Grantland*. Recuperado de <http://grantland.com/hollywood-prospectus/paul-thomas-anderson-inherent-vice-review/>
- Moskowitz, P. (20 agosto, 2018). The 'Nanette' problem. *The Outline*. Recuperado de <https://theoutline.com/post/5962/the-nanette-problem-hannah-gadsby-netflix-review?zd=1&zi=rykkqzrt>
- Moylan, B. (10 abril, 2015). Louie isn't a sitcom about nothing - it's a comedy about everything. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/apr/10/louie-louis-ck-season-five-premiere>
- Natale, R. y Dagan, C. (20 agosto, 2017). Jerry Lewis, Comedy Legend, Dies at 91. *Variety*. Recuperado de <https://variety.com/2017/film/news/jerry-lewis-dies-dead-nutty-professor-1202533899/>
- Navarro Valero, A. (12 noviembre, 2015). Louie: la serie que reniega de su condición. *Le Miaou Noir*. Recuperado de: <https://lemiaounoir.com/louie-la-sitcom-reniega-condicion/>
- Neilan, D. (22 mayo, 2018). Here's how John Mulaney got so good at writing jokes. *AV Club*. Recuperado de <https://news.avclub.com/here-s-how-john-mulaney-got-so-good-at-writing-jokes-1826226069>
- Nero, D. (21 abril, 2016). Louis CK's Louie works as a silent film, too. *AV TV Club*. Recuperado de <https://tv.avclub.com/louis-ck-s-louie-works-as-a-silent-film-too-1798163600>
- Noble, M. (18 junio, 2018). Patton Oswalt ('Annihilation') on finding comedy from tragedy: 'Being comfortable with silence'. *Goldderby*. Recuperado de <https://www.goldderby.com/article/2018/patton-oswalt-annihilation-comedy-from-tragedy-netflix-special-video-interview-news/>
- Osbrecht, J. (1996). George W. Johnson: African-American recording pioneer. *Vitrola & 78 Journal*, 8. Recuperado de https://archive.org/stream/V78J9/V78J%209_djvu.txt
- Oswalt, P. (12 septiembre, 2012). Bill Hicks: 20 years gone. *Patton Oswalt*. Recuperado de <http://www.pattonoswalt.com/index.cfm?page=spew&id=170>

- Perez, L. (11 octubre, 2017). Pamela Adlon Talked About Louis C.K. Rumors Ahead of N.Y. Times Exposé. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/news/pamela-adlon-talked-louis-ck-rumors-ny-times-expos-1057036>
- Peysers, M. (6 octubre, 2003). Losing Friends. *Newsweek*. Recuperado em: <https://www.newsweek.com/losing-friends-138851>
- Pile, S. (24 enero, 2004). The Last Laugh?. *The Telegraph*. Recuperado de <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/3610803/The-last-laugh.html>
- Plys, C. (2010). The Real Stephen Colbert. *Northwestern*. Recuperado de <https://www.northwestern.edu/magazine/winter2010/feature/the-real-stephen-colbert.html>
- Proctor, N. (17 septiembre, 2012). A Real Minute of Silence. *Double Exposure Journal*. Recuperado de <http://doubleexposurejournal.com/bande-part-1964-at-exactly-46-20-everything/>
- Rabin, N. (30 junio, 2011). Louie: "Bummer/Blueberries". *A.V./T.V. Club*. Recuperado de <https://tv.avclub.com/louie-bummer-blueberries-1798168749>
- Raup, J. (28 diciembre, 2017). Paul Thomas Anderson Talks His Career, Comedy, and 'Phantom Thread' in 100-Minute Conversation. *The Film Stage*. Recuperado de <https://thefilmstage.com/news/paul-thomas-anderson-talks-his-career-comedy-and-phantom-thread-in-100-minute-conversation/>
- Redden, M. (10 noviembre, 2017). How the comedy world protected Louis CK as rumors swirled. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/10/louis-ck-sexual-misconduct-allegations-comedy>
- Reid, J. (10 octubre, 2017). Paul Thomas Anderson's Sneaky Comedic Streak Shined in 'Boogie Nights' and 'Punch Drunk Love'. *Decider*. Recuperado de <https://decider.com/2017/10/10/paul-thomas-anderson-comedy-director/>
- Respers France, L. (18 enero, 2018). Dylan Farrow details alleged abuse by Woody Allen in her first televised interview. *CNN*. Recuperado de <https://edition.cnn.com/2018/01/18/entertainment/dylan-farrow-woody-allen-interview/index.html>
- Richmond, R. (22 abril, 2007). If Laurie's in the house, comedy is alive, well. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/news/pulse-136964>
- Roach, Y. (12 noviembre, 2012). A Stand-up Comedian Agrees: There's Too Much Stand-up Comedy. *Paste Magazine*. Recuperado de <https://www.pastemagazine.com/articles/2018/11/a-stand-up-comedian-agrees-theres-too-much-stand-u.html>
- Robinson, J. (3 junio, 2014). What on Earth is Louis C.K. Trying to Say About Rape?. *Vanity Fair*. Recuperado de

- <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/06/louis-ck-rape-scene-pamela-part-one>
- Robinson, J. (14 septiembre, 2014). Adam Sandler Still Doesn't Understand Why He and Chris Farley Were Fired from S.N.L. *Vanity Fair*. Recuperado de <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/09/adam-sandler-chris-farley-fired-from-snl>
- Rodríguez, P. (20 febrero, 2019). "Después del #MeToo y el #MeQueer, el sujeto de la confesión debería ser el villano". *Eldiario.es*, Recuperado de https://www.eldiario.es/catalunya/Entrevista-Victor-Parkas_0_869663133.html
- Romero Sánchez, R. (22 agosto, 2017). El silencio de Jerry Lewis. *Tarántula. Revista Cultural*. Recuperado de <http://revistatarantula.com/silencio-jerry-lewis/>
- Ros, E. (2016). Ficciones del mini yo. *Serializados*. Recuperado de <https://serielizados.com/ficciones-del-mini-yo-series-comicos-serielizados/>
- Ruiz Jiménez, E. (6 septiembre, 2016). Horace y Pete: Puro teatro. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/02/television/1472833389_165711.html
- Rutherford, K. (29 diciembre, 2018). Adam Sandler Returns to Top Comedians Social Media Ranking With Chris Farley Tribute. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <https://www.hollywoodreporter.com/lists/adam-sandler-returns-top-comedians-social-media-ranking-chris-farley-tribute-1171758/item/adam-sandler-mvp-1-2-1171730>
- Ryan, E. G. (17 julio, 2012). Louis C.K. Wasn't Defending Daniel Tosh, Restores Faith in Humanity. *Jezebel*. Recuperado de <https://jezebel.com/louis-ck-wasnt-defending-daniel-tosh-restores-faith-in-5926614>
- Ryzik, M. Buckley, C. Kantor, J. (9 noviembre, 2017). Louis C.K. Is Accused by 5 Women of Sexual Misconduct. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/11/09/arts/television/louis-ck-sexual-misconduct.html>
- Ryzik, M. (24 julio, 2018). The Comedy Destroying, Soul-Affirming Art of Hannah Gadsby. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2018/07/24/arts/hannah-gadsby-comedy-nanette.html>
- Scarpellini, P. (10 abril, 2017). Judd Apatow, el pope de la comedia, de nuevo en HBO con *Crashing*. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/television/2017/04/10/58e907b8ca474113648b4629.html>
- Scorsese, M. (1 septiembre, 2017). Martin Scorsese on Jerry Lewis: 'It was like watching a virtuoso pianist at the keyboard'. *The Guardian*.

- Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/01/jerry-lewis-martin-scorsese-king-comedy-nutty-professor>
- Schimkowitz, M. (8 octubre, 2014). Who's Laughing Now? The History of the Sitcom Laugh Track. *Indiewire*. Recuperado de <https://www.indiewire.com/2014/10/whos-laughing-now-the-history-of-the-sitcom-laugh-track-69284/>
- Schneider, M. (5 diciembre, 2016). Mike Leigh's 'Abigail's Party': The 70s British Cult Tv Inspiration for Louis Ck's 'Horace And Pete'. *Dangerous Mind*. Recuperado de https://dangerousminds.net/comments/mike_leighs_abigails_party_the_70s_british_cult_tv_inspiration_for_louis_ck
- Schulte, S. (30 agosto, 2017). How comedian Bill Burr discovered one silent moment was as powerful as laughter. *The Sun*. Recuperado de <https://www.sbsun.com/2017/08/30/how-comedian-bill-burr-discovered-one-silent-moment-was-as-powerful-as-laughter/>
- Scott, A. O. (5 octubre, 2002). FILM FESTIVAL REVIEW; Love and the Single Misfit In a Topsy-Turvy World. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2002/10/05/movies/film-festival-review-love-and-the-single-misfit-in-a-topsoy-turvy-world.html>
- Sepinwall, A. (4 junio, 2014). Review: Louie – 'Elevator Part 6/Pamela Part 1'. *HitFix*. Recuperado de <https://uproxx.com/sepinwall/review-louie-elevator-part-6pamela-part-1-any-old-port-in-a-storm/>
- Silman, A. (9 noviembre, 2017). Louis C.K. Sure Had a Thing for Masturbation Jokes. *The Cut*. Recuperado de <https://www.thecut.com/2017/11/all-the-times-louis-ck-made-a-creepy-masturbation-joke.html>
- Sohn, J. (28 julio, 2016). How much of "Nathan for You" is real? Is anything scripted? *The Take*. Recuperado de <http://screenprism.com/insights/article/how-much-of-nathan-for-you-is-scripted>
- Sperling, N. (13 octubre, 2017). Noah Baumbach on his Painful Writing Process, Family Dynamics, and Making The Meyerowitz Stories. *Vanity Fair*. Recuperado de <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/10/noah-baumbach-writing-process-family-dynamics-the-meyerowitz-stories>
- Steimberg, O. (2005). ¿Seguirá habiendo cómicos?. *Revista Figurasiones*. 3. Recuperado de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1117?show=full>
- Stern, M. (20 agosto, 2017). Jerry Lewis: b. Joseph Levitch, Newark, New Jersey, 1926-2017, res. Hollywood. *Bright Lights Film Journal*. Recuperado de <https://brightlightsfilm.com/jerry-lewis-b-joseph-levitch-newark-new-jersey-1926-res-hollywood/>
- Stewart, E. (30 abril, 2018). The Michelle Wolf White House Correspondents' Dinner controversy, explained. *Vox*. Recuperado de

- <https://www.vox.com/policy-and-politics/2018/4/29/17298834/michelle-wolf-jokes-sarah-huckabee-sanders-whcd-maggie-haberman-press-aunt-lydia>
- Susman, G. (12 mayo, 2013). Notes From Dunder-ground. *Time*. Recuperado de <http://entertainment.time.com/2013/05/13/discomfort-zone-10-great-tinge-comedies/>
- Tamminen, P. (2002). A Dream of Mutual Understanding. *Orimattila Kirjasto*. Recuperado de <http://www.orimattilankirjasto.fi/news/27-aki-kaurismaki/in-english/viewpoints-to-films/143-tamminen-petri-a-dream-of-mutual-understanding>
- Taylor, T. (6 julio, 2015). The secret history of David Lynch's forgotten sitcom. *Dazed*. Recuperado de <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/25353/1/the-secret-history-of-david-lynch-s-forgotten-sitcom>
- Thiellement, P. (29 abril, 2015). Il n'y a pas de vrai Andy Kaufman. *Standard Magazine*. Recuperado de <http://www.standardmagazine.com/andy-kaufman-pacome-thiellement/>
- Thompson, L.V. (10 noviembre, 2017). Louis C.K. and the threat of fake male feminists. *Glamour*. Recuperado de <https://www.glamour.com/story/louis-ck-and-the-threat-of-fake-male-feminists>
- Torreiro, C. (6 junio, 2003). Una terapia más que peligrosa. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/06/06/cine/1054850429_850215.html
- Turan, K. (11 octubre, 2002). Isn't it daringly, absurdly romantic? Punch-Drunk Love mines real emotion on the extreme edges of the genre. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-oct-11-et-turan11-story.html>
- Turvey, M. (2017). Comedic Modernism. En *October*, pp. 5-29. Recuperado de https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00289
- Udovitch, M. (3 febrero, 2000). The Epic Obsessions of P.T. Anderson. *Rolling Stone*. Recuperada de <http://cigsandredvines.blogspot.com/2000/02/interview-rolling-stone.html>
- Variety S. (31 diciembre, 1975). Silent Movie. *Variety*. Recuperado de <https://variety.com/1975/film/reviews/silent-movie-1200423661/>
- Villena, P. (12 febrero, 2013). Judd Apatow presenta... *Revista Magnolia*. Recuperado de <http://revistamagnolia.es/2013/02/judd-apatow/>
- Von Stosch, A. (2016). The Story of Time and Space—Concepts of Reality in the Work of John Cage and David Lynch. En *David Lynch: The Art of the Real*. Recuperado de <http://lynchconference.hbk-bs.de/the->

- story-of-time-and-space-concepts-of-reality-in-the-work-of-john-cage-and-david-lynch/
- Wallace, A. (4 junio, 2014). Dave Chappelle at the Comedy Cellar: The Funniest Night on Earth. *GQ*. Recuperado de <https://www.gq.com/story/dave-chappelle>
- Walsh, J. (3 mayo, 2006). “Making Colbert Go Away. *Salon*. Recuperado de <https://www.salon.com/2006/05/03/correspondents/>
- Walsh, S. (2 marzo, 2018). Atlanta, Sitcoms, and America’s New Favorite Drug. *Medium*. Recuperado de <https://medium.com/media-theory-and-criticism-spring-2018/atlanta-sitcoms-and-americas-new-favorite-drug-200ba431ff61>
- Warren, E. (2018). There’s More to This World Than You Have Seen. *Bright Walk/Dark Room*, 59. Recuperado de <https://www.brightwalkdarkroom.com/2018/05/02/theres-more-to-this-world-than-you-have-seen/>
- Weiner, J. (22 diciembre, 2011). How Louis C.K. Became the Darkest, Funniest Comedian in America. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/how-louis-c-k-became-the-darkest-funniest-comedian-in-america-101474/>
- Wells-Lassagne, S. (2012). Crossing the Pond: Adapting The Office to an American Audience. *TV/Series*, 2. Recuperado de <http://journals.openedition.org/tvseries/1445>
- West, K. (2006). HBO Cancels Lucky Louie. *Cinema Blend*. Recuperado de <https://www.cinemablend.com/television/HBO-Cancels-Lucky-Louie-1087.html>
- Wilson, N.A. (1 mayo, 2008b). Michelle Wolf and Shades of Colbert. *The Critical Comic*. Recuperado de <http://thecriticalcomic.com/michelle-wolfs-shades-colbert/>
- Wilson, A. (26 septiembre, 2012). Did Louie kill the sitcom?. *Salon*. Recuperado de http://www.salon.com/2012/09/25/did_louie_kill_the_sitcom/
- Wright, M. (11 septiembre, 2018a). Norm Macdonald Defends Louis C.K., Chris Hardwick, and Roseanne Barr in New Interview. *Vulture*. Recuperado de https://www.vulture.com/2018/09/norm-macdonald-defends-c-k-hardwick-roseanne-in-interview.html?utm_medium=s1&utm_campaign=vulture&utm_source=fb
- Wright, M. (7 diciembre, 2018b). Has Michael Che Seen Nanette? An Investigation. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2018/12/has-michael-che-seen-nanette-an-investigation.html>
- Yáñez, M. (21 agosto, 2017). Jerry Lewis, el comediante omnipresente. *Otros Cines Europa*. Recuperado de <http://www.otroscineseuropa.com/jerry-lewis-comediante-omnipresente/>

- Zinoman, J. (12 abril, 2016). How 'Horace and Pete' Made the Network Suits Look Good. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/04/13/arts/television/how-horace-and-pete-made-the-network-suits-look-good.html>
- Zinoman, J. (9 agosto, 2016). Lenny Bruce Shattered Taboos, but Was He Funny?. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/08/10/arts/lenny-bruce-shattered-taboos-but-was-he-funny.html>
- Zinoman, J. (29 septiembre, 2017). Watch the Evolution of Cringe Comedy in 9 Clips. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/09/29/arts/television/larry-david-curb-your-enthusiasm-tinge-comedy.html>
- Zinoman, J. (24 agosto, 2018). This May Be the Most Polarizing Comedy Special of the Year. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2018/08/24/arts/television/drew-michael-comedy-special-hbo.html>
- Zoller Seitz, M. (23 agosto, 2012). Why is Louie Such a Remarkable TV Show?. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2012/08/why-is-louie-such-a-remarkable-tv-show.html>
- Zoller Seitz, M. (4 junio, 2014). Wrestling with Louie, Part 1: Is Louis C.K. Trolling the Internet?. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2014/06/louis-ck-trolling-the-internet.html>
- Zoller Seitz, M. (5 abril, 2016). Horace and Pete Was More Comfortable with Silence Than Any TV Show in Recent Memory. *Vulture*. Recuperado de <https://www.vulture.com/2016/04/horace-and-pete-silence-and-the-failed-patriarchy.html>
- Zorrilla, M. (19 marzo, 2017). Entrevista a Ignatius Farray: "Una regla de 'El fin de la comedia' es renunciar a cualquier chiste". *Espinof*. Recuperado de <https://www.espinof.com/series-de-ficcion/entrevista-a-ignatius-farray-una-regla-de-el-fin-de-la-comedia-es-renunciar-a-cualquier-chiste>

7.3 Audios de podcasts

- Federman, W. y Steven, A. (2018). Ep. 01: In One, Television, and the Birth of Standup. *The History of Standup*. [Podcast audio]. Recuperado de <http://thehistoryofstandup.com/season-01/in-one-television-and-the-birth-of-standup/>
- Maron, M. (7 octubre, 2010). *WTF with Marc Maron : Louis C.K. Part 2*. [Audio de podcast] Recuperado de http://www.wtfpod.com/podcast/episodes/episode_112_-_louis_ck_part_2

- Maron, M. (21 abril, 2016). *LOUIS C.K. RETURN - WTF Podcast with Marc Maron #700* pt. 2. [Audio de podcast] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SpxFjrcMt3U>
- Stern, H. (4 noviembre, 2016). Horace and Pete Put Louis C.K. Millions of Dollars In Debt. *The Howard Stern Show*. [Audio de podcast] Recuperado de https://soundcloud.com/howardstern/louisck_debt

7.4 Entrevistas y conferencias en vídeo

- Agamben, G. [European Graduate School Video Lectures]. (24 marzo, 2012). *Giorgio Agamben. Gesture, or the Structure of Art. 2011* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v4bKAEz3TF0>
- Cigarettes and red vines [cigsandvines]. (23 septiembre, 2006). *Paul at a PDL press conference* [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Tbq1oNjVWJY&mode=related&search=&t=441s>
- Rose, C. [DonRMB]. (22 junio, 2011). *Charlie Rose - Adam Sandler & Paul Thomas Anderson Part 1* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2z6PmQD47FI>
- The Tonight Show Starring Jimmy Fallon [latenight]. (13 diciembre, 2017). *Young Judd Apatow's Embarrassing '80s Stand-Up* [YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=giw77wXysSA>
- Timmer, F. (2016, mayo 6) *Louis C K and Bill Simmons Full Podcast B S Report* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iL0nZQ7f7Dk>

7.5 Tesis doctorales y trabajos académicos de investigación

- Amoruso, A. (2013). *When is it Okay to Laugh? A Psychoanalytic Examination of the Sitcom Laugh Track* (Tesis Doctoral, Long Island University, The Brooklyn Center). Recuperada de http://www.academia.edu/download/37269060/AmorusoThesis_1.doc
- Beyer, V. (2007). *Limits and Laughter: The Comedy of Lenny Bruce and Andy Kaufman*. [Tesis doctoral, Universität Duisburg-Essen]. Recuperada de https://duepublico2.uni-due.de/servlets/MCRFileNodeServlet/duepublico_derivate_00019983/Limits_and_Laughter.pdf
- Blackburn, R.E. (2018). *The Performance of Intersectionality on the 21st Century Stand-Up Comedy Stage*. [Tesis doctoral, University of Kansas] Recuperada de <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/28057>

- Brooks, R. M. (2017). *Through the Haha Door: The Social Philosophy of Louis CK* [Tesis doctoral, Middle Tennessee State University]. Recuperada de https://jewlscholar.mtsu.edu/bitstream/handle/mtsu/5326/Brooks_mtsu_0170N_10792.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Fernández Aparicio, E. (2013) *Are you having a laugh? Los límites de la sitcom contemporánea*. [Trabajo Final de Máster, Universitat Pompeu Fabra]. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10230/22211>
- Garín Boronat, M. (2012). *El gag visual y la imagen en movimiento. Del cine mudo a la pantalla jugable*. [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra]. Recuperada de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/83522>
- MacDonald, J. (2018). *Comic trans: presenting and representing the other in stand-up comedy* [Tesis Doctoral, Uniarts Helsinki]. Recuperada de https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/273464/MacDonald_James_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Mateu Serra, R. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. [Tesis Doctoral, Universitat de Lleida]. Recuperada de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/8173>
- O'Sullivan, J. (1976). *The Art of Winsor Z. McCay*. [Tesis doctoral, University of Maryland]. Recuperada de <http://www.openbibart.fr/item/display/10068/1151706>
- Prussing-Hollowell, A.S. (2007). *Standup Comedy as Artistic Expression: Lenny Bruce, the 1950s, and American Humor*. [Tesis Doctoral, Georgia State University]. Recuperada de https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1020&context=history_theses&a=bi&pagenumber=1&w=100
- Raeymaekers, S. A. (2014). *Filmic Silence: An analytic framework*. [Tesis de máster, Utrecht University]. Recuperada de <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/298027>
- Řičný, B. (2014). *A Look behind the Curtains of Stand-Up Comedy: Psychology in Stand-Up Comedy*. [Tesis Doctoral, Univerzita Palackého V Olomouci] Recuperado de https://theses.cz/id/11jg3o/bc_ricny.pdf
- Rodrigues, M. (2012). *ANYTHING GOES: The Erratic Cinema of Paul Thomas Anderson*. [Tesis doctoral, Carleton University]. Recuperada de https://curve.carleton.ca/system/files/etd/8decca01-cd1c-45e8-bb64-ccd7c1fe2aac/etd_pdf/80715eab949b3b172e64db22263216ad/rodrigues-anythinggoestheerraticcinemaofpaulthomasanderson.pdf
- Rossio, J. (2013). *God Only Knows: Family in the films of Paul Thomas Anderson*. [Tesis doctoral, Western Michigan University]. Recuperada de https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3384&context=honors_theses
- Rutter, J. (1997). *Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues*. [Tesis Doctoral, University of Salford]. Recuperado de <http://usir.salford.ac.uk/id/eprint/14688/>

- Schwarz, J. (2009). *Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand-up Comedy* [Tesis Doctoral, Universität des Saarlandes]. Recuperada de https://publikationen.sulb.uni-saarland.de/bitstream/20.500.11880/23601/1/Linguistic_Aspects_of_Verbal_Humor_Verlagsversion.pdf
- Williamson, L. E. (2008). *Contentious Comedy: Negotiating Issues of Form, Content, and Representation in American Sitcoms of the Post-Network Era*. [Tesis doctoral, University of Glasgow]. Recuperada de <http://theses.gla.ac.uk/496/>
- Wilson, N.A. (2008a). Was that supposed to be funny? a rhetorical analysis of politics, problems and contradictions in contemporary stand-up comedy [Tesis Doctoral, University of Iowa]. Recuperada de <http://ir.uiowa.edu/etd/33>

7.6 Obras del corpus de análisis

A continuación, se exponen las comedias audiovisuales que han servido como objeto de análisis central de nuestra investigación presente trabajo.

Anderson, P.T. Collins, D.P. Lupi, D. Sella, J. (productores) y Anderson, P.T. (director). (2002). *Punch-Drunk Love* [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Revolution Studios / New Line Cinema.

Becky, D. Boss, K. C.K., L. Kaplan, V. Royce, M. (productores). (2006-2007). *Lucky Louie*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.

Becky, D. Breard, B. C.K., L. (productores). (2010-). *Louie*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: FX.

Becky, D. Breard, B. C.K., L. Chatman, V. (productores). (2016). *Horace and Pete*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Pig Newton.

Carmichael, J. Michal, D. Stoer, C. (productores) y Carmichael, J. (director). (2018). *Drew Michael*. [Especial de *stand-up*]. Estados Unidos: HBO.

7.7 Referencias cinematográficas

- The Floorwalker* [1916, Charles Chaplin]: 40
A Dog's Life [1918, Charlie Chaplin]: 4
La Dixième Symphonie [1918, Abel Gance]: 28
One Week [1920, Buster Keaton, Edward F. Cline]: 32
La Roue [1921, Abel Gance]: 28
The Boat [1921, Buster Keaton, Edward F. Cline]: 98
Seven Years Bad Luck [1921, Max Linder]: 41

The Play House [1921, Buster Keaton, Edward F. Cline]: 32
Safety Last! [1923, Fred C. Newmeyer, Sam Taylor]: 30, 83
Der Letzte Mann [1924, F.W. Murnau]: 25
Sherlock Jr. [1924, Buster Keaton]: 32
Go West [1925, Buster Keaton]: 33
The Freshman [1925, Fred C. Newmeyer, Sam Taylor]: 149
The General [1926, Clyde Bruckman, Buster Keaton]: 32, 83
Sunrise: A Song of Two Humans [1927, F.W. Murnau]: 189
Long Pants [1927, Frank Capra]: 151
The Cocoanuts [1929, Robert Florey y Joseph Santley]: 37, 44
Animal Crackers [1930, Victor Heerman]: 4
À nous la liberté [1931, René Clair]: 24
City Lights [1931, Charles Chaplin]: 19, 20, 156, 257
Horse Feathers [1932, Norman Z. McLeod]: 4
Duck Soup [1933, Leo McCarey]: 4, 40, 41, 131, 156, 259
My Favorite Brunette [1941, Elliott Nugent]: 149
A Night in Casablanca [1946, Archie Mayo]: 43
L'école de facteurs [1946, Jacques Tati]: 46
Jour de Fête [1949, Jacques Tati]: xx, 46, 47, 276
Love Happy [1953, David Miller]: 43, 44
Les Vacances de Monsieur Hulot [1953, Jacques Tati]: 46, 47
The Night of the Hunter [1955, Charles Laughton]: 175
Mon Oncle [1958, Jacques Tati]: 46, 47, 273
The Jazz Singer [1959, Ralph Nelson]: 5, 22
Cinderfella [1960, Frank Tashlin]: 5
Tirez sur le pianiste [1960, François Truffaut]: 164
The Bellboy [1960, Jerry Lewis]: 50, 51, 52, 110
The Errand Boy [1961, Jerry Lewis]: 50, 51, 52, 53, 253
Une femme est une femme [1961, Jean-Luc Godard]: 170
L'eclisse [1962, Michelangelo Antonioni]: 224
Le Soupirant [1962, Pierre Étaix]: 273
The Nutty Professor [1963, Jerry Lewis]: 50, 51, 54
It's a Mad, Mad, Mad, Mad World [1963, Stanley Kramer]: 35
Bande à part [1964, Jean-Luc Godard]: 187
The Patsy [1964, Jerry Lewis]: 5, 53
The Family Jewels [1965, Jerry Lewis]: 51
Film [1965, Alan Schneider]: 16, 33, 34, 35
Pierrot le Fou [1965, Jean-Luc Godard]: 170
Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution [1965, Jean-Luc Godard]: 169
Uccellacci e Uccellini [1966, Pier Paolo Pasolini]: 168
Three on a Couch [1966, Jerry Lewis]: 51
The Big Mouth [1967, Jerry Lewis]: 51
Playtime [1967, Jacques Tati]: xx, 16, 46, 48, 93, 173, 218
The Odd Couple [1968, Gene Saks]: 149
The Party [1969, Blake Edwards]: 165

Take the Money and Run [1969, Woody Allen]: 58
Husbands [1970, John Cassavetes]: 238
Which Way to the Front? [1970, Jerry Lewis]: 51
Bananas [1971, Woody Allen]: 58
Monty Python And Now for Something Completely Different [1971, Ian MacNaughton]: 5
Trafic [1971, Jacques Tati]: 46
Play It Again, Sam [1972, Herbert Ross]: 58
The Long Goodbye [1973, Robert Altman]: 170
Lenny [1974, Bob Fosse]: 117, 118, 194
Silent Movie [1976, Mel Brooks]: 5, 15
Carrie [1976, Brian De Palma]: 143
Annie Hall [1977, Woody Allen]: 4, 6, 58, 198, 214
Manhattan [1979, Woody Allen]: 58
The Jerk [1979, Carl Reiner]: 136, 147
9 to 5 [1980, Colin Higgins]: 83
Stardust Memories [1980, Woody Allen]: 58
The Blues Brothers [1980, John Landis]: 35, 57
Popeye [1980, Robert Altman]: 184
Airplane! [1980, David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker]: 76
Being There [1980, Hal Ashby]: 162, 164
Porky's [1981, Bob Clark]: 59, 274
Neighbors [1981, John G. Avildsen]: 3, 57
The King of Comedy [1982, Martin Scorsese]: 200
The Karate Kid [1984, John G. Avildsen]: 95
The Lonely Guy [1984, Arthur Hiller]: 148
Ferris Bueller's Day Off [1986, John Hughes]: 35
Jo Jo Dancer, Your Life Is Calling [1986, Richard Pryor]: 201
A Fish Called Wanda [1988, Charles Crichton]: 31
Punchline [1988, David Seltzer]: 200
Crimes and Misdemeanors [1989, Woody Allen]: 58, 59
Do the Right Thing [1989, Spike Lee]: 175, 176
Talkin' Dirty After Dark [1991, Topper Carew]: 201
Hot Shots! [1991, Jim Abrahams]: 56
Kindergarten Cop [1991, Ivan Reitman]: 56
Hook [1991, Steven Spielberg]: 153
Johnny Stecchino [1991, Roberto Benigni]: 149
This Is My Life [1992, Nora Ephron]: 200
Mr. Saturday Night [1992, Billy Crystal]: 200
Groundhog Day [1993, Harold Ramis]: 56
Jurassic Park [1993, Steven Spielberg]: 158
Mrs. Doubtfire [1993, Chris Columbus]: 56
Funny Bones [1994, Peter Chelsom]: 201
Dumb and Dumber [1994, Peter Farrelly y Bobby Farrelly]: 56
The Mask [1994, Chuck Russell]: 56

The Last Seduction [1994, John Dahl]: 228
Il Mostro [1994, Roberto Benigni]: 149
Billy Madison [1995, Tamra Davis]: 146, 152, 153, 155, 162
Tommy Boy [1995, Peter Segal]: 56
Hard Eight [1996, Paul Thomas Anderson]: 164
Happy Gilmore [1996, Dennis Dugan]: 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 173
Independence Day [1996, Roland Emmerich]: 158
Jackie Brown [1997, Quentin Tarantino]: 173
Lost Highway [1997, David Lynch]: 229
The Fifth Element [1997, Luc Besson]: 41
Boogie Nights [1997, Paul Thomas Anderson]: 165, 166, 168
There's Something About Mary [1998, Peter Farrelly, Bobby Farrelly]: 200
Armageddon [1998, Michael Bay]: 168
The Waterboy [1998, Frank Coraci]: 48, 149, 151, 156
Shakespeare in Love [1998, John Madden]: 168
Big Daddy [1999, Dennis Dugan]: 149, 152, 159
American Beauty [1999, Sam Mendes]: 274
Man on the Moon [1999, Miloš Forman]: 126
Office Space [1999, Mike Judge]: 56, 83
American Pie [1999, Paul Weitz, Chris Weitz]: 59, 274
Magnolia [1999, Paul Thomas Anderson]: 164, 165, 166, 167
O Brother, Where Art Thou? [2000, Ethan Coen, Joel Coen]: 41
Scary Movie [2000, Keenen Ivory Wayans]: 35
Me, Myself e Irene [2000, Bobby Farrelly y Peter Farrelly]: 56
Snatch [2000, Guy Ritchie]: 41
Little Nicky [2000, Steven Brill]: 48, 144, 149
The Animal [2001, Luke Greenfield]: 59
Donnie Darko [2001, Richard Kelly]: 77
Pootie Tang [2001, Louis C.K.]: 197
Rabbits [2002, David Lynch]: xxiv, 76, 77, 78, 79, 80
25th Hour [2002, Spike Lee]: 260
Hable con Ella [2002, Pedro Almodóvar]: 130
Mr. Deeds [2002, Steven Brill]: 156
Eight Crazy Nights [2002, Seth Kearsley]: 152, 156
Catch Me If You Can [2002, Steven Spielberg]: 153
Anger Management [2003, Peter Segal]: 156, 157
Couch [2003, Paul Thomas Anderson]: 174
Anchorman: The Legend of Ron Burgundy [2004, Adam McKay]: 36
Eternal Sunshine of the Spotless Mind [2004, Michel Gondry]: 172
Napoleon Dynamite [2005, Jared Hess]: 158
Wedding Crashers [2005, David Dobkin]: 161
Talladega Nights: The Ballad of R. Bobby [2006, Adam McKay]: 37
Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan [2006, Larry Charles]: 34
Inland Empire [2006, David Lynch]: 78

The Last Stand [2006, Russ Parr]: 201
Click [2006, Frank Coraci]: 159
La Antena [2007, Esteban Sapir]: 15
Knocked Up [2007, Judd Apatow]: 160
Hot Fuzz [2007, Edgar Wright]: 35
Reign Over Me [2007, Mike Binder]: 144, 151, 156, 159, 161, 162, 190
Dr. Plonk [2007, Rolf de Heer]: 15
I Now Pronounce You Chuck and Larry [2007, Dennis Dugan]: 151, 152
There Will Be Blood [2007, Paul Thomas Anderson]: 165, 168, 171, 174
Wall-E [2008, Andrew Stanton]: 43
Pineapple Express [2008, David Gordon Green]: 35, 158
Zack and Miri Make a Porno [2008, Kevin Smith]: 158
Funny People [2008, Judd Apatow]: 6, 190, 191, 192, 201
Step Brothers [2008, Adam McKay]: 37, 160
You Don't Mess with the Zohan [2008, Dennis Dugan]: 148, 159
Make 'Em Laugh: The Funny Business of America [2009, Michael Kantor]: 32
A Serious Man [2010, Ethan Coen, Joel Coen]: 169, 171, 172
The Artist [2011, Michel Hazanavicius]: 15
Bridesmaids [2011, Paul Feig]: xxi
Once Upon a Time... Mon Oncle [2011, Camille Clavel]: 47
Young Adult [2011, Jason Reitman]: 151
Sleepwalk with Me [2012, Mike Birbiglia]: 201
The Master [2012, Paul Thomas Anderson]: 165, 168, 173
Under the skin [2013, Jonathan Glazer]: 245
Inherent Vice [2014, Paul Thomas Anderson]: 165, 168, 173
Obvious Child [2014, Gillian Robespierre]: 201
Frances Ha [2014, Noah Baumbach]: 151
Men, Women and Children [2014, Jason Reitman]: 144
Neighbors [2014, Nicholas Stoller]: 158
The Lobster [2015, Yorgos Lanthimos]: 85
The Ridiculous 6 [2015, Frank Coraci]: 145
Inside Out [2015, Pete Docter, Ronaldo Del Carmen]: 110
I Love You, Daddy [2016, Louis C.K.]: xxvi, 197, 204, 214, 215
Don't Breathe [2016, Federico Álvarez]: 92
Toni Erdmann [2016, Maren Ade]: 116
Ouija: Origin of Evil [2016, Mike Flanagan]: 92
Get Out [2017, Jordan Peele]: 91, 92, 245
The Big Sick [2017, Michael Showalter]: 201
The Meyerowitz Stories [2017, Noah Baumbach]: 144, 160, 170, 190
The Zen Diaries of Garry Shandling [2018, Judd Apatow]: 132
Sorry to Bother you [2018, Boots Riley]: 83

7.8 Referencias a ficciones y programas televisivos

- I love Lucy* [CBS, 1951-1957]: 10, 63, 78, 196, 233
The Adventures of Ozzie and Harriet [NBC, 1952-1966]: 65
The Danny Thomas Show [ABC, 1953-7; CBS, 1957-64]: 66
Father Knows Best [CBS, 1954-60]: 66
The Honeymooners [CBS, 1955-1956]: 55, 64, 208
Leave It to Beaver [CBS, 1957-1958/ABC, 1958-1963]: 66
The Twilight Zone [CBS, 1959-1964]: 65, 66, 67
Doctor Who [BBC One, 1963-]: 94
The Monkees [NBC, 1966-1968]: 73
Monty Python's Flying Circus [BBC One/BBC Two, 1969-1974]: 75
The Pink Panther [NBC, 1969-1979]
 Sink Pink (temporada 1, episodio 5): 43
 Pink Ice (temporada 1, episodio 9): 43
The Mary Tyler Moore Show [CBS, 1970-1977]: 68, 73, 76, 275
All in the Family [CBS, 1971-1979]: 64, 208, 237
The Bob Newhart Show [CBS, 1972-1978]: 74, 201
Maude [CBS, 1972-1978]: 64, 237
Sanford and Son [NBC, 1972-1977]: 64, 201
Are You Being Served? [BBC One, 1972-1985]: 83
Good Times [CBS, 1974-1979]: 64
Rhoda [CBS, 1974-1978]: 68
Chico and the Man [NBC, 1974-1978]: 68
Barney Miller [ABC, 1975-1982]: 68
One Day at a Time [CBS, 1975-1984]: 64
The Jeffersons [CBS, 1975-1985]: 64, 68
Taxi [ABC/NBC, 1978-1986]: 73, 134, 258
Mork & Mindy [ABC, 1978-1982]: 201
Different Strokes [NBC/ABC, 1978-86]: 68
The Facts of Life [NBC, 1979-1988]: 68
Cheers [NBC, 1982-1993]: 55, 61, 76, 236, 239
The Cosby Show [NBC, 1984-1992]: 61, 62, 201, 204
Charles in Charge [CBS/Redifusión, 1984-1985/1987-1990]: 68
EastEnders [BBC One, 1985-]: 94
Moonlighting [ABC, 1985-1989]: 227
It's Garry Shandling's Show [Showtime, 1986-1990]: 62, 195, 201, 234
Married... With Children [Fox, 1987-1997]: 68
Murphy Brown [CBS, 1988-1998]: 68, 275
Roseanne [ABC, 1988-2018]: 201
 Homeward Bound (temporada 6, episodio 7): 205, 206
The Simpsons [Fox, 1989-]: 78, 88
 Grampa vs. Sexual Inadequacy (temporada 6, episodio 10): 103
Family Matters [ABC/CBS, 1989-1998]: 258

Living Color [Fox, 1990-1994]: 4
Twin Peaks [ABC, 1990-1991]: 46, 77, 91, 229, 230, 233, 234
Northern Exposure [CBS, 1990-1995]: 166
Seinfeld [NBC, 1990-1998]: ix, 55, 61, 68, 69, 74, 76, 81, 86, 87, 88, 100, 196, 201
 The Contest (temporada 4, episodio 11): 76, 206
 The Virgin (temporada 4, episodio 10): 69
 The Puffy Shirt (temporada 5, episodio 2): 76
On the Air [ABC, 1992]: xxvi, 77, 227, 232, 233, 234
The Larry Sanders Show [HBO, 1992-1998]: 81, 195, 208, 234
Fraiser [NBC, 1993-2004]: 40
Knowing Me Knowing You with Alan Partridge [BBC2, 1994]: 195
Ellen [NBC, 1994-1998]: 201
Friends [NBC, 1994-2004]: 61, 80, 258
Everybody Loves Raymond [CBS, 1996-2005]: 6, 158, 201
Just Shoot Me! [NBC, 1997-2003]: 68
Ally McBeal [Fox, 1997-2002]: 275
The Chris Rock Show [HBO, 1997-2000]: 207
I'm Alan Partridge [BBC2, 1997-2002]: 195
Sex and the City [HBO, 1998-2004]: 61, 275
Freaks and Geeks [NBC, 1999-2000]: 6, 161
Da Ali G Show [BBC/HBO, 1999-2004]: 86
The Norm Show [ABC, 1999-2001]: 201
Malcolm in the Middle [Fox, 2000-2006]: 81
Curb your enthusiasm [HBO, 2000-]: 86, 87, 88
 The Grand Opening (temporada 3, episodio 10): 87
The Office (UK) [BBC One/BBC Two, 2001-2003]: 85, 94, 95, 96
Scrubs [NBC/ABC, 2001-2010]: 81
La Hora Chanante [Paramount Comedy, 2002-2006]: 115
Peep Show [Channel 4, 2003-2015]: 81
Two and a Half Men [CBS, 2003-2015]: 81
Arrested Development [Fox/Netflix, 2003-2013]: 69, 76
Chappelle's Show [Comedy Central, 2003-2006]: 75, 274
It's Always Sunny in Philadelphia [FX, 2005-]: 76, 236
Extras [BBC Two, 2005-2007]: 68, 96
The Office (US) [NBC, 2005-2013]: xiii, 81, 83, 88, 94, 96, 97
 Diversity Day (temporada 1, episodio 2): 82
 Women's Appreciation (temporada 3, episodio 22): 88
 The Delivery (temporada 6, episodio 17): 97
 Goodbye, Michael (temporada 7, episodio 22): 97
The IT Crow [Channel 4, 2006-2013]: 83
30 Rock [NBC, 2006-2013]: 76, 234
Muchachada Nui [La2, 2007-2010]: 115
The Sarah Silverman Program [Comedy Central, 2007-2010]: 195, 201
The Big Bang Theory [CBS, 2007-2019]: 80, 81
Modern Family [ABC, 2009-]: 238

Community [NBC/Yahoo! Screen, 2009-2015]: 76
Parks & Recreations [NBC, 2009-2015]: 84, 85
New Girl [Fox, 2011-2016]: 238
Life's Too Short [HBO/BBC Two, 2011-2013]: 96
Girls [HBO, 2012-2017]: xxi, 20, 90, 93, 94, 224, 274, 275, 276
 Vagina Panic (temporada 1, episodio 2): 93
 All Adventurous Women Do (temporada 1, episodio 3): 274
 Latching (temporada 6, episodio 10): 274
Nathan for You [Comedy Central, 2013-]: 86
Maron [IFC, 2013-2016]: 201
Brooklyn Nine-Nine [Fox/NBX, 2013-2018/2019-]: 84, 85
Mulaney [NBC, 2014-15]: 215, 216
El fin de la comedia [Comedy Central, 2014-]: 195, 249
Broad City [Comedy Central, 2014-2019]: 76, 275, 276
 Kirk Steele (temporada 2, episodio 8): 276
Master of None [Netflix, 2015-2017]: 195
 New York, I Love You (temporada 2, episodio 6): 195
The Carmichael Show [NBC, 2015-2017]: 252
Baskets [FX, 2016-]: 195
Fleabag [BBC, 2016-]: 276, 277
One Mississippi [Amazon Video, 2016-]: 201
Better Things [HBO, 2016-]: 207, 214
 Alarms (temporada 1, episodio 6): 214
Insecure [HBO, 2016-]: 275
Lady Dynamite [Netflix, 2016-2017]: 201
The Good Place [NBC, 2016-]: 84
Atlanta [FX, 2016-]: 90, 91, 92, 93, 94, 219, 230
 The Big Bang (temporada 1, episodio 1): 91
 The Streisand Effect (temporada 1, episodio 4): 91
 B.A.N. (temporada 1, episodio 7): 91
 Sportin' Waves (temporada 2, episodio 2): 90
 Helen (temporada 2, episodio 4): 91
 Teddy Perkins (temporada 2, episodio 6): 91, 92, 93, 230
Crashing [HBO, 2017-2019]: 201
Twin Peaks: The Return [Showtime, 2017]: 46, 79, 80
 Brings Back Some Memories (episodio 4): 46
 There's a Body All Right (episodio 7): 79
Vota Juan [TNT Spain, 2019]: 158
The Twilight Zone [CBS All Access, 2019-]: 247
 The Comedian (temporada 1, episodio 1): 247

The Ed Sullivan Show [CBS, 1948-1971]: 53, 112, 113
Arthur Godfrey's Talent Scouts [CBS, 1948-1958]: 113
The Jack Benny Program [CBS, 1950-1955]: 73
Your Show of Shows [NBC, 1950-1954]: 111, 112, 115

The Dick Van Dyke Show [CBS, 1961-1966]: 112
Saturday Night Live [NBC, 1975-]: xi, xvii, 3, 56, 58, 59, 65, 67, 68, 75, 127, 144, 145, 146, 147, 154, 157, 159, 167, 191, 207, 234, 252, 279
 The Twilight Zone (temporada 4, episodio 12): 65, 66, 67
 Sandler Family Reunion (temporada 44, episodio 19): 144
Esta noche...fiesta [TVE, 1976-1977]: 124
Quad [Süddeutscher Rundfunk, 1981]: 34
Nacht und Träume [Süddeutscher Rundfunk, 1982]: 34
This Hour Has 22 Minutes [CBC, 1993-]: 86
Late Night with Conan O'Brien [NBC, 1993-2009]: 207
Late Show with David Letterman [CBS, 1993-2015]: 207
The Dana Carvey Show [ABC, 1996]: 207
FANatic [MTV, 1998-2000]: 167, 168
America's Got Talent [NBC, 2006-]: 127
RuPaul's Drag Race [Logo, VH1, 2009-]: 130
My Next Guest Needs No Introduction with David Letterman [Netflix, 2018-]: 124
 Ellen DeGeneres (temporada 2, episodio 8): 124

7.9 Referencias discos y especiales de *stand-up comedy*

Lenny Bruce: The Berkeley Concert (LP) [1969, Bizarre Planet]: 123
Richard Pryor: Live on Sunset Strip [1982, Joe Layton]: 55
Eddie Murphy: Delirious [1983, Bruce Gowers]: 98
Eddie Murphy: Raw [1987, Robert Townsend]: 98
Bill Hicks: I'm Sorry Folks (LP) [1989, no editado]: 110
George Carlin: Jammin' in New York [1992, Rocco Urbisci]: 55
Adam Sandler: What the Hell Happened to Me? [1996, Keith Truesdell]: xvii
Lenny Bruce: To is a Preposition; Come is a Verb (LP) [2000, Knitting Factory]: 122
George Carlin: Life Is Worth Losing It [2005, Rocco Urbisci]: 252
Zach Galifianakis: Live at the Purple Onion [2006, Michael Blieden]: 53, 250
Louis C.K.: Shameless [2007, Steven J. Santos]: 203
Louis C.K.: Chewed Up [2008, Louis C.K., Shannon Hartman]: 204
Tig Notaro: Live [2012, Pig Newton]: 251
Doug Stanhope: Beer Hall Putsch [2013, Jay Karas]: 252
Drew Michael: Lovely (LP) [2013, The Red Bar Comedy Record Label]: 252
Tig Notaro: Boyish Girl Interrupted [2015, Tig Notaro, Jay Karas]: 251
John Mulaney: The Comeback Kid [2015, Rhys Thomas]: 250
Drew Michael: Funny to Death (LP) [2016, Comedy Central]: 253
Bo Burnham: Make Happy [2016, Bo Burnham, Christopher Storer]: 212, 250, 251
Jerrold Carmichael: 8 [2017, Bo Burnham]: 247
Maria Bamford: Old Baby [2017, Jessica Yu]: xxi
Judd Apatow: The Return [2017, Marcus Raboy]: 192

Patton Oswalt: Annihilation [2017, Bobcat Goldthwait]: 251
Neal Brennan: 3 Mics [2017, Neal Brennan]: 99
Demetri Martin: The Overthinker [2018, Jay Karas]: 250
Hannab Gadsby: Nanette [2018, Madeleine Parry, Jon Olb]: xviii, xxi, 17, 251, 277,
278, 279, 280, 281
Adam Sandler: 100% Fresh [2018, Steven Brill]: xvii, 147, 250
Cameron Esposito: Rape Jokes [2018, Paul Bonanno]: 251