
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Martínez Martínez, Albert; Perceval Verde, Josep Maria, dir. Humor y autoparodia : del Lazarillo a Woody Allen. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. 61 pàgines. (1139 Grau en Humanitats)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/226756>

under the terms of the  license

Humor y autoparodia: del Lazarillo a Woody Allen



Treball de final de grau

Albert Martínez Martínez (1467422)

Grau en Humanitats

Tutor: José María Perceval

Universitat Autònoma de Barcelona

Hay esperanza, pero no para nosotros.
(Franz Kafka a su amigo Max Brod)

Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como tragedia
(Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*)

De la vanitat, de l'odi, de les miques d'amor, en quedava la pols i un trist espectacle
d'esplendor i d'oblit.
(Mercè Rodoreda, *Mirall trencat*)

Índice

- Resumen	4
- Introducción	5
- Marco teórico	8
- Historia de la autoparodia	14
- Autoparodia: grandes temas y autores	19
❖ Lazarillo de Tormes	19
❖ Michel de Montaigne	22
❖ Jonathan Swift	24
❖ <i>Tristram Shandy</i> , de Laurence Sterne	26
❖ Oscar Wilde	28
❖ <i>La metamorfosis</i> , de Franz Kafka	30
❖ Charles Chaplin	32
❖ Buster Keaton	37
❖ Los hermanos Marx	41
❖ Woody Allen	44
❖ Situación actual	48
- Conclusiones	53
- Agradecimientos	55
- Referencias bibliográficas	56

Resumen

Este trabajo de final de grado ha tenido como objetivo la definición del humor autoirónico o autoparódico, a través de las principales y distintas ramas artísticas, obras o personalidades que se han beneficiado de él a lo largo de la historia, desde sus inicios literarios hasta la actualidad. Se ha querido definir y encontrar algo de luz a través de las principales obras que han usado este recurso, no a través de la divagación personal, sino en la búsqueda bibliográfica de los artistas o obras que yo he considerado más cercanos y apropiados a la idea que quería transmitir, con la voluntad última de intentar descifrar de qué nos sirve el humor y concretamente qué sentido tiene la autoparodia en las sociedades, tanto antiguas como actuales.

Palabras clave: Autoparodia, humor, ironía, comedia, tragedia.

Abstract

This end-of-degree paper has had the objective of defining self-ironic or self-parodic humour through the main and different artistic branches, works or personalities that have benefited from it throughout history, from its literary beginnings to the present. Its definition has been reached not through personal digression but through the main works that have used this resource, therefore this is a paper based on the bibliographic research of the artists or works that I have considered more close and appropriate to the idea that I wanted to convey, with the ultimate desire to try to decipher the purpose of humour and, more specifically, the purpose of self-parody in both ancient and current society.

Keywords: Self-parody, humour, irony, comedy, tragedy.

Introducción

¿Conocen este chiste? Dos señoras mayores están en un hotel de alta montaña y dice una “Vaya, aquí la comida es realmente terrible” y contesta la otra “sí, y además las raciones son tan pequeñas...” pues básicamente así es como me parece la vida: llena de soledad, miseria, sufrimiento, tristeza y sin embargo, se acaba demasiado deprisa.

(Woody Allen, Annie Hall, 1977)

Con este deslumbrante monólogo empezaba la ya clásica película de Woody Allen *Annie Hall*, donde a través del humor y el ingenio se hacía un repaso fulminante al amor y la vida. El genio neoyorquino llegaba así a uno de los puntos más álgidos de comedia, donde parodiando sus fobias y miedos conseguía crear una historia de amor preciosa y redonda. Para llegar a este punto en la tradición cómica antes tuvieron que pasar grandes episodios culturales, obras que cambiaron el devenir del arte y también de la comedia, ayudando así a la humanidad a recorrer el tortuoso camino de la vida con un poco más de esperanza, o al menos, con un poco más de gracia.

Dentro de la larga historia del humor, existen muy diversos y variados tipos de risa: amargas, tristes, trágicas, joviales... Todas comportan interesantes fenómenos dignos de análisis y reflexión, pues el mero acto de reír es una cosa curiosísima. Pero para mí el más profundo y especial es el acto de la risa autoparódica: quizá la más necesaria, quizá la más dolorosa, quizá la que supone un colofón existencial que colma toda la tradición y pese a ser una cosa esporádica y universal (pues todo el mundo puede reír, nadie puede huir de la risa) coloca al humor en una escala filosófica y psicológica digna de ser estudiada e incluso admirada.

En enero de 2018, iba yo paseando por el centro de Barcelona cuando me llegó la noticia de que había fallecido el poeta chileno Nicanor Parra. Inmediatamente, me puse a llorar por la calle, mientras a mi espalda se sucedían los rostros de las

gentes y los turistas, yo lloraba, pese a que no había conocido en mi vida a ese señor. Son curiosos los lazos que crea la literatura. Luego pensé en que podía convertirme en carne de aparecer en el carrete de fotografía de algún turista asiático y que si tenía suerte saldría en el suplemento dominical de alguna revista de la otra parte del mundo. Fue entonces cuando comencé a contar la anécdota a todos mis conocidos, fantaseando con que quizá mi cara se tornaba célebre en Seúl, como célebre era para nosotros la foto de aquella niña afgana de ojos verdes y tristes. Así es como un instante íntimo de pena se convirtió durante aquel día en una anécdota distendida, en un breve apunte divertido; ni siquiera gracioso, simplemente divertido. Durante mucho tiempo he comprobado como la ironía, la deformación estúpida de la realidad, la autoparodia, son cosas que ayudan a la gente y las civilizaciones a asumir las cosas y seguir adelante. El caso que he narrado es quizá una estupidez, pues a mí la muerte de un poeta ni me duele ni me martiriza, pero podemos extrapolar eso a los grandes aspectos de la vida: el amor, la muerte, el olvido... Y ahora pienso en mi tío, agonizando en su lecho, y en que cuando le pregunté cómo se encontraba me miró, soltó una carcajada y dijo: “pues jodido”, distendiendo así el ambiente y el olor a muerte precisamente con una reafirmación de esta muerte. Y puedo recordar y corroborar las palabras del escritor Roberto Bolaño que afirmaba que el humor (junto a la curiosidad) es la forma más alta de inteligencia.

Todos convivimos con el humor, día a día, es por eso que definir una cosa que tenemos tan aceptada es complicado. Dicho esto, podríamos calificarlo como la actitud o la postura que resalta el lado cómico de las cosas. Ya en su propia definición vemos que está íntimamente ligado a las cosas a las que hace referencia, es decir, que si el humor resalta el lado cómico de las cosas es porque existe un lado amargo de las cosas, un lado triste y terrible, siempre. Es por eso que como sociedad hemos aceptado el humor como expresión esencial de lo humano, la risa como pareja indispensable de la vida.

Dentro del humor, la parte que a mí más me interesa es la de la parodia, concretamente la parodia que se realiza sobre uno mismo: la autoparodia. La parodia es una imitación en tono burlesco, satírico, de los gestos o actitudes de una

persona, de una obra o una sociedad, por ejemplo. Es una exageración caricaturizada en forma de burla para evidenciar una realidad o poner en tela de juicio un aspecto determinado. La autoparodia es realizar esa misma acción contra uno mismo, contra su forma de ser, su físico, su manera de ver el mundo... Muchas veces se realiza con la intención de superar cierto desencanto personal con uno mismo y con la vida, pues la ironía es una forma sensata de sinceridad y aceptación, ya que el espacio de la parodia permite pervertir y aceptar ciertos miedos y angustias, ciertos pensamientos; que presentados en forma de broma quizá nos son más accesibles.

Eso sí, también me gustaría hacer un inciso. El humor autoparódico nada tiene que ver con el llamado humor negro, o más concretamente *Schadenfreude*, en referencia al secreto goce que nos causa el mal ajeno. El humor autoparódico es crítico, por supuesto, pero permite la empatía; ni es insolidario, ni mucho menos excluyente. Muchas veces el humor negro se efectúa con la función de quitar trascendencia a un asunto terrible, de difícil calado, pero se torna injusto, a veces con la simple intención de destruir por destruir, sin finalidad ni sentido.

Cada uno tiene una forma individual de concebir la autoparodia, pues cada uno hemos llegado a ella de una forma diferente. No quería terminar esta introducción sin contar, cómo, en mi caso, fueron mis primeros contactos conscientes con la autoironía, pues pese a que esta nos sobrevuela desde niños, no le damos consciencia hasta un momento determinado de la vida. En mi caso, fue gracias al cine y a la familia. A la familia porque siempre han sabido reírse de ellos mismos, pese a eternidades y nostalgias, pese a lo irreparable, y al cine porque gracias a las películas de Chaplin o Keaton con las que he convivido mucho tiempo pude ponerle nombre a esos sentimientos que yo sólo creía existentes en los bosques familiares, a veces demasiado salvajes para atravesarlos.

Marco Teórico

Las sociedades se estructuran siempre en torno a fobias, miedos, angustias... Eso es inevitable, el ser humano tiende a querer alejarse de lo que desconoce, porque lo que desconoce le aterra. A veces no queremos asimilar cuántas son las cosas que desconocemos, cómo está nuestra vida, en el fondo, sujeta al azar y al desconocimiento, y como esta tiene indefectiblemente un aura trágico, aterrador, que nos sobrevuela a todos nosotros. Muchas han sido las formas de consolarse de este mal intrínseco a la existencia durante la historia de la humanidad: la religión, el ocio, el vino... Pero también el humor, la broma, la parodia. En el ensayo *Woody Allen and the Spirit of the Greek Tragedy: from Crimes and Misdemeanors to Match Point*, Pau Gilabert Barberà dice que la comedia abarca siempre la tensión, el dolor, la miseria... Por eso hay que ir con cuidado con ella porque “si se dobla es gracioso, si se rompe no”. A continuación cita una frase de Allen en el film *Crimes and Misdemeanors* (Woody Allen, 1989) en la cual se comenta que la comedia simplemente es tragedia y tiempo, todo junto y a la vez, y que hay que saber cuando usarla en el debido tiempo, no precipitarse. Por eso es tan delicado ser gracioso, el correcto uso del humor, ya que nunca sabes cuál es el punto exacto donde dejas de ser gracioso y pasas a ser un cretino.

Hay quien podría decir que el humor es sólo una anécdota en la historia del mundo, una pequeña particularidad humana, pero no es así. El humor tiene una profundidad que ni siquiera cuando ejercemos el inocente acto de la broma podemos conocer. Hay algunos historiadores que defienden que cuando el emperador Nerón condenó a muerte a Petronio, autor de *El Satiricón*, este organizó una fiesta multitudinaria que culminaría con él cortándose las venas (Espido Freire, 2019). Bien, a mi parecer este es un ejemplo muy importante, porque trata los que para mí pueden ser los dos aspectos clave del humor: el primero, evidencia una realidad existente y la caricaturiza, ya que al suicidarse él, Nerón no puede matarlo y además lo deja en evidencia con la forma de hacerlo. La segunda, para superar una situación especialmente atroz, como es la de morir, con el aire dulce de la comedia. Superar lo trágico del mundo, de la experiencia personal y también ridiculizar el mundo

social, el mundo de lo establecido. En el ensayo *The Barriers to a Crytical Comedy*, (Todd McGowan, 2014) que “entre comedias y bromas podemos decir lo que de otra forma sería inadmisible en una sociedad educada” y que esto supone un desafío a uno mismo y a la sociedad que nos rodea, que creo que es exactamente la idea que yo también tengo del humor, un desenmascaramiento de uno mismo y de la sociedad que nos rodea. Asimismo se afirma en el libro *El humor y sus límites* (José María Perceval, 2015), “El chiste lo que hace es, precisamente, alterar los patrones adquiridos, ponerlos en tela de juicio. Nos reímos de las cosas que nos sorprenden y también de las que nos obligan a ver la realidad de una diferente manera”.

Pero también hay que dejar claro que la comedia es un recurso natural, esporádico, dotado de naturalidad, ya que la comedia no se siente subversiva ni se puede cualificar ni arrinconar entre adjetivos, quizá esa sea una de sus mayores bazas, nunca ha estado intelectualizada, ha sido siempre una manifestación de los hombres. Dentro de su naturalidad, una risa nunca es inocente, siempre es algo más.

Para superar lo trágico del mundo y poder ridiculizar a los poderosos, se han usado muchas armas cómicas y muchos recursos humorísticos, pero quizá el más curioso e interesante sea el tema de la autoparodia, que al final es el objeto de estudio de este trabajo. La autoparodia, como decíamos en la introducción, es el noble arte de caricaturizarse a uno mismo para evidenciar ciertos aspectos, especialmente los dos que ya hemos comentado al inicio de este párrafo. Esto ha sucedido desde hace varios siglos, y a través del estudio de diversos ejemplos desde sus inicios hasta la contemporaneidad intentaré trazar una línea sobre los autores y fenómenos sociales más importantes, para así poder analizar también la situación actual del humor y reflexionar para qué nos sirven en realidad, cuál es su correcta función en este siglo tan misterioso que nos ha tocado vivir.

La historia autoperódica que trazaremos empezará en el Lazarillo de Tormes, seguirá por diversos libros y autores como son por ejemplo, Montaigne, Jonathan Swift, el Tristram Shandy de Laurence Sterne, Oscar Wilde o Franz Kafka, hasta

llegar al mundo del cine de la mano de Chaplin, Keaton, Los Hermanos Marx o Woody Allen... hasta llegar a los casos más recientes como sitcoms o todo el mundo cómico que ha despertado internet. Cuando hayamos definido la historia y la actualidad, podemos aventurarnos a reflexionar los verdaderos usos del humor hoy en día y su función social y personal. En este trabajo intentaré analizar y definir lo que se ha dicho y hecho durante la historia sobre la autoparodia, aunque no siempre se haya querido voluntariamente incurrir en ella. Y en este caso vuelvo a citar el libro *“El humor y sus límites”* donde José María Perceval dice “No hay historias de humor y terror, trágicas y simpáticas. En principio, hay historias. Toda historia es el relato de una novedad, altera la realidad aunque lo que se cuente sea eterno.”

El objeto de estudio en este trabajo, pese a la diferenciación de épocas y transcurso temporal que pueda haber, no variará: es la autoparodia. A través de los años el significado de autoironía variará, pero no su esencia. Es ese punto el que quiero buscar, ese común denominador de toda desgracia en un alivio de risa. Empezaré a través del Lazarillo y sus fuentes primarias, época en la que empieza a generarse una concepción de la individualidad y del yo, una concepción trágica de soledad en el mundo que acompañará y reafirmará luego Montaigne, también en la misma honda satírica y mordaz en la lucha de la época por reafirmar las identidades personales frente a las tragedias colectivas.

Contextualizar las épocas cuando trazas una línea temporal entrecortada y difusa, así que antes de hablar de cada autor lo situaré en su siglo y época. A continuación hablaré de Jonathan Swift, que ya se encuentra en el Siglo XVIII, con la invención de la imprenta ya efectuada y la posibilidad de escribir y llegar a más población. Swift jugará un papel más social, en permanente tensión con las autoridades y la sociedad, es lo que podría considerarse un hombre de su época. A través de esa sensación jugará su recursos humorísticos con enorme tino como veremos más adelante.

Un libro que no podríamos obviar en la construcción de este relato historiográfico de la autoparodia es la gran novela británica por excelencia, una obra que no deja a

nadie indiferente: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, escrita por el escritor irlandés Laurence Sterne en el Siglo XVIII. Esta obra, al igual que el Quijote hiciera años antes, está a medio camino entre la comedia y la seriedad, y hace inciso en las grandes preguntas humanas. Al igual que viéramos en El Lazarillo, el *Tristram Shandy*, usará la primera persona como recurso narrativo, para crear así lo que se llamará posteriormente monólogo interior, clave en el transcurso humorístico de la autoparodia hasta día de hoy y técnica que permite con clara elegancia indagar en los miedos y reflexiones de un narrador, para así, poder ofrecer con más cercanía y precisión sus reflexiones, cómicas o dramáticas. Las influencias que esta obra recoge de Montaigne y Swift son incalculables, sobretodo en recursos satíricos, pensamientos explorados, permanentes reflexiones. Es también por ello que, además de su incalculable valor artístico y cercanía con el tema que tratamos, me veo obligado a comentar.

Después de comentar esta magna obra, daremos un salto temporal importante y nos dirigiremos a finales del Siglo XIX, cuando aparece la figura de un mordaz e ingenioso muchacho inglés de tez pálida: Oscar Wilde. Con Wilde se reconfigura la estética, su pluma e ingenio lo abarca todo, con una forma de reírse de todo desvergonzadamente inglesa, se convierte en una verdadera celebridad en Oxford y en el mundo entero (Frances Winwar, 1946). Las reflexiones en sus obras y novelas, sus finísimas frases que podrían ser tomadas como epitafios le convierten en uno de los escritores satíricos más importantes de la historia de la literatura, como veremos más adelante. Wilde supone un cambio en la forma de hacer humor, donde todo empieza ya a estar más permitido dentro de la obra, el autor consta de una libertad absoluta, conforme los tiempos han ido pasando y la censura se ha olvidado. Es en ese éxtasis creador donde se mueve el genio, y a partir de aquí nada volverá a su curso de antes.

Del particular mundo británico del Siglo XIX, saltaremos a hablar de una de las figuras claves de la literatura europea: Franz Kafka. Kafka es un escritor muy particular, nacido en Praga, casi toda su obra tendrá algo que ver con su biografía: la relación con su padre, el obtuso mundo de la burocracia y el trabajo, la culpa, la

angustia existencial... Yo en concreto creo que en este trabajo sobretodo nos atañe hablar de *La metamorfosis*, que reúne todos los aspectos que acabo de mencionar. Pero el humor en Kafka no es fácil de identificar, ya que está muy relacionado con el tormento y con sus intrincados bosques psicológicos personales. Para ello, analizaré una conferencia que dio Foster Wallace sobre el humor kafkiano, que ejecuta un análisis certero y agudo sobre la risa de Kafka. Este será el último literato del que hablaré, los siguientes ya pertenecerán al mundo del audiovisual y demás.

Es en este momento, a comienzos del Siglo XX, con la llegada de un nuevo arte sin ninguna tradición detrás, al igual que la libertad absoluta que a Wilde le concede su literatura atenaza a los nuevos creadores de contenido audiovisual, los cineastas que lo inventaron todo: el lenguaje cinematográfico, las formas, los diálogos... Dentro de ese clasicismo fílmico es necesario destacar a dos de los más grandes artistas que la humanidad haya visto nunca: Charles Chaplin y Buster Keaton, quienes a través de formas rocambolescas, ingenio y risa consiguen plasmar situaciones inverosímiles que nos perturban, nos encantan, nos hacen llorar, reír, soñar... Con una puesta en escena muy cuidada se plasman los sueños y angustias de los hombres pero también de la sociedad de su momento. En esto Chaplin será la estrella, reflejar los sueños rotos de su época a través de su figura desarrapada, mientras Keaton tiene una visión más personal de la tragedia, más individual, o al menos esa ha sido siempre mi percepción, que como tantas otras, puede estar equivocada. Indudablemente estos artistas recogen toda la tradición de la que disponen y crean (porque no hay otra palabra, son creadores, abren camino, recorren abismos) un nuevo género y unas nuevas reglas con enorme ingenio y atino.

Un poco más adelante, ya con la llegada del cine sonoro, veremos también a los hermanos Marx; que recogiendo el guante de la época dorada de los vodeviles consiguen actualizar a través de la música, el ritmo, las canciones y la comedia un género cómico y artístico de mucho renombre, que en nada se parecerá a Chaplin o Keaton en cuanto a formas pero que llegará igualmente a cimas artísticas importantes. También, al igual que los dos anteriores, usará la autoflagelación para

poder crear, el reírse de las debilidades y exagerar patrones de conducta y rasgos físicos (como las famosas narices que llevaba Groucho) para presentar una idea supuestamente grotesca que pueda hacer crecer una idea específica o una sensación determinada. (De Srochers, 2011)

Años más tarde, con el género cinematográfico consolidado como el séptimo arte, aparecerá la figura de un enclenque judío que le dará una vuelta más a la concepción del humor con sus chistes y su particular visión trágica de la existencia; Woody Allen, quien con un aura desmitificadora de todos los conceptos occidentales y un afilado humor judío, arrastrará la tradición de Groucho al nuevo cine, a veces más siniestro, más oscuro, quizá jugando a ser el Bergman neoyorquino, pero siempre vivaz y lúcido, identificable en sus fobias y miedos. Su filmografía no entiende de categorías, pues todos los temas: drama, comedia: se concentran en uno solo creando prodigios técnicos y particulares que ya forman parte de nuestra memoria colectiva así como de la historia del cine.

Una vez clasificados los precedentes clásicos, intentaré construir una visión de la modernidad y contemporaneidad humorística. Qué fue el fenómeno stand up comedy, de dónde surge; las sit-com cómicas con Friends a la cabeza o How I Met Your Mother y su visión particularmente desmitificadora del amor, la aparición de internet, los memes, la nueva comedia...

Finalmente quiero reflexionar, con todos estos antecedentes y puntos sobre la finalidad del humor. ¿Para quién es el humor? ¿De dónde sale? O incluso esa perniciosa e irritante cuestión: ¿Para qué sirve?

Historia de la autoparodia

Previamente a entrar puramente en la materia que nos interesa, deberemos comentar los antecedentes, que como en todas las ideas, existen, pues las ideas nunca surgen de la nada, siempre vienen estructuradas por un pasado y un tiempo concreto.

Anteriormente al nacimiento del humor, aparece la risa, como acto social y biológico, en una mezcla de signo de agresividad como es el hecho de enseñar los dientes y grito instintivo ante una situación que nos sorprende. (Perceval, 2015). Es un acto bastante inconsciente, incontrolado, pero eminentemente grupal desde el principio de los tiempos. Una persona que ríe sola nos aterra: pensad en la risa malvada del célebre Joker, en esta última entrega interpretado por el histriónico Joaquin Phoenix.

Para encontrar las primeras conocidas referencias autoparódicas (aún sin considerarlas como tal) de las que contamos, hace falta remontarnos al mundo clásico, y a las anécdotas que dicen que Homero parodió su propia *Ilíada*, en otra obra llamada *Batracomiomaquia*, donde la guerra se disputaba entre ranas y ratones, quizás para caricaturizar algo tan solemne como la guerra y también caricaturizar su propia obra, quitarle peso. Otro ejemplo sería Julio César, que después de las guerra galas, tuvo que soportar infinidad de poemas satíricos que se reían de él y los aceptó con elegancia (Perceval, 2015). Esta sería una situación curiosa, ya que se caricaturiza al poder y este lo acepta, eso nos demuestra que la parodia si uno tiene confianza en sí mismo no afecta, incluso si estás en una posición de poder y eres atacado por la masa. Pero quizá el ejemplo más paradigmático y atinado del mundo clásico lo tenemos en el poeta romano Marcial. Esta anécdota la señala el profesor José María Perceval en su nuevo libro *Populismo. Cómo se seducen, se manipulan y se temen a las multitudes*¹:

“El poeta Marcial señala al ex esclavo Scorpius o Scorpis (el escorpión), divinizado por las multitudes en tiempo del emperador Domiciano (81-96).

¹ El profesor Perceval me proporcionó este dato de su libro inédito ‘Populismo. Cómo se seducen, se manipulan y se temen a las multitudes’, Cátedra, en prensa.

Scorpius era un esclavo del este, convertido gracias a las carreras en un liberto millonario (Marcial indica que los pobres sestercios que él gana en un año, Scorpus los supera por mil con unos minutos de carrera)”

Pese a ello, el atleta Scorpus muere en una carrera y Marcial escribe un poema muy atinado, comparando el dinero que gana Scorpus con el dinero que gana él con sus libros y su literatura:

“Ten ya consideración, Roma, con tu cansado cumplimentero y con tu cansado cliente. ¿Hasta cuándo, dando los buenos días entre maceros y clientes de baja condición, ganaré cien cuadrantes en todo el día, siendo así que Escorpo en una sola hora se lleva como vencedor quince pesados sacos de oro recién acuñado? Yo, como premio por mis libros —pues, ¿qué culpa tienen?—, no quisiera los campos de Abulia; no me seduce el Hibla ni el Nilo, productor de espigas, ni la uva deliciosa que desde lo alto de las pendientes setinas contempla las lagunas Pontinas. ¿Qué anhelo, preguntas, pues? Dormir” (Marcial, 1991)

Mediante esta forma Marcial le quita hierro al asunto, caricaturiza la realidad y le otorga un sentido cómico al poema con ese final: pues quizás dormir si sea la única solución.

En la antigüedad todo el mundo reía, en el Olimpo y también en la tierra, con las comedias de Aristófanes o con los poemas satíricos, hasta que aproximadamente en el Siglo VI se dejó de reír para empezar a llorar, y los espíritus se llenaron de misericordia y lamentos.

Con la aparición del cristianismo en todo el mundo occidental, la risa empezará a verse como un complemento demoniaco, malvado. No se puede reír en la iglesia, ni en los palacios, ni en el campo de batalla, sólo los amos pueden reírse de los súbditos. Todos nos acordamos del libro y película *El nombre de la rosa*, (Umberto Eco, 1980) (Jean-Jacques Annaud, 1986) donde todo el argumento gira en torno a un libro prohibido, oculto, que quien lo leía terminaba muriendo. ¿Cuál era ese libro

tan perverso? Pues nada más y nada menos que *La Comedia*, de Aristóteles. Aparece toda una teoría sobre ese libro y los porqués de la iglesia al negarlo, con aquel memorable discurso final del asesino, del bibliotecario ciego contra la cultura, farfullando que la risa era creada por el diablo. Durante muchos siglos la risa se ve como algo que puede ridiculizar el mensaje divino, que se aleja de la doctrina de Jesucristo. Hay un ejemplo muy claro y muy devastador sobre el tema que nos atañe, y se sitúa en torno al hecho de que muchos cristianos que son crucificados, ríen mientras les torturan, ya que piensan en la bienaventuranza de la vida eterna. Muy inteligentemente, siglos después, los famosos Monty Python le darán la vuelta a esta situación tan terrible, cuando en *La vida de Brian*, (Terry Jones, 1979) los crucificados se pongan a cantar “Always look on the bright side of life” (Siempre mira el lado bueno de la vida), en un ferviente ataque autoparódico de sus personajes, que se encuentran en una situación miserable, sin esperanza, y aun así, deciden reírse de su triste destino, porque no les queda otra.

Más adelante, durante la edad media el humor seguía siendo algo subversivo, la risa se opone a las rígidas ideas de la Iglesia, ya que esta señala siempre la imperfección de las cosas y la idea generalizada de las altas esferas era que el mundo debía ser un lugar sobrio, perfecto. Pero el hecho de reírse de uno mismo ya no se ve con tan malos ojos, pues las élites eclesiásticas quieren que el pueblo tenga una visión muy modesta, muy pesimista de la existencia. Si uno se ríe de sí mismo, se muestra desgraciado y refuerza esa idea tan cristiana de la misericordia, de que frente al absurdo del mundo solo va a poder salvarse Jesucristo, la vida eterna. La seriedad se dejaba escapar al pueblo en fiestas o ritos, pero casi siempre con el uso de máscaras, que anula la perspectiva individual de los hombres y de sus bromas. A fuerza de identificar lo temible con lo serio, este terminó volviéndose ridículo: aparece de nuevo lo grotesco, la burla. Y se juega con lo que se teme, como un recurso de liberación después de siglos de oscurantismo y sordidez. Toda esta percepción comienza a manifestarse en los carnavales, donde se presenta la vida mezclada con la broma y el juego y donde se ignora la distinción entre actor y espectador, donde se iguala a los individuos detrás de una máscara. El juego y la vida se funden en un sólo aire de libertad y la expresión radical que se presenta del mundo les hacía renegar de su condición oficial y sus roles sociales para contemplar

la vida de forma carnavalesca y bromista. Esta percepción será general. La diferencia con la época moderna, de la que ahora hablaré es que la risa medieval es festiva y la moderna satírica, la risa satírica excluye el aspecto cómico del mundo, en la risa popular el pueblo se ríe de él mismo y con él mismo, llegando a una nueva forma de madurez y de perspectiva, que sirve para criticarse a uno y así darse cuenta de sus miserias pero a la vez quitarle hierro. (Batjín, 1974)

Durante la edad moderna, se genera lo que podríamos llamar una pequeña revolución en cuanto a la risa. El humor simple y desmedido del medievo es sustituido por un humor más sofisticado o refinado, aunque los grandes temas humorísticos siguen latiendo con fuerza: la burla sobre la costumbre, el pánico existencial... Quizá porque aunque los tiempos cambien la triste adivinanza del mundo prosigue a pesar de los hombres, irresoluble y virginal como el primer día y respecto a ello nada cambia, jamás.

Es en esta época cuando empieza a desarrollarse un caldo de cultivo perfecto para el nacimiento de la autoironía. Una vez puestos brevemente en contexto sobre en qué situaciones históricas y cómo se ha convivido con el humor podemos avanzar. De todas formas, este resumen lo único que nos aporta es hacernos ver que el humor ha existido desde hace mucho tiempo y algunas veces ha sido perseguido, otras potenciado, camuflado, malinterpretado... Pero la cuestión es que hemos aprendido como sociedad a convivir con la risa en general y con la parodia en particular. ¿Y por qué es tan importante la autoparodia? Pues veréis, las ambigüedades del humor nos muestran que este puede llegar a doler, puede ser dañino si se usa con mala praxis, por ejemplo Plinio el viejo afirma que los ciudadanos que eran atacados por algunos poetas satíricos acababan suicidándose de la vergüenza. Si una masa se ríe de alguien que está siendo parodiado, este uno puede sentirse dolido, pero si en cambio la masa se ríe de alguien que se está riendo de él mismo, las carcajadas se fundirán todas en una misma dirección, aunque lo que esté diciendo sea realmente doloroso. Es esa ambigüedad lo que hace tan interesante la autoparodia y la que me ha llevado a hablar de los personajes y obras más interesantes e importantes, que han trasladado desde que

empezó el esplendor autoperódico en el Siglo XVI hasta el día de hoy, la vigencia de este tipo de humor.

Autoparodia: Grandes temas y autores

- **El Lazarillo de Tormes**

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, fue publicada en 1550 en estilo epistolar y en español. La obra consta como anónima, pues se desconoce su autoría y es una de las cimas de la literatura española y universal. Narra las desventuras del protagonista, de forma autobiográfica, desde que es un niño hasta el día de su boda. Con esta novela se crea la literatura picaresca, a través de un relato realista y despiadado de la época y sociedad del momento. Nuestro protagonista es un personaje de los bajos fondos, que a través de pillerías y perrerías intenta salir adelante, normalmente intentando beneficiarse de las personas a las que sirve.

Estamos en una época de reafirmación de la individualidad, con la aparición de las narraciones en primera persona y la creciente importancia que adquieren los autores, algunos llegando hasta a ser hasta celebridades. Con el Lazarillo se empieza a crear la literatura del yo, donde el narrador autorretrata su individualidad y su vida, mediante una angustia que presenta de forma sibilina al lector. El yo verdadero dialoga con el paródico en todo momento, mediante una ironía que despedaza todo lo que tiene delante. El personaje de Lázaro representa claramente el descenso social de un antihéroe, sus trabajos en los bajos fondos de la sociedad, esos que raramente se describen entonces en la literatura. La ironía del Lazarillo no sólo es cómica, también cuestiona e interroga los principios sociales básicos y reflexiona sobre las grandes cuestiones humanas, allá donde el trágico humor español se asoma ante el dolor. La importancia del Lázaro en la historia del humor autoparódico es casi fundacional, ya que por primera vez en la historia de la literatura, alguien se describe e ironiza sobre sí mismo, hablando de él como si fuera otra persona, es decir, se sitúa fuera de él para verse como un personaje ridículo y así poder elaborar una crítica. La picaresca lo que hace es inventar la autobiografía, ya que la primera persona del Lazarillo es una innovación total. El personaje más humano es evidentemente el Lazarillo, siempre, que como hemos dicho representa también la clave posterior del individualismo moderno sorteando imposiciones y tratando de vivir lo más dignamente posible con los pocos recursos de los que

dispone, pero sin revelarse directamente contra la autoridad, ya que así podrá demostrar las incongruencias del sistema social.

Hay que situar el contexto de esta obra dentro del nacimiento de las nuevas ciudades europeas, llenas de suciedad, podredumbre, mal olor; como catarsis del escenario de horror y tragedia que representa la vida. Pero vamos a verlo con propios ejemplos de la obra. Al comienzo de la obra el Lázaro es un niño y aparece la risa de los adultos sobre el niño; como en el episodio en el que el Lázaro se golpea la cabeza en un toro de piedra con un fin didáctico, y mediante el dolor se nos retrata lo arcaico de algunos de los valores de antaño, por ejemplo. Pero el dolor físico es aliviado de alguna forma por la risa. Otro ejemplo ya más posterior, es cuando el clérigo de Maqueda, avaro y egoísta como él solo, representación desvergonzada de la hipocresía, le ofrece al Lazarillo un plato de huesos roídos, a la vez que le bendice diciendo “Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo”. Es esta especie de aura de sueños rotos y destinos truncados que desprende toda la obra, una literatura que muestra la decadencia de absolutamente todo, desde una perspectiva que ahora nos resulta muy moderna, a través de una imagen cómica, como es la de tener un triste plato de huesos y que te digan que el mundo es para ti. Y es que toda la vida del protagonista, desde que es niño hasta adulto se ve acompañada de la burla, lo que despierta una sonrisa también despierta una lágrima y es una representación de toda la degeneración moral del personaje, a quien la sociedad no le ha dejado de dar palos. Todos los amos de Lázaro, del primero al último, con sus ideas y sus conductas dejan latente en él un desengaño humano, social y religioso; contribuyen a acompañarle en el viraje de desfiguración espiritual y moral, le llevan a ser un hipócrita y un malhechor, porque así como es la sociedad, así debe comportarse él si quiere sobrevivir.

Podríamos debatir también si la autoironía contribuye también a una sátira anticlerical, pero como dice el crítico Joaquín Casaldueiro, no se puede atribuir simplemente que la ironía sea causa directa de anticlericalismo porque “solo la conciencia de un inquisidor, siempre con el temor de derrumbe inmediato, puede considerar temible la burla”. (Casaldueiro, 1973). Aunque bien es cierto que cuatro

de los siete amos que tiene el Lazarillo están relacionados de alguna forma con la iglesia, y que él con la fuerza de su palabra tiende a desbancar.

Otro fragmento interesante del que nos habla Casaldueiro es el siguiente, situado en el prólogo:

“Consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe,
pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que,
siendoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.”

Según el crítico, este se puede perfectamente relacionar con el famoso grabado donde se ve a Lazarillo remando. De esta forma aumentaría la concepción existencial y trágica de la obra, donde comedia y tragedia se fundirán en una sola, ya que representaría la idea de que el protagonista va “remando hacia la muerte”. (Casaldueiro, 1973)

Pero si hablamos de autoironía en el Lazarillo, la parte más evidente y famosa es la presentación del personaje, sus raíces familiares (la ambigua presentación de sus padres) y de él mismo en el primer tratado del libro. Pues se deja claro que debe arrimarse a determinados personajes para conseguir comida, pero que no conseguirá dignidad o sabiduría. Lázaros ofrece visiones de sí mismo como mentiroso (“le satisfizo de mi persona lo que mejor mentir supe”) y se plantea como un buscavidas, un personaje sucio y sin historia, con la única intención de seguir adelante. (Dotras Bravo, 2012)

La naturaleza de la broma en el Lazarillo es ingenua y amarga a partes iguales, hasta cruel en ciertos puntos, casi escéptica, mitad melancolía mitad júbilo; pero en todas sus partes es humano e indulgente, incluso en los personajes medio demoníacos que le hacían las mil y una barbaridades al pobre Lázaros. él trata de comprender la psicología de estos, ahonda en ellos y a través del humor establece retratos complejos, sabios; mientras el Lazarillo se hunde en las inmensidades de la vida y el tiempo la gente sigue indiferente, con su afán por vivir y seguir respirando,

porque quizá esa sea la única constante del mundo que el autor entendió. Más vale reír, mientras todo se hunde, incluido tus propias ilusiones.

- **Michel de Montaigne**

Michel de Montaigne nació en un pueblo francés cercano a Burdeos durante el siglo XVI. En una época de importantes enfrentamientos religiosos en su país, él se quedó en su torre enclaustrado escribiendo y descubriendo su ser mediante la escritura, a la que dedicó toda su vida. Se dice que en los últimos años de su vida decidió esculpir una medalla que llevaba colgada al cuello con la frase “¿Qué se yo?” acuñada en ella.

Montaigne es actualmente reconocido como el creador del concepto de ensayo. El ensayo básicamente es un texto que plantea una reflexión sobre las condiciones humanas a través de la visión, opinión o experiencia del autor. Ese es el terreno que cultivó Montaigne, siempre a través de la humildad y el escepticismo tratando de encontrar alguna verdad y dudando de todo, no por menos es considerado un autor relativista. En medio del bullicio guerracivilista de la Francia de su época, él quiso unir a las dos mitades de su país mediante la sonrisa, un poco melancólica (Perceval, 2015) ya que defendía que a todos nos repercuten las mismas miserias humanas. En los ensayos se creaba un terreno literario perfecto para la ironía y la autoparodia, mediante la cual Montaigne parodiaba a su pueblo pero también a él mismo, considerándose uno de los primeros autores en ejecutar este tipo de idea, un pionero como ya vimos que también fue la obra del Lazarillo. Pero hay que diferenciar a Montaigne de Lazarillo en cuanto al contexto humorístico, ya que Montaigne representa al humanismo aristocrático de las élites y el Lazarillo a la gente de abajo, herencia de toda la cultura popular y representado también por gente como Rabelais. La opción de humor medieval carnavalesco y escatológico se oponía a la soledad irónica y distanciada del humanista. El Lazarillo nos permite situar un puente entre esa individualidad y el mundo en donde Lazarillo no observa sino que participa. (Bajtin, 1984)

La ironía de Montaigne es una ironía que ejecuta un cierto distanciamiento con la realidad, permite al autor, desde su torre elevada en la montaña (y esto no es una metáfora, realmente Montaigne pasó sus últimos 20 años de vida encerrado en una torre) juzgar la sociedad, los comportamientos de su época e incluso a él mismo con un humor muy fino. En toda su obra la ironía no aparece nombrada, él no teoriza sobre esta, simplemente sobrevuela todos sus escritos un aura sarcástica. Quizá esto se deba a que el autor francés no considerara el humor ninguna broma, sino una herramienta para transmitir la verdad. En ese momento la ironía juega un papel muy similar al que juega la melancolía, que es considerada una emoción casi divina por las élites del momento, ya que un sentimiento que inspira al artista, por muy triste que sea, es deseado. En esa ambivalencia entre la tragedia y la comedia se mueve también la ironía, que quita hierro a las miserias humanas pero a la vez azotan de una forma implacable. La ironía es, de hecho, el único elemento del espíritu crítico al que Montaigne acepta en su totalidad, ya que es el único que no es filosófico en pleno sentido, el único que atañe únicamente a los humanos y no puede dar origen a un sistema acartonado por las convenciones de cada época. A través de la ironía Montaigne acepta las realidades del mundo, deslumbrándose con ella pero sin inquietarse. Podríamos decir que aunque en ningún momento se desentiende de la ironía, no se la toma completamente en serio, al igual que nunca se toma completamente en serio a él mismo, a sus creencias, a sus pensamientos o a sus metódicos exámenes de lo real.

Hay que tener en cuenta que la ironía en Montaigne está muy relacionada con la interrogación que Sócrates ejecutaba sobre sus interlocutores, a través de la ironía Montaigne destrozaba las verdades social e individualmente adquiridas y las instituciones que las sustentaban. Montaigne intenta extender la razón humana por encima de las pasiones que tristemente traían las desgracias a su pueblo. (Raga Rosaleny, 2011)

En terreno autoirónico, cabe decir que Montaigne se autoproclama inventor de este género, con abundantes descripciones sobre su persona, bastante desgarradas y crueles. Esta ironía le ofrece tranquilidad, le relaja, pero no le lleva a la indiferencia,

simplemente pellizca cuerdas de las imperfecciones humanas que serios no podríamos tocar sin ofensa; a través de parodiarse a sí mismo parodia a toda la humanidad, es por eso que muchas veces se le ha considerado un escritor muy humilde, con pocas pretensiones, gracias a la perniciosa habilidad que tienen el humor y la tragedia de igualarnos a todos en torno a un mismo círculo. Las carcajadas y la muerte, nadie puede escapar de ellas. Es el buscar el camino de las imperfecciones lo que le produce cierta satisfacción filosófica, como cita en su breve ensayo *De cómo el alma descarga sus pasiones en objetos falsos cuando los verdaderos vienen a falta*, “Nunca serán suficientes las injurias que podamos decir contra nuestro propio espíritu”. (Montaigne, 1992)

- **Jonathan Swift**

Jonathan Swift fue un escritor irlandés que vivió entre los Siglos XVII y XVIII. Estudió teología, publicó numerosas obras, se implicó en política y además ejerció de capellán, pese a los controvertidos rumores que apuntaban que mantenía una relación sentimental y un matrimonio secreto.

Swift es reconocido tanto tiempo después como un hombre que se implicó en los problemas de su tiempo y a la vez en las grandes preocupaciones universales, que supo retratar con un uso fino del sarcasmo, con ese particular *humor inglés* que le caracterizó toda su vida. Su obra más conocida, *Los viajes de Gulliver*, es un clásico de la literatura universal, y pese a ser considerado en ocasiones literatura juvenil o infantil, su lectura y relectura no sólo nos demuestra que es un texto trepidante y divertido, sino que además proporciona una sabiduría y unas emociones que debemos catalogar de rabiosamente modernas.

Swift es el representante del pensamiento conservador de su época, aunque sus artículos no dejan indiferente a nadie, más bien podríamos catalogarlo políticamente como a un agitador, mediante su sarcasmo. El poder siempre desconfió de él y de su afilada lengua. Recordemos que nos encontramos en una época donde se ha inventado la imprenta y hay un poco más de libertad de publicación, así que cualquier texto difamatorio de Swift podría llegar a mucha más gente. Por ejemplo,

en su obra *El cuento del tonel*, Swift ridiculiza la soberbia de la religión, cosa que le llevará a una gran enemistad con la reina Ana Estuardo, que le verá como un elemento peligroso en todo momento.

La retórica irónica de Swift hace hincapié en lo absurdo de la vida humana y de la existencia, en lo ilógico que es estar vivos en un mundo que nos es extraño, rodeado de situaciones grotescas y personas ridículas que provocan dolor y drama. Su visión del mundo le aboca a una concepción desesperada de la existencia y a una visión pesimista de la vida, centrada en la incapacidad humana para superar el bien.

Swift está muy marcado por sus orígenes, ya que no provenía de buena familia e incluso tuvo que ser criado por su tío. En un mundo inglés de imposturas y falsedades, Swift se revela y pone en tela de juicio todo aquel engranaje maléfico, argumentando que todo lo que él ha hecho para ser famoso lo hace únicamente porque no posee de un gran título ni un gran patrimonio, entonces la única forma de ser tratado como a un *Lord* es mediante el ingenio, con o sin razón, lo mismo da. Esa visión de la falsa sociedad irlandesa e inglesa no le abandonará nunca, de hecho siempre se comprometió con los desfavorecidos y no con las clases nobles, hasta el punto que antes de morir termina dejando los derechos de todas sus obras a los pobres.

Una de las cumbres irónicas de Swift se da en 1729, cuando propone en el texto *Una modesta proposición* (Swift, 2007) que para solventar los problemas de hambre de la época, las madres ricas deben comerse a los hijos de las madres pobres, y así se saciaría el hambre y la sobrepoblación. A través de un humor muy crudo, enfrenta a la sociedad irlandesa con sus problemas y mediante la parodia evidencia el retrato triste de su época. Esta obra es considerada ensayísticamente perfecta y en mi opinión es un texto muy adelantado a su época, ya que un humor así de negro y desproporcionado no era lo que se llevaba en las élites culturales, que abogan más por la ironía fina y no por la salvaje presentación descarnada de los hechos.

La estética irónica de Swift lo que provoca es una forma especial y personal de representar un determinado estado de ánimo y una cosmovisión del mundo y la existencia, donde lo único que se reproduce es la incredulidad, el sinsentido y el desasosiego continuado. La crítica irónica en sus escritos ya comienza a estructurarse en la simple composición y estructuración de los espacios. Por ejemplo, en los distintos territorios por los que viaja Gulliver, los personajes que se encuentra en sus diferentes paradas evocan un sistema de alegorías que conforman su propósito: La formación de lo grotesco, para hablar de lo humano. Todos podemos sentir el alejamiento del gigante Gulliver rodeado de microscópicos liliputienses, no solo es una fábula social sino que además se puede percibir angustia humana, es un doble juego existencial y social en una sola historia. Otra vez vemos esa perniciosa función del humor, que se ensaña en caricaturizar rasgos universales a través de los individuales.

- **Tristram Shandy, de Laurence Sterne**

Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy es una novela publicada por Laurence Sterne entre el año 1759 y el 1767, en lengua inglesa. Estamos en el conocido como siglo de las luces, un tiempo clave para entender el mundo moderno. Se convirtió en un clásico instantáneo, aunque al comienzo parte de la crítica la considerara escandalosa o extravagante. El *Tristram Shandy* está narrado en primera persona, de modo autobiográfico, vía un monólogo interior, por Tristram Shandy. Gracias a este tipo de narración se consiguen plasmar de forma más fácil sus sentimientos y pensamientos, siempre de forma confusa, excéntrica, con un humor desgarrador que podría ser considerado picaresco, heredero de nuestro querido Lazarillo. Tristram Shandy intenta escribir su vida, pero esta se le escapa porque la vida es demasiado compleja para ser capturada por el arte, así que recurre todo el rato a digresiones y explicaciones para contextualizar, a modo de anécdotas. Al final, el narrador lo que termina haciendo es presentarte a una serie de personajes relacionados con él, retratándolos mediante anécdotas e historias y desplazando el foco de atención de él hacia los demás, parodiando así el concepto autobiográfico que en teoría tiene la novela. Shandy no es sino un narrador

inexperto, que se embelesa en nimiedades y fruslerías para construir una historia atípica y paródica, construida a retazos por las historias que cuenta y que no se rigen por un orden sino por asociaciones de ideas que le van viniendo al autor.

Según Maria Djurdjevic, en su ensayo *Una mirada a la parodia desde el formalismo ruso: Tristram Shandy de Laurence Sterne*, los formalistas rusos analizaron la novela catalogando lo parodiado en el Tristram Shandy en cuatro diferentes factores, los cuales expondremos a continuación:

El más evidente es la parodia de la estructura narrativa, que desde el comienzo del libro pretende transmitirnos sensación de caos. Y es que el libro pretende empezar como una autobiografía pero pronto el autor comenzará a narrar su nacimiento. Además, el narrador alterna la descripción de su vida con episodios de personajes secundarios o hasta cuentos dentro de la propia novela. Al igual que hiciera Don Quijote, El Tristram Shandy parodia los estilos narrativos de su época, experimentando con la inabarcable cantidad de oportunidades que le ofrece el ejercicio de hacer una novela, ya que el caos, el desorden y la inconsistencia son totalmente buscados.

Otro factor parodiado es el del protagonista o héroe novelesco. No se habla de las fortunas o victorias del protagonista, sino de las de la gente de su entorno. Tristram, como narrador, está aislado, y en palabras de Maria Djurdjevic, “en la profundidad de su vida privada él duda sobre si es posible saber algo de uno mismo”. La primacía del protagonista pierde importancia y desplaza esta a los personajes secundarios.

El tercer factor que se parodia, según los formalistas rusos, es el del acto creativo. La obra de Sterne está llena de comentarios sobre el propio hecho de crear literatura y escritura. También afirman que en esta novela el contenido tiene mucha menos importancia que la forma de narrar y que la propia novela es “una reflexión sobre la escritura y un experimento vivo del evento de narrar historias”. Otros ejemplos son las páginas negras después de la muerte de un personaje o capítulos de una sola frase.

Después, podríamos hablar de una parodia de la relación entre autor y lector, ya que parodiando al lector que sólo busca entretenimiento en las novelas, Sterne decide darle instrucciones al receptor del texto, haciéndole pensar y convirtiéndolo en parte del proceso creativo. Sterne apelará al lector y a sus emociones en diversas ocasiones, lo que en palabras de Djurdjevic significa que “Sterne se burla de sí mismo y de su manera de escribir la novela y, consecuentemente, del lector y los acontecimientos de su tiempo.” (Djurdjevic, 2004) Y es que la parodia necesita de la inteligencia y lucidez del lector para existir, ya que sin él, esta no sería interpretable, ergo no existiría. Sterne apelará al lector en más ocasiones, por ejemplo con renglones o páginas en blanco, que tienen la voluntad de que seamos nosotros quien los completemos, retratando así al lector pasivo y obligándolo a tomar parte de lo que está leyendo. (Djurdjevic, 204)

En definitiva, Tristram Shandy es una parodia no sólo de la sociedad en su conjunto, de la que forma parte el autor, sino también de la historia literaria y su forma de crear obras, de la percepción del lector pasivo que sólo busca entretenimiento en una obra y por supuesto, es una autoparodia de su propio autor, quien decide hacer una biografía que no habla de él y quien decide hacer un libro y se da cuenta de que no sabe hacerlo de forma meticulosa, racional; sino que las ideas le salen a borbotones y no casan con la idea canónica literaria; pero ya de paso, él lo hace y lo hace a la perfección, revolucionando para siempre la historia de la literatura con una obra inmortal.

- **Oscar Wilde**

A mitades del Siglo XIX, con el mundo cambiando a caballo entre dos revoluciones industriales, nace en el Reino Unido el escritor, poeta y dramaturgo Oscar Wilde. Hijo de una familia destacada de la sociedad inglesa, le permitió formarse y estudiar, llegando incluso a la universidad de Oxford, donde adquirió gran popularidad. Su genio creativo empezó a plasmarse en revistas, cuentos o poemas, pero no saltó verdaderamente a la fama hasta la publicación de su única novela, *El retrato de Dorian Gray*. Después siguió escribiendo obras de teatro, las cuales, pese a las feroces críticas de los puritanos, despertaron gran admiración. Su vida se truncó en

1895, cuando fue vehementemente acusado de homosexualidad y condenado a la cárcel y a trabajos forzados. Finalmente, se fugó a París, donde vivió en la indigencia, asolado por problemas económicos y problemas con la bebida para terminar falleciendo a los 46 años, en el 1900.

Con Wilde se da un nuevo sentido a la ironía, a la forma de reírse de las cosas y parodiar el mundo, mayoritariamente mediante finas reflexiones, satíricas. Estamos en un momento donde cada vez hay más libertad para el creador y casi todo empieza a estar permitido. Con todo, la ironía de Wilde es una ironía desmitificadora, que evoca derrota y destrucción; la alegría y la tristeza se eclipsan en sus relatos.

La académica de la UC María José Navia, define la ironía de Wilde como "una aguja, si la tienes sobre la piel levemente, no duele; pero si la presionas, puede terminar haciendo daño o sacando sangre", ya que a través de historias con moraleja Wilde describe todos los aspectos que estaban mal en su sociedad, como las apariencias o la hipocresía. Una de sus famosas citas ya habla de esto "Dad una máscara a un hombre y os dirá la verdad", que es una afirmación que años después los cineastas como Groucho o Chaplin usarán para parodiarse a sí mismos y así incidir en críticas que si las dijeran como personas y no como personajes serían más arriesgadas.

Y es que Wilde empieza a ser crítico con la sociedad británica porque es crítico con él mismo. Él es un irlandés que para encajar ha tenido que copiar las maneras y hasta el acento británico, entonces su mirada externa le sirve para reírse y parodiar las carencias y ridiculeces, el absurdo de las formas sociales.

Hay una historia de Wilde que quizás define de gran forma su cosmovisión, titulada "*El ruiseñor y la rosa*", en esta un pájaro entrega su vida para que un estudiante le pueda dar una rosa a su amada, pero cuando el estudiante efectúa la entrega, su enamorada la rechaza, ya que ya había recibido otro pretendiente quien le había hecho entrega de joyas mucho más valiosas que una rosa. Entonces, el joven lanza la rosa a la calle y esta es atropellada por un carro. En esta historia, con ironía se

desmenuza la sociedad y sus convenciones, y con mano dura se desgarrar el corazón del lector a su vez. La autoparodia social tiene un trasfondo triste, ejemplo de que el mundo quizás no sea tan bello como parece y la ironía de Wilde sea dolorosa, mostrándonos, que la belleza sólo puede ser momentánea, efímera, porque el mundo al final es así, y en la vida de una persona aunque la obra sea cómica, el último acto siempre es trágico. Pero no podemos hablar en boca de alguien tan genial, así que terminaré citando una de sus muchas frases célebres, que casa con todo lo que he dicho: “El humor es la gentileza de la desesperación” (Rodríguez M., 2019)

- **Franz Kafka, *La metamorfosis***

Franz Kafka nació en Praga y vivió entre los Siglos XIX y XX. Pese a su prematura muerte a los 40 años, su legado literario es inmenso y la complejidad de su obra, llena de matices y capas, ha provocado que aún a día de hoy se siga discutiendo sobre él. Sus obras abarcan temas como la angustia existencial, la ansiedad, los conflictos familiares, la culpa o la psicología y se nos presentan en novelas, cartas o relatos cortos. En un mundo tremendamente caldeado, en vísperas de la primera guerra mundial, Kafka sacó la pluma y tiñó de angustia todos sus libros, creando una obra tan personal como desgarradora.

Como muchos grandes escritores, Kafka se pone al servicio del humor en su literatura, pero no es tan fácil descubrir los recovecos humorísticos de su obra, pues esta es de una grotesca y moderna complejidad. Podríamos divagar y llegar a conclusiones quizás acertadas, pero me parece un ejercicio inútil cuando el gran David Foster Wallace dió una conferencia titulada *Algunos comentarios sobre lo gracioso que es Kafka, de los cuales probablemente no he quitado bastante* (1999), que supone uno de los ejercicios de lucidez e inteligencia más grandes que yo haya leído. Foster Wallace nos argumenta que el humor de Kafka no proviene de lo neurótico, sino de lo antineurótico, llegando a calificarlo como “heroicamente cuerdo”, un humor donde todo está premeditado y estudiado, con una espiritualidad desgarradora y evocadora de las grandes penurias humanas, pero a la vez jugando

con el inconsciente. Wallace dice que Kafka premedita sus golpes humorísticos con gran atino porque durante su obra lo que hace es orquestar el aumento de la presión hasta llegar a un punto que se vuelve intolerable y se libera en el momento preciso, llegando así al éxtasis literario y narrativo. Hay que incidir en que el humor de Kafka no es un humor al que estemos habituados, pues no hay chistes, ni sátira, ni tampoco acrobacias verbales. Mucho menos sentidos sexuales o escatológicos, o intento de rebelión provocadora, sino que es algo mucho más fino y a la vez más complejo. Esto se percibe, por ejemplo, en las figuras de autoridad, pues estas jamás son simples payasos a los que ridiculizar, sino que nuevamente en palabras de Wallace son “Absurdos, temibles y tristes”, ya que la comedia kafkiana es siempre también tragedia y esta tragedia supone para escritor y lector un placer inmenso. Kafka identifica el nacimiento del humor como el nacimiento de lo terrible. Para él el humor no es un lujo, sino un modo de sobrevivir, melancólico e inseparable de la condición humana. (Foster Wallace, 1999)

Quizás el máximo exponente de humor y autoparodia kafkiana, en relación también a lo comentado en el párrafo anterior, se encuentre en *La metamorfosis* (1915). En esta novela, Gregor Samsa, es un vendedor de telas que una mañana se levanta convertido en un insecto. Es un retrato angustioso, desesperante, del hombre diferente, incomprendido, frente a la sociedad que lo engulle todo, frente a la autobiográfica autoridad de su padre; pero ya saben que nunca sabremos definirlo correctamente, pues las capas de las que consta la obra kafkiana son indescifrables del todo. Gerardo de la Concha dice lo siguiente al respecto:

La metamorfosis es, además, una novela absurdamente cómica, deformada, grotesca, amarga y desconsolada; adjetivos todos que casan con el sentido del humor de su autor. Kafka es conscientemente partícipe de la tradición humorística que tienen los judíos en Europa, un humor de perseguidos, de extraños, de incomprendidos; sarcástico y herido, lleno de contrastes, burlas, de carácter agresivo y sobretodo autoagresivo. (Gerardo de la Concha, 2015)

Uno de los momentos cumbre de *La metamorfosis*, de esos en los que según Wallace, Kafka desprendía toda la presión de la novela en el momento preciso, se

da cuando al final casi del libro, el padre le tira manzanas a Gregor Samsa, ya convertido en cucaracha y luego comprueban su muerte con el palo de una escoba, casi como en una escena de cine mudo. En este histrionismo tan angustioso, Kafka asume con total naturalidad su condición de insecto así como la indiferencia de su familia, pero hay parodia dentro de la angustia, hay broma en el hecho de imaginar a tres o cuatro individuos tocando con un palo a Kafka a ver si está o no muerto. ¡Todo es tan grotesco como maravilloso! Y es que *La metamorfosis* no es sino ejercicio doloroso pero inteligente de autoparodia, una autoparodia amarga y sublime. Otro ejemplo se encuentra en sus diarios, cuando el 1 de agosto de 1914 dice “Hoy Alemania le ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, fui a nadar.” (Kafka, 2001), de esta forma parodia la poca importancia que tiene para él que el mundo vaya a arder, pues se encuentra en otra esfera completamente diferente a la de la violencia y el caos, y a su vez, parodia lo absurdo de las guerras, que provocan masacres mientras la gente lo único que quiere es seguir tranquila su vida.

Para terminar, me gustaría contar una anécdota, y es que Kafka quería ser reconocido como humorista. Según cuenta Thomas Mann, en alguna ocasión, este quedaba con sus amigos para releer sus obras en voz alta y todos juntos reían hasta las lágrimas. (Gerardo de la Concha, 2015) Quizás nos pueda parecer un poco perturbador este hecho, pero no podemos negar que esconde una humanidad inmensa.

- **Charles Chaplin**

Es a finales del Siglo XIX cuando en pleno Londres nace una de las figuras más importantes del cine y quizás de la historia de la humanidad, el inigualable Charles Chaplin. Sus padres fueron artistas de music hall, por lo que de una manera u otra él estaría relacionado con el mundo del espectáculo y el teatro ya desde bien pequeño. Su infancia fue especialmente dura, cosa que le marcará para siempre, con un padre alcohólico y una madre internada en un psiquiátrico, pasó mucho tiempo internado en orfanatos y espacios para niños pobres. Quizás el momento en que su vida cambia es cuando decide entrar en la compañía de mimos de Fred

Karno, allí se hará un nombre y aprenderá las consignas básicas de acción para sus futuras películas.

Es a mediados de la década de los años 10 cuando Chaplin comienza a desarrollar el prototipo de personaje que marcará el inicio de su carrera, el personaje del vagabundo, también conocido como Charlot, a medio camino entre los modales refinados y la estética pobre, sucia de un pordiosero; Chaplin querrá siempre representar la dignidad de este personaje. Crea, además, una estética perfectamente reconocible; el bombín, el bastón, las ropas desaliñadas, el bigote... Es una clara voluntad realista, que querrá transmitir a través de un personaje que en el fondo representa sus orígenes, su infancia y el Londres que él ha conocido y le ha marcado. Chaplin no puede escapar de su pasado, el cual intenta caricaturizar con una representación grotesca de su persona, que le sirve no sólo como crítica social sino también como representación individual y retorcimiento de los traumas de la infancia, del pasado que inevitablemente siempre nos acompaña. Él mismo cuenta en su autobiografía que un productor le dijo al inicio de su carrera “La comedia consiste en saber de dónde vienes y hacerlo a la perfección”, esa frase le acompañará toda la vida. Hay una idea en Chaplin que nos sirve para enlazar con una parte anterior del trabajo y estas son sus reminiscencias a la literatura picaresca, en la perniciosa voluntad de supervivencia de Chaplin, que hace las mil y una carambolas para poder sobrevivir, es esa parodia igual que en el Lazarillo, donde ambos personajes pertenecen a los bajos fondos y a través de la broma muestran a estos sin tapujos.

Si hablamos de contexto cómico y cinematográfico, tendremos que decir que nos encontramos en una edad muy temprana del séptimo arte, donde las primeras películas que se hacían implican un humor muy basado en los gags visuales, caracterizados por la violencia física y un humor habitualmente irreverente. Han llegado los felices años 20 y todo está cambiando. Los cómicos provienen habitualmente de circos, vodeviles y music-halls, y se empieza a trabajar con estos en piezas cortas o sketches hasta bien entrada la década de los 20. Los gags son la pieza central del humor slapstick (o comedia física, de violencia exagerada) que

jugaran con la lógica del absurdo, con la poética del fracaso y donde visualizaremos esencialmente el predominio del gesto y la ausencia de la palabra. Todos estos son factores que se reúnen en el cine de Chaplin, y si bien es cierto que en ese momento el cine es concebido como una experiencia colectiva dominada por la comedia, donde se viven experiencias colectivas circundadas por las risas comunes, Chaplin querrá darle una vuelta más a ese nuevo arte tan joven y tan inmaduro.

Es Chaplin quien decide a partir de la identidad del vagabundo, dejar entrar el mundo de las emociones. Su personaje del vagabundo es la idea del cómico como víctima y como personaje marginal. La poética chapliniana aparece de la no aceptación social, transgrede la idea del héroe romántico y no busca ni el triunfo ni el final feliz. Simplemente su héroe es un personaje que genera desorden y rompe con la corriente lógica del espectáculo, para así mostrar por una parte la cara oculta de la sociedad y también la cara oculta de las emociones, que en realidad, se esconden en todos lados. Porque detrás de la parodia de los gestos y los gags se esconden ideas tan bellas como la búsqueda del amor (que está presente en todas y cada una de las películas de Chaplin, siempre con la idea de una mujer como salvoconducto, el amor como salvavidas) o la representación de la tragedia en la que vive tanta gente en este mundo y que quizás el cine aún no se atrevía a retratar. Pero, como hemos dicho en algunas ocasiones ya, el humor y la parodia nos permiten llegar a expresiones y discursos que sin ellos no podríamos transmitir. Para Chaplin el *happy ending* no es ni un beso, ni el éxito, sino un plano general donde el personaje se aleja, como en el final de *Modern Times*, por el sendero de la vida, vacío, largo, esperando ser recorrido, con vivaz alegría y todos los sueños que quepan en él.

Realmente no hay mejor manera de explicar a un cineasta que viendo sus películas, por eso voy a intentar poner algunos ejemplos de ellas donde se muestre lo que estamos hablando. Empezaré por la que reconozco como mi favorita, una de sus primera obras, compleja, admirable y sentimental comedia dramática: *The Kid*

The Kid (1921) es una fusión entre los géneros de comedia y melodrama con elementos de realismo social y una sofisticación emocional donde se explica la

historia de un niño que es abandonado por su madre y dejado en un contenedor. Este será recogido por un vagabundo representado por el propio Chaplin y 5 años después será reclamado por la mujer que lo abandonó. En esta dura película Chaplin no renuncia al realismo en ninguno de sus espacios, y crea una obra sobre su infancia, sobre la gente pobre, las mañanas frías, las infraviviendas donde viven las clases sociales más desfavorecidas de la Inglaterra post industrial. El personaje del vagabundo nos evoca y nos confronta con inocencia poética, y por ello, su fusión con el personaje del niño será tan tierna y carismática, porque se trata la concepción heroica del vagabundo que cuida al niño con un dominio magistral de las emociones. Su transgresión de la narrativa romántica será puramente ideológica. Él hace reír desde las emociones y el realismo, desde las pequeñeces cómicas que nos ayudan a sobrellevar la tragedia que supone vivir. En referencia a esta película, cuenta Santiago Andrés Gómez en el libro *El cine en busca del sentido* que Chaplin dijo que “el objeto del cine es transportarnos al reino de la belleza y eso sólo puede sucedernos muy cerca de la verdad”.



Chaplin, C. (1921) *The Kid* (Film)

Fuente: https://elpais.com/cultura/2017/04/14/actualidad/1492136902_917380.html

A partir de aquí, durante toda su obra, veremos constantes referencias autoparódicas que intentan mostrar las miserias de sus personajes así como

también la belleza escondida del mundo, esa sensación agridulce a veces tan difícil de transmitir. En *The Gold Rush* (1925), Chaplin volverá a ejercer de vagabundo y tras una serie de desgracias se verá encerrado en una cabaña en medio de la nieve con otro hombre, mucho más corpulento que él. Acuciados por el hambre, los dos protagonistas deciden cocinar la suela de un zapato para poder llevarse algo a la boca, en un retrato tan duro como gracioso en la que ya es una de las escenas más icónicas de su filmografía:



Chaplin, C (1925) *The Gold Rush* (Film) Fuente:

<https://dunkincoffee.es/blog/comidas-de-peliculas-el-zapato-de-la-quimera-del-oro/>

Otro ejemplo de autoparodia sagaz y brutal se da en *Modern Times* (1936), sin duda una de las películas que más me ha hecho reír en mi vida y donde además Chaplin crea un retrato social de su época, una nueva oda al obrero, al marginado, un alegato contra todos los males que traía la industrialización. Si hablamos de esta película, podríamos pasarnos horas comentando su tierno final o sobre la maravillosa escena donde Chaplin debe realizar un espectáculo y olvida la letra que tiene que cantar, pero mediante piruetas y un lenguaje inventado logra cautivar a todo el mundo. Pero sin duda creo que la más representativa sería la mítica y clásica escena donde se nos presenta el personaje de Chaplin por primera vez, plenamente metido en la cadena de montaje, con unos movimientos totalmente automatizados y rutinarios, donde no tiene tiempo ni siquiera a apartar una abeja de su rostro porque se descompensa así toda la cadena productiva. Con este duro

retrato de la clase obrera y de su pasado, Chaplin consigue una vez más mediante situaciones desmesuradas y grotescas, casi surrealistas que le acontecen, seguir concienciando y haciendo reír a partes similares, con esas imágenes que aún a día de hoy, siguen metidas en nuestra memoria colectiva.

Por último me gustaría hablar de la que para mí es la película de Chaplin que condensa todas sus ideas: risa, emoción, melodrama, comedia... Esta película es *City Lights* (1931). Mediante la suma de gags graciosos Chaplin sabrá narrar una historia melodramática de amor entre él, de nuevo un vagabundo, y una florista ciega, con una de las escenas finales más hermosas que hayan visto mis ojos. Así, el genio londinense nos viene a dar un nuevo mensaje humanista, como en casi todas sus películas; ya que pese a las trampas de la vida, pese a los males que a todos nos acechan y pese a nuestro pasado y nuestras condiciones trágicas particulares, hay que creer en el amor y hay que creer en la vida. Es esa contraposición, de nuevo, entre la suciedad de los bajos fondos y la búsqueda del amor, que Chaplin une con la comedia como nadie.

Para sintetizar, podríamos decir que el héroe de Chaplin acostumbra a ser un vagabundo errante, marginal e inadaptado que no sigue los mismos patrones que el héroe clásico hollywoodiense y que obviamente no está destinado al final feliz ni al éxito que plantea la narrativa clásica de Hollywood, pero que sí terminará siempre con un mensaje muy humanista en todos sus films, mediante una serie de bromas y gestos que pese a ser muy íntimos se convierten en emociones universales.

- **Buster Keaton**

Si hablamos de comedia y de comportamientos autoperódicos para transmitir un mensaje, debemos mencionar inevitablemente al inimitable genio Buster Keaton, quien de la mano de Chaplin, revolucionó el mundo del cine y de la comedia. Buster Keaton nació en 1895 en Estados Unidos, y ya desde niño se involucró en los espectáculos en los que trabajaban sus padres, que eran acróbatas ambulantes. De esta forma, puede llegar a decirse que Keaton prácticamente nace en un teatro. En

1917 decide irse por su cuenta a Nueva York y es ahí donde conocerá gente que le ayudará y enseñará a posicionarse en el mundo del cine. Es a partir de los años 20 cuando Keaton encontrará una productora que le dará confianza para realizar sus largometrajes y así saltar a la fama. Es en esta época de aprendizaje y descubrimiento donde Keaton se da cuenta de que su cara inexpresiva, impasible, provocaba más risas que algunas de sus acrobacias. Él se da cuenta de que el cómico debe crear su propia identidad a partir de un diálogo con el público, ya que el oficio de cómico tiene una larga historia y una genealogía nada que ver tiene con el nuevo mundo de Hollywood, y en torno a esa idea decide actuar, intentando ser reconocible más allá de sus piruetas y acrobacias. Es así como Keaton va modelando su personaje, para convertirlo en un joven tragicómico que decide enfrentarse a las desgracias que le llegan en la vida con una cara de absoluta inexpresividad, que le llevó a ser bautizado como *stone face* (cara de palo). Keaton tenía claro que la comedia para él era plantear una situación dramática y resolverla de forma absurda, mediante una estilización y refinamiento del gag visual. (Alejandro G. Calvo, 2019)

En un contexto cinematográfico, debemos tener claro que la edad de oro de la comedia en el cine acaba de empezar, el mundo se encuentra en un periodo posterior a la primera gran guerra mundial y la gente desea reír como nunca. En esa búsqueda de la evasión mediante la risa, Hollywood se da cuenta de que tiene a los clowns perfectos para ello y las películas románticas serán desbancadas por las cómicas.

Al igual que sucede con Chaplin, Buster Keaton quiere desbancar la idea del slapstick por él mismo y darle una vuelta más, otro rizo al rizo. El slapstick viene del circo y representa dinamismo y cine continuo. Y si mediante una serie de gags de slapstick lo que pretendía el héroe clásico era mantener el orden de la trayectoria hacia el *happy end*, lo que hará el cómico será jugar y retorcer la idea de caos, con la idea de lo inesperado y las infinitas posibilidades del fracaso, pero sobre todo también con la idea de la irreverencia. El cómico tiene en sus manos la posibilidad de darle la vuelta a toda la realidad que plantea el cine clásico, transgredirla y

reordenarla de nuevo a través de una lógica propia, y eso Keaton lo hace como nadie, creando no sólo un universo propio y reconocible sino un personaje que se puede identificar a través de los gestos faciales, de las emociones.

Keaton es un firme defensor del gag-trayectoria, con planos generales muy amplios que permitieran representar acciones alejadas, ya que él defendía que si quería hacer reír debía ser desde la lejanía de su figura: haciendo del cuerpo una figura casi animada y acrobática y por el contrario, el rostro inexpresivo, para que así cuando se acercara la cámara la gente se riera. No es difícil imaginarlo, un hombre tranquilo y pálido que sufre las mil y una peripecias y aun así nada interrumpe su expresión. Puede tener muchas lecturas, ¿El hombre moderno que no se inmuta pese a los palos que la vida le puede llegar a dar? ¿Una seña de identidad que simplemente Keaton usa para contraponer comedia y tragedia? ¿Una parodia cómica de su concepción de hombre serio frente al absurdo y la lógica del mundo? Quizá un poco de todo, lo mejor es no tenerlo claro, así nos lo seguiremos preguntándonos y Keaton seguirá vigente.

En su película *Sherlock Jr* (1924) el joven Keaton ya recrea una clara parodia de los relatos románticos de los años 20. En esta obra nos habla de lo que pasa después del beso final. Básicamente Keaton nos habla de que el amor es aburrido y que tener mujer e hijos simboliza dejar a un lado la acción para esperar con tranquilidad la llegada de la muerte. Esto resulta tremendamente transgresor porque el objetivo del cine hasta entonces era que el espectador no mirara el reloj en la sala, pero Keaton nos hace recordar el inevitablemente paso del tiempo colocando una imagen tan transgresora como la de dos lápidas al final del film, para recuperar así la idea de que la comedia no solo es una forma de evasión sino que es una forma profunda y eficaz de crítica, y que hay elementos, imágenes, ideas que si no se transmitieran mediante la comedia serían demasiado abruptas para el público.

En 1925, un año después de *Sherlock Jr*, Keaton saca otro largometraje llamado *Seven chances*, en el cual parodia de nuevo la institución del casamiento final como *happy end* hollywoodiense, con una inversión del orden y de la narrativa clásica. Keaton recibe una herencia de 7 millones de dólares que sólo puede validar si está

casado. El azar produce que el personaje sólo tenga un día para buscar a la novia y después de frenéticas aventuras y desengaños durante el día, es publicada en prensa su situación y termina con miles de mujeres vestidas de novias persiguiéndole para casarse con él, mientras este huye. Este es un caos que sólo la comedia puede permitirse y que mediante la parodia de la situación de un personaje consigue retratar las narrativas clásicas de Hollywood, que él consideraba en ocasiones un poco tontas. De esta forma, mediante la risa, como llevamos viendo en casi todo este trabajo, nuevamente se plantean cosas que con seriedad no se tendrán en cuenta. En este caso, sirvió para dotar a la comedia de seriedad, como en casi toda la obra de Keaton.

Por último me gustaría hablar de la que es considerada su obra maestra, *The General* (1926), la producción más cara de la época, donde los productores le dieron libertad total a Keaton y a su equipo, en un momento en que estaba absolutamente disparado su genio creativo, para crear una de las obras magnas de comedia y cine de acción en la historia del séptimo arte. En esta película, Keaton hablará de un episodio real de la guerra civil americana, cuando un comando de 21 hombres, disfrazados de civiles, se adentraron en territorio enemigo para sabotear las líneas confederadas de ferrocarril. Keaton dará vida a Johnnie Gray, un hombre que no es admitido en el ejército por sus condiciones físicas y es llevado a conducir una locomotora, provocándole esto la vergüenza del pueblo y de su novia, quien dejará de hablarle por un año. Después de una serie de azares, Keaton aparecerá como héroe sin quererlo al verse arrastrado a una épica aventura cuando una serie de soldados roban su querida locomotora. Keaton realizará así una divertida comedia acerca del absurdo de la guerra y de la ridícula concepción de héroe que otorga la sociedad americana, retratando de estúpidos para arriba a los soldados. Además, deja una idea muy humana acerca del amor, identificándolo también con el azar y en cómo la propia vida tiene mucha parte de suerte y de absurdo. Esta obra condenó el futuro de Keaton, ya que se consideró que aún no se podía frivolizar con un episodio tan trágico como la guerra civil y que Keaton pervertía demasiado la historia de su país y sus héroes. Como vemos, la comedia siempre se ha llevado mal con el poder y el poder siempre ha visto con recelo a la comedia. Pero pasado

el tiempo, se ha sabido valorar esta obra maestra como lo que es. Keaton mediante una disparatada historia crea una odisea épica para hablarnos de sus ideas mediante gags humorísticos que camuflan las verdades que quiere transmitir, dejando en el espectador un poso de risa pero también una profunda reflexión sobre la política y la vida, que Keaton enmascara con lo absurdo y lo grotesco que le va sucediendo al personaje que interpreta.

- **Los hermanos Marx**

Los hermanos Marx fueron cinco (Groucho, Harpo, Chico, Zeppo y Gummo) y nacieron en Nueva York a finales del Siglo XIX. Aunque eran cinco, los tres más importantes siempre fueron Harpo, Chico y el más famoso de todos, Groucho, aunque también Zeppo participa en alguna obra. Cada cual interpretaba a un tipo de personaje que se fue tornando característico con el paso de los años.

En sus primeras interpretaciones, se limitaron a las actuaciones musicales en vodeviles, evolucionando hasta llegar a ser verdaderas comedias musicales. El espacio del vodevil les permitía una libertad de actuación muy grande, ya que estos, según se cita en el ensayo *Destabilizing Vaudeville: The Marx Brothers and the Party of the Third Part*, eran espacios donde se comunica el placer de la infinita diversidad en infinitas combinaciones, lugares con la única predisposición de pasar un buen rato independientemente de tu origen o estado social, como definió Pierre Bourdieu, “el vodevil rompe con la élite del dominante y la masa del dominado que producía inclusion y exclusion”. Esta idea de inclusión y exclusión es sumamente interesante en el caso de los hermanos Marx, ya que en cada sociedad hay gente que está dentro de la hegemonía y gente que está fuera; y Groucho y sus hermanos no pusieron los dos mundos en uno, sino que interrumpieron lo binario y lo llevaron a una tercera parte, mediante una especie de comedia anarquista que interrumpe la lógica del mundo hegemónico de los comediantes: Chico habla, Harpo callará siempre. El caso de Groucho es especial, ya que retratará a todos los representantes de la autoridad (su famosa frase *Whatever it is, i'm against it*, en español, “sea lo que sea, estoy en contra de ello”). Este rechazo de lo binario lo deja

en un espacio muerto y le permite hacer una comedia no forzada, su negación no solo es un desacuerdo sino que abre una tercera forma de pensar, basada en la comedia y la destrucción, que no se podrá entender sin conocer sus inicios en los vodeviles americanos. Esa presión por complacer al público a través de improvisación y anarquía les funciona a la perfección, en una sociedad polarizada entre ricos y pobres, liberales y conservadores, los hermanos Marx nos hablan de la importancia de vivir fuera de las líneas para así crear libremente. (Rick Desrochers, 2011)

En la década de los años 20, ya en pleno apogeo cómico en el mundo del cine, los hermanos Marx se convierten en un grupo de teatro archiconocido, triunfando en Broadway con sátiras de las altas esferas y la hipocresía de la sociedad americana. Pero cuando se hicieron verdaderas celebridades fue al llegar a Hollywood, convirtiéndose en unas de las primeras estrellas del cine hablado. A través de locos e ingeniosos diálogos, cruzaran distintos géneros en cada una de sus películas: slapstick, comedia hablada, surrealismo, sátira... (Alejandro G. Calvo, 2019).

Los hermanos Marx suelen representar a hombres pobres que luchan contra los poderosos, siempre desde la parodia de la sociedad en la que viven y la parodia de ellos mismos y de las costumbres. Famosa es la cita: “¿No es usted la señorita Smith, hija del banquero multimillonario Smith? ¿No? Perdone, por un momento pensé que me había enamorado de usted” retratando así los valores más arcaicos de la época, de los hombres y por qué no, los suyos propios. Sus obsesiones con las mujeres, la institución del matrimonio, la importancia del dinero les acompañarán siempre. En la productora Paramount producirán, antes de separarse de ellos una de sus películas más importantes, *Duck Soup* (1933). En esta obra se ríen particularmente de la política y la guerra, 6 años antes del inicio de la segunda guerra mundial. Groucho parodia la vida política de Rufus Firelly al frente del estado de Silvania y la guerra con su vecino Freedonia, en un disparatado trajín de ideas, bromas y carcajadas que se suceden unas con otras, para parodiar la ineptitud política, el absurdo de los conflictos militares y un retrato de los gobernantes como holgazanes, ineptos y al arbitrio de los millonarios, a través de la parodia de sus

propias personas, que actúan como estos. Este estilo definirá toda la carrera de los hermanos Marx, basada en el atropello verbal, los juegos de palabras y las burlas de la lógica para plasmar historias imposibles de talante transgresor, como se cita en el libro *Historia del cine* (Sánchez Noriega, 2018).

Otra de sus obras cumbre será la renombrada *A Night at the Opera* (1935), en la que Groucho, un hombre de negocios, mete a las estrellas de la ópera de Milán en un barco hacia Nueva York. A bordo, viajarán también dos polizones (Harpo y Chico), entre los tres revolucionan el barco y convierten después el estreno de la ópera en una locura inolvidable. Los hermanos Marx dan rienda suelta a un humor corrosivo y surrealista que no deja títere con cabeza, en una película que es una comedia pero también un musical y una historia de amor. Critica la soberbia y exalta la sencillez de los humildes.

Los hermanos Marx representan y encarnan ese humor judío que está esencialmente ligado a la autoparodia y que siempre es visto con recelo por el poder, por una parte resultan divertidos al ponerse en ridículo pero incómodos cuando devuelven esa ironía a la sociedad que los contempla, ya que el que se ríe de sí mismo no sólo practica la forma más refinada de humor sino que demuestra que es el personaje más lúcido ante la imbecilidad de sus semejantes. Esta estela de humor judío en el cine empezará ya con Chaplin y seguirá hasta el irreverente Billy Wilder o Woody Allen. (Perceval, 2015)

Con estos dos ejemplos de películas vemos perfectamente las dos principales funciones del humor que se puede clasificar como autoparódico que llevamos observando todo el trabajo: el dedo sobre la sociedad y la risa sobre uno mismo.



Fuente: <https://www.lasprovincias.es/culturas/cine/groucho-marx-mejores-frases-20190819101256-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

En el ensayo *Why wears a Groucho nose and glasses?*, Paul Zelevansky nos explica que Groucho usa gafas postizas y un bigote tintado para presentar una imagen de sí mismo grotesca, pero que quizás detrás de esa máscara se puede esconder un académico de afilada lengua. Esta teoría va de la mano con la percepción del vodevil de los Marx de la que hemos hablado, en realidad mediante el humor y la parodia de sus facciones quiere que el público se cuestione sus propias suposiciones. La máscara de Groucho no hace sino convertirlo en algo a lo que ya se parece, tampoco esconde nada debajo, sólo lo adapta. Y deberíamos preguntarnos si no existe un paralelismo en esa forma de presentarse en sociedad, caricaturizada y grotesca con la actualidad, en la que todos tenemos un avatar que nos identifique como nosotros en redes sociales, resaltando ciertas cosas de nuestro físico o de nuestra personalidad, que lejos de ocultar quieren transmitir algo. No es tampoco esa máscara del Joker, esa risa oculta. La risa de Groucho y las de los avatares en redes suelen ser risas más inocentes. (Zelevansky, 2011)

Mi reflexión final sobre Groucho es que pese a que interpretó casi siempre el mismo rol en cada película, no dejó de ser nunca un personaje nuevo. Eso es el resultado de un humor ingenioso, fresco, innovador e irreverente, que no se casa con nadie y que en el fondo esconde un poco de sentimentalismo, ya que el payaso que se ríe de él siente un cariño especial por la persona de la que se está riendo, que no es otra que él mismo. Y es que al final, como dijo Groucho una vez, ellos solo eran cuatro judíos intentando hacer reír.

- **Woody Allen**

Allan Stewart Konigsberg, también conocido como Woody Allen, nació en 1935 en Nueva York y es uno de los directores de cine vivos más importantes del mundo. Su filmografía abarca más de 50 películas, en las que también ejerce de guionista y muchas veces de actor. Nos adentramos ya en los años 70, que es cuando empieza

a deslumbrar Allen como director de cine, una época de cambios y fuertes inquietudes artísticas, que tanto en cine como en música fue determinante para el cambio de ambas industrias. En el cine, empezaban a surgir las megaproducciones, las recaudaciones de algunas películas lograron cifras astronómicas y una nueva serie de cineastas quiso también revolucionar el mundo del cine, entre los cuales se encontraban Coppola, Scorsese o Spielberg. Al otro lado, también surgían otras personalidades, que mediante otro tipo de cine, crearon una escuela nueva y cambiaron a su manera el paradigma cinematográfico, como es el caso de Allen.

Woody Allen comenzará escribiendo bromas para periódicos, guiones para otros cómicos, participará en la nueva stand-up comedy y ejercerá de dramaturgo antes de internarse en el mundo de las películas. Sus primeros films estarán compuestos por una serie de gags desvergonzadamente similares a Chaplin y Keaton, y argumentalmente un poco débiles, como es el caso de *Bananas* (1971) o *Take the money and run* (1969). Años más tarde, en una entrevista con Richard Schickel en el 2002, Allen confesó haber estado “ridículamente obsesionado en aplicar las películas de Chaplin y Keaton a su propia persona”.

No es hasta 1975 que Allen empezará a mezclar sus gags con su filosofía y pensamiento. Es en la película *Love and Death* en la que ya hay una intención de hablar del amor y la muerte. Allen parodia a un aristócrata ruso del Siglo XIX obsesionado con estos dos temas. A partir de ese punto, Allen se da cuenta de que no debe limitarse a un género y alternará la risa con la seriedad de forma magistral. Abandonará el humor slapstick y se centrará en hacer películas cómicas y trágicamente más complejas. Magnificando la autoironía, Allen habitualmente retratará a un hombrecito complejo, incomprensible, maníaco e insoportable a ratos que no será sino una representación de él mismo. Sus lúcidas conversaciones, se verán acompañadas de una evidente ambición visual habitualmente con Nueva York como telón de fondo. En ese sentido, Nueva York será perfecta para él, porque es una ciudad idónea para alternar entre tragedia y comedia; ya que en ella hay tensión, hay miseria, hay espectáculo y hay millones de sentimientos escondidos esperando a ser encontrados. (Gilabert Barberà, 2008)

El punto y aparte en su filmografía llegará con *Annie Hall* (1977), donde Allen ya no solo se conforma con sus delirios, sino que pretende ahondar en la propia cotidianidad. Para ello, como hemos dicho, se retratará a él mismo como un intelectual neoyorquino con evidentes problemas de carácter, rodeado de Diane Keaton, su pareja de entonces; y las evidentes complejidades de la vida adulta: el amor, el sexo, el trabajo, los sueños que se rompen. Detrás de esta historia de amor, Allen hace virguerías con el espacio, el tiempo y la imaginación. Pero lo más importante es el universo que empieza a formar con esta película. Su forma de hablar, su figura, sus formas le darán un sello reconocible como cómico, fácilmente identificable como lo era, por ejemplo, Charlie Chaplin. *Annie Hall* está llena de sus pequeños traumas y delirios, por ejemplo para hablar del matrimonio en clave cómica (él ya se había divorciado dos veces) cita una frase de Groucho Marx que dice “Jamás querría pertenecer a un club que tuviera como miembro a alguien como yo”, pero además de comedia ahonda en el terreno de la tragedia, dejando visibles sus numerosos traumas, su arrogancia y su incapacidad para amar; cuando por ejemplo le regala a su novia libros sobre la muerte porque quizás querer es la única salida que nos puede dar fuerza para plantearnos nuestra condición finita en el mundo.



Allen, W. (1977) *Annie Hall* (Film) Fuente:

<https://lamenteesmaravillosa.com/annie-hall-neurosis-y-comedia/>

Pero la grandeza de Allen no sólo llega a la comedia, su fascinación por el cine sueco o por Fellini le harán ejercer incursiones en el mero terreno de la tragedia, pesimista y refinada. *Interiors* (1978) iniciará un camino que culminará con *Match Point* (2005). En *Match Point*, una de sus últimas grandes películas Allen nos preguntará qué podemos hacer los humanos si toda nuestra existencia está sujeta a la casualidad, sin propósito y sin diseño, ya despojado el director de toda esencia cómica.

Y esta diversificación de la inspiración y ampliación de temas tratados la traducirá también Allen a la comedia, percutiendo cada vez con más persistencia en las partes oscuras de la vida, como por ejemplo en *Manhattan* (1979) o *Crimes and Misdemeanors* (1989), que pese a sus toques cómicos no dejan de ser profundos dramas.

Considerado un genio de la comedia, sus incursiones trágicas no dejan indiferente a nadie y quizás hasta lo refuercen como humorista. Allen también tiene una forma de hablar de la tragedia muy natural, pero también deja claro que en realidad, éticamente la tragedia no puede ser convertida en comedia así como así, y ya en la película *Crimes and Misdemeanors* deja claro que la comedia no es otra cosa que la combinación entre tragedia y tiempo, como comenté en el marco teórico, puesto que la noche que mataron a Lincoln no se podía hacer ni una broma sobre ello, evidentemente, pero que años después todo cambia y las personas y sociedades deben reírse de su pasado. (Gilabert Barberà, 2008)

También me gustaría comentar una película que es injustamente considerada una de sus obras menores, *Melinda and Melinda* (2004). Este film comienza con una discusión en una cafetería, en la que cuatro personas debaten acerca de la diferencia entre comedia y tragedia a partir de una misma anécdota. Un escritor de comedias y un escritor de tragedias, que son los personajes, se pondrán a elucubrar sobre cómo se puede desarrollar la historia de una mujer que llega a una cena a la que no ha sido invitada. En *Melinda and Melinda*, la tragedia enfrenta la realidad y la

comedia escapa de ella. El escritor de tragedias dice que el absurdo se llama así porque lo único que puedes hacer en la vida es reír, sin embargo, el escritor de comedias argumenta que la vida no es cómica, sino que es trágica. En esta obra Allen lo que nos trata de decir es que la comedia y la tragedia son simplemente dos formas de mirar el mundo y que este seguirá girando con su propia esencia, mientras tú debes decidir de qué forma puedes afrontar esta enfermedad sin remedio que es la vida. Porque las risas lo que hacen es enmascarar nuestra condición humana, y lo sabemos, pero a veces preferimos reír y eso es totalmente lícito.

Para concluir, habiendo ya repasado los principales temas tragicómicos de la filmografía del neoyorquino, podríamos hablar de por qué Woody Allen termina haciendo comedia, y con esto quizás resolveremos el problema de por qué se hace comedia en el mundo. ¿Para salvarse a uno mismo? ¿Para criticar a la sociedad? Quizás un poco de las dos cosas, aunque el concepto “salvarse” suene un poco grandilocuente, ya que tal cosa es imposible. Hay una frase del libro *cómo acabar de una vez por todas con la cultura* (Allen, 1971) en la que se resume un poco toda la problemática del genio estadounidense: “La nada eterna está muy bien si vas vestido para la ocasión” una frase que reúne comedia páfida, trascendental, absurdidad y además crítica. Pero para terminar podemos ponernos más trágicos y más drásticos y citar una vez más a Allen (ya ven que tiene una frase para todas las cosas) quien de nuevo en la entrevista con Richard Schickel del 2002 sintetizaba todo lo que estamos hablando:

“Y cada cien años, usted sabe, es como si alguien descargara la cisterna del inodoro y de pronto todo el planeta cambiase. Todos, toda la gente que te preocupa ahora y todos los problemas que tienes, todos los terroristas y esa gente que te da quebraderos de cabeza, y las relaciones con las mujeres que te hacen suspirar, y los maridos que han abandonado a sus esposas. De todo eso, pasado el tiempo, no queda nada”

- **Situación actual**

Después de haber efectuado un breve repaso a los principales autores y obras que han usado el humor autoparódico a lo largo de la historia, toca adentrarnos en la situación que vive esta forma de parodia hoy en día. Para ello hablaré de tres diferentes formas de autoparodia: La stand-up comedy, las sit-coms o *comedias de situación* y por último los memes y el mundo de internet.

- **Stand-up comedy:** Según nos indica Judith Yaross Lee, es posible que el primer referente de la stand-up comedy fuera Mark Twain, quien quería ser visto por la gente que admiraba como auténtico, pero que creía que la autenticidad no era un estado del alma sino una conclusión que una audiencia extrae de ti y te define como tal. Y que de hecho, el humor de Twain depende de la idea de que las personas actúan en lugar de expresar sus personajes. (Judith Yaross Lee, 2008) ¿Y en qué se parece esta definición a la stand-up comedy? Pues verán, el stand-up comedy es una práctica que se da cuando una persona, subida a un escenario, se dirige con humor directamente a un público que tiene delante. Se establece un diálogo con el público a través del monólogo, donde el cómico normalmente expone su forma de pensar, sus opiniones acerca de cualquier tema que se le venga a la cabeza. Suele estar acompañado de anécdotas y pensamientos personales, muchas veces los cuales son burlas acerca de uno mismo, para que el público empatice con el comediante y así crear una especie de conexión no escrita. Muchas otras, se habla de cosas que todos conocemos o a todos nos afectan, también para reforzar esa complicidad. Así como decía Mark Twain, cuanto mayor es la naturalidad con la que te expresas y mayor la cotidianidad y universalidad de las cosas de las que te burlas, más auténtico te considerará el público y más certera será tu expresión. Las raíces de esta comedia también se mezclan con el vodevil o los espectáculos circenses, pero no fue hasta los años 50 en Estados Unidos cuando comenzó a popularizarse el monólogo cómico como tal, primero en la radio y luego ya en teatros o hasta en televisión. En España, su apogeo llegó con el programa *El Club de la Comedia*, quien introdujera una nueva oleada de cómicos que generalmente hacían humor con las sensaciones agri dulces de la vida.

- **Sitcoms o comedias de situación:** En los últimos tiempos del Siglo XX aparece un tipo de serie de televisión donde sus situaciones y argumentos comenzarán a desarrollarse sólo en unos escenarios fijos y con unos mismos personajes. Normalmente este tipo de series presentarán historias que comienzan y terminan en el mismo capítulo, y estos suelen durar menos de media hora. Pese a ello, el desarrollo general de la trama puede abastecer a muchas temporadas, ya que mediante pequeñas historias se genera una trama que avanza. El humor que se presenta evoca por una parte a la lucidez verbal como al gag visual. Muchas de las bromas que se hacen están relacionadas con el desarrollo general de la trama, la psicología de los personajes y las relaciones entre ellos como telón de fondo. En este tipo de series, normalmente representadas por gente joven, se hablará de los miedos, problemas e ilusiones de los protagonistas, de las sensaciones agridulces que descubrimos con los años, todo rodeado de una capa cómica de ironía que nos permitirá identificarnos con las miserias de los personajes a través del humor. Las más renombradas en América serán *Friends* o *How I met your mother*. La primera retratará de forma puramente cómica a seis jóvenes de Nueva York, mientras que la segunda presentará a cinco jóvenes y sus diferentes visiones del amor a través de una historia retrospectiva contada por su protagonista, Ted Mosby. Considero esta última, *How I met your mother*, como el punto más álgido entre la comedia y la tragedia que una serie haya tratado jamás. La serie te intenta explicar, a través de gags visuales y sus risas, lo que piensan del amor sus protagonistas, y considero que eso es muy bonito. Otras sitcoms que lograron alcanzar la fama son *Sex in the city* (Sexo en Nueva York) o *The Big Bang Theory*. A España el fenómeno llegó directamente a la televisión catalana, TV3, de la mano de Jordi Sánchez y el inefable Joel Joan y la mítica *Plats Bruts*.



Fuente: Thomas, C y Bays, C. (2005-2014) *How I met your mother* (sitcom) Fuente:
<https://cnnespanol.cnn.com/2014/03/31/el-final-de-how-i-met-your-mother-en-la-voz-de-sus-protagonistas/>

- **Memes, la revolución de internet:** Por todos es sabido que con la aparición de internet nuestras vidas han dado un completo vuelco, muchas cosas se han reinventado y han cambiado, incluyendo la comunicación. En un mundo cada vez más rápido, los memes han encontrado un sitio en nuestra forma de expresarnos. Los memes son imágenes con un texto, una caricatura o incluso algún video corto o clip. La palabra meme viene originalmente del concepto “mínima unidad de información cultural” y su valor reside en que son una manifestación de un estado de ánimo y puede comunicar valores y matrices de opinión, así como emociones, ideas o situaciones. Su proceso de propagación, como hemos dicho antes, está ligado a internet, especialmente a las redes sociales como Instagram o Twitter, por tanto, suelen ser una representación de los valores que circulan por una sociedad. El éxito de un meme en concreto está ligado a la potencialidad de identificación de los receptores de este con el contenido que se expresa y eso está sujeto a muchas cosas: sentimientos, referencias culturales, manifestaciones de opinión compartidas... Los memes normalmente nos ofrecen una visión mordaz, satírica de la realidad, desvergonzada, pues estos son anónimos y sus creadores pueden dar rienda suelta a sus pensamientos sin justificarlos ante nadie. Uno de los éxitos de los memes es que muchas veces se parodian ciertos aspectos que a todos nos atañen, como las inseguridades personales, los miedos, las pequeñas cosas que nos molestan o nos perturban... Entonces se viraliza una broma sobre un aspecto cualquiera y ello es una magnífica noticia, puesto que significa que nuestra sociedad pese a estar asolada por miedos es capaz de digerir mensajes que los parodien (y por tanto se parodien a ellos mismos) y querer compartirlo con el mundo. Y es que cuando algo nos parece gracioso, al igual que cuando algo nos parece bello, tenemos la necesidad de compartirlo con las personas que apreciamos. Ciertamente, ya para acabar, el meme no deja de ser una

representación de una parte importante de la sociedad. Y cuando el meme se viraliza, se aleja de las representaciones individuales y ahí hay que estar atento. Por ejemplo, ha sucedido en ocasiones que frente a los miedos colectivos se han usado memes para quitarle hierro al asunto y seguir adelante. ¿O es que no recuerdan al famoso “Hijo de la Tomasa”? Un yihadista que grabó un vídeo amenazando a todos los españoles y del que no pudimos sino reírnos? En una parte anterior del trabajo decíamos que según Woody Allen, la comedia es tragedia más tiempo. Pues bien, ya ni siquiera eso, ¿No? No sólo cambia el lenguaje, también los ritmos y el tiempo. Me parece una maravillosa noticia. Frente al miedo sólo nos queda reír.



Fuente:

<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/espana/2017/08/24/mejores-memes-hijo-tomas-a/00031503595856506868590.htm>



David Broncano en Late Motiv (2017), produccions El Terrat

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=ysY2Sxkusion>

Conclusiones

Después de pormenorizar esta breve historia del humor paródico y sobretodo autoparódico, llegamos a un punto donde nos es obligada la reflexión acerca de lo que hemos tratado. Ello nos lleva a pararnos y pensar, ¿Y todo esto, para qué? ¿De qué sirve el humor?

El concepto de que las cosas deban servir para algo, en relación a causa y efecto, siempre me ha producido un poco de malestar interno, pues es una concepción muy capitalista de la función del tiempo, una idea de que todo deba estar encarado a la producción. Pero en este caso, debemos aclarar que el humor tiene muchísimas utilidades, de las que un ser humano que aprecie la vida, no puede desprenderse.

Durante la realización de este trabajo hemos visto como la autoparodia, expuesta en artistas y sus obras, tiene dos principales funciones. Estas son el retrato de uno mismo y el retrato social o colectivo, depende del enfoque. Algunas veces la autoparodia es simplemente individual, otras veces sólo es colectiva y en algunas otras son las dos que se combinan.

La autoparodia individual es la exposición de ciertas fobias de carácter individual, que preocupan o atañen al creador y de las que este deliberadamente decide reírse: ya sean sus condiciones físicas, angustias existenciales, inseguridades o fobias. El gran arte, al igual que la gran comedia, consiste en exponer sentimientos individuales y convertirlos en universales. La autoparodia no refuerza la individualidad, sino que representa la colectivización de los pesares. Es por eso, que el humor autoparódico que habla de uno mismo al final habla de toda la humanidad, porque muchos nos vemos reflejados en él.

Por otra parte, la autoparodia colectiva, tiene la función primaria de presentar las incoherencias, las desgracias o las manías de una población en un momento histórico determinado. Normalmente, esta puede llegar a través de un personaje que represente un modelo social determinado o simplemente el retrato ya sea de principio a fin colectivo, como es el caso de, por ejemplo, las críticas caricaturas de Oscar Wilde a la alta sociedad inglesa, a los que ya desde el primer momento

presenta como hipócritas y cínicas. El retrato colectivo puede valerse de exageraciones ficcionales, es evidente que no representan uno por uno a los individuos, pero lo importante siempre es la idea que se quiere transmitir, no los medios. Tanto la autoparodia individual como colectiva tiene a su disposición todos los recursos del mundo: exageraciones, burlas, insolencia... Ya que para presentar una idea en forma de ficción cómica, ya saben, casi todo está permitido. Y así debe seguir siendo.

Quizá todo en este trabajo esté dicho ya desde el planteamiento inicial: el ruido del humor frente al silencio de la muerte, incorruptible e invariable. Y es que el humor, en mi opinión, no es sino la lucha contra el miedo. Existen cosas en este mundo que a todos nos igualan, entre ellas se encuentran las carcajadas y la muerte. Y qué mejor cosa que parodiar el propio concepto de vida y el propio concepto de muerte, que al final es parodiarnos a todos y a todo a lo que estamos sujetos, ya que como decía Quevedo, “todas las cosas nos avisan de la muerte”. El arte, y por ello el arte que juega con la comedia, siempre debe estar en contacto con las emociones humanas, pues sin ellas nada existe. Al igual que todo el mundo ríe todo el mundo llora, y la función del humor será resaltar la parte cómica de la tragedia y la parte trágica de la comedia. En definitiva, como dice mi amigo Larra, la vida sería más fácil si una máquina nos dijera cuándo reír.

Agradecimientos

- A mi profesor y tutor José María Perceval, por la ayuda y el apoyo desde el primer día de trabajo, así como por su inestimable compromiso profesional.
- A Oscar Jané, por su compromiso con los alumnos y con las humanidades.
- A Maria Francesca Piredda y Davide Savio, profesores de la Università Cattolica del Sacro Cuore, quienes sin quererlo, me animaron a realizar esto.
- A mi amigo Frank Kelly, por su ayuda con el trabajo y por ser el verdadero culpable de este se realizara.
- A Laura Amat, Marc Mas, Alexandra Navas, Oriol Rodríguez y Hernán Rodríguez; porque sin ellos nunca hubiera pasado siquiera de primero de carrera.
- A Alicia Rodriguez, por la ayuda con el trabajo, siempre nos quedará el cine.
- A Asier Marichalar y Dani Llobet, porque hay que acabar de una vez por todas con la cultura.
- A mi familia, porque se enfadarían si hago una lista de agradecimientos sin mencionarlos. Y por todo lo que han hecho por mí.
- Y a Luis Jimeno y Dani Pérez, por supuesto.

Bibliografía

- Allen, Woody, *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, Barcelona, editorial Tusquets, 1981
- Andres Gomez, Santiago el cine en busca del sentido, Medellín, editorial Universidad de Antioquia, 2010
- Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Madrid: ESPASA, Colección Austral, 2005
- Antoine Gili, Jean, *Los Grandes Directores de cine*, Barcelona, Editorial Ma Non Troppo, 2008
- Bajtin, M. “*De la prehistoria de la palabra novelesca*”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Ed. Taurus, 1985
- Batjin, Mijhail, *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987
- Bajtin, Mijhail, *Rabelais and His World*, Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press, 1984
- Boschi, U. *Woody Allen e New York, una metropoli in psicoanalisi*, Firenze, Ed. Atheneum, 2007
- Casaldueiro, Joaquín, *Estudios de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1973
- Chaplin, Charles. *Autobiografía*, Madrid, LUMEN, 2014
- Dardis, Tom. *Keaton: The Man Who Wouldn't Lie Down*, Nueva York-Middlesex, Ed. Penguin, 1979
- De Srochers, Rick, (2011) *Destabilizing Vaudeville: The Marx Brothers and the Party of the Third Part*, The Journal of Popular Culture.
- Djurdjevic, Maria (2004) Una mirada a la parodia desde el formalismo ruso: Tristram Shandy de Laurence Sterne. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Universitat Pompeu Fabra, 15-17 (2004-06)
- Dotras Bravo, Alexia (2012) Ironía en la crítica social de Lázaro de Tormes, narrador, *Poderes y autoridades en el Siglo de oro: poder y representación* (197-207)

- Einsenstein, Sergei, Bleiman M. y Kosinzev Grigori. *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Ed Losange, 1956
- Foster Wallace, David. *Algunos comentarios sobre lo gracioso que es Kafka, de los cuales probablemente no he quitado bastante*, De “hablemos de langostas”, Buenos Aires, editorial bolsillo, 2008.
- Gilabert Barberà, Pau (2008) *Woody Allen and the spirit of Greek Tragedy: from Crimes and Misdemeanors (1989) to Match Point (2005)*. *Bells: Barcelona English language and literature studies*, Vol. 17
- Kafka, Franz, *La metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 2011
- Kafka, *Diarios. Carta al padre: Obras completas. Vol.II: 2*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2001
- Marcial, Marco Valerio, *Epigramas completos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- McGowan, Todd, (2014) The Barriers to a Critical Comedy, *Crisis and Critique* 1, no. 3
- Montaigne, Michel, *Assaigs breus*, València, AlbaTros Edicions, 1992.
- Ospina, Carolina, *El espíritu crítico de Montaigne*, Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Filosofía. Ciudad Universitaria, 1982
- Perceval, José María, *El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?*, Madrid, Editorial Cátedra, 2015.
- Raga Rossaleny, Vicente, *Irony, knowledge and subjectivity. A philosophical reading of Michel de Montaigne's essays* Vicente Raga Rosaleny, 30 de noviembre de 2011 Rutgers, The State University of New Jersey. EE.UU
- Rodríguez M. Juan, La genial y dolorosa ironía de Oscar Wilde (24 de febrero de 2019) *Revista de libros El mercurio. Artes y Letras*, 7-7
- Sánchez Noriega, *Historia del Cine*, Madrid, Grupo Anaya Publicaciones Generales, 2018.
- Sandoval, Adriana,(1991) La modernidad de Tristram Shandy, *Textos de difusión cultural: serie el estudio*, Universidad Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México.
- Sterne, Laurence. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Editorial Alfaguara, 2019

- Stora-Sandor, Judith *De Job a Woody Allen: el humor judío en la literatura*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1984
- Swift, Jonathan. *Cuento de un tonel*, Barcelona, Editorial Planeta, 2008.
- Swift, Jonathan, *Una modesta proposición y otros escritos patrióticos irlandeses*, Madrid, Editorial El cuenco de plata, 2007
- Wilde, Oscar. *El ruiseñor y la rosa*, Madrid, Editorial Espasa, 1999
- Winwar, Frances, *Oscar Wilde, el genio de la década amarilla*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1946
- Yaross Lee, Judith (2006) Mark Twain as a stand-up comedian, *The Mark Twain Annual*.
- Zelevansky, Paul, *Why wear a Groucho nose and glasses?*, 2011

Filmografía consultada

- Aronson, Letti (productor) y Allen, Woody (director), 2004, *Melinda and Melinda*(cinta cinematográfica), EEUU, Fox Pictures
- Aronson, Letty; Wiley, Gareth; Darwin, Lucy (productores) y Allen, Woody (director), 2005, *Match Point* (cinta cinematográfica), United Kingdom, BBC Films
- Archer, John (productor) y Cousins, Mark (director), 2011, *The Story of Film: An Odyssey* (documental), United Kingdom, Hopscotch Films
- Chaplin, Charles (productor) y Chaplin, Charles (director), 1936, *Modern Times* (cinta cinmetográfica), USA, United Artists
- Chaplin, Charles (productor) y Chaplin, Charles (director), 1931, *City Lights* (cinta cinmetográfica), USA, United Artists
- Chaplin, Charles (productor) y Chaplin, Charles (director), 1925, *The gold rush* (cinta cinmetográfica), USA, United Artists
- Chaplin, Charles (productor) y Chaplin, Charles (director), 1921, *The Kid* (cinta cinmetográfica), USA, Charles Chaplin Productions
- Cristaldi, Franco; Eichinger Bernd; Mnouchkine, Alexandre; Weigel, Herman (productores) y Jean-Jacques Annaud (director), 1986, *El nombre de la rosa*

(cinta cinematográfica), Francia, Italia, Alemania Occidental; Constantin Film France 3, Les Films De Ariane Cristaldi Film, RAI.

- Eaton, Andrew (productor) y Winterbottom, Michael (director), 2006, *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (cinta cinematográfica), United Kingdom, BBC Films.
- Greenhut, R (productor) y Allen, Woody (director), 1989, *Crimes and Misdemeanors* (cinta cinematográfica). EEUU, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions
- Grossberg, Jack (productor) y Allen, Woody (director), 1971, *Bananas* (cinta cinematográfica), EEUU, United Artists
- Harrison, George; Goldston, John (productores) y Jones, Terry (director), 1979, *Life of Brian* (cinta cinematográfica), United Kingdom, Handmade films.
- Joffe, Charles H. (productor) y Allen, Woody (director), 1977, *Annie Hall* (cinta cinematográfica), EEUU, United Artists
- Joffe, Charles H. (productor) y Allen, Woody (director), 1975, *Love and Death* (cinta cinematográfica), EEUU, United Artists
- Joffe, Charles (productor) y Allen, Woody (director), 1969, *Take the money and run* (cinta cinematográfica), EEUU, ABC Pictures
- Joffe, Charles H. (productor) y Allen, Woody (director), 1978, *Interiors* (cinta cinematográfica), EEUU, United Artists
- Keaton, Buster; Schenck, Joseph (productores) y Keaton, Buster; Bruckman, Clyde (directores), 1926, *The General* (cinta cinematográfica), USA, Buster Keton Productions, United Artists.
- Keaton, Buster; Schenck, Joseph (productores) y Keaton, Buster (director), 1925, *Seven chances* (cinta cinematográfica), USA, Metro Goldwin.
- Keaton, Buster; Schenck, Joseph (productores) y Keaton, Buster (director), 1924, *Sherlock Jr* (cinta cinematográfica), USA, Metro Pictures Corporation
- Mankiewicz, Herman (productor) y McCarey, Leo (director), 1933, *Duck Soup* (cinta cinematográfica), USA, Paramount Pictures
- Thalberg, Irving (productor) y Wood, Sam (director), 1935, *A night at the opera* (cinta cinematográfica), USA, Metro-Goldwyn-Mayer

Webgrafia

- Anónimo, *Swift, Jonathan, el azote de la sátira*, Ciberoteca-Fundación Bancaja, recuperado de: https://www.ciberoteca.com/search/autor_mes.asp?idAutor=17 (consultado 18 de mayo de 2020)
- Calvo, Alejandro G, *La comedia en el cine VOL. 1 [1894-1960] | CINE A QUEMARROPA*, (2019), Youtube: SensaCine. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=B67T_HhXUPg&t=2275s (consultado: 19 de febrero de 2020)
- De la Concha, Gerardo, *Humorismo kafkiano* (2015), Diario La Razón, Recuperado de: https://issuu.com/diariolarazon/docs/100_a_os_de_la_metamorfosis (consultado 25 de mayo de 2020)
- Echevarría, Ignacio, *Kafka ríe* (2018), Diario El Cultural, recuperado de: <https://elcultural.com/kafka-rie> (consultado 24 de mayo de 2020)
- Editorial El Cultural, *Comienzo de "La muerte de Montaigne"*, (2011), Diario El Cultural. Recuperado de: <https://elcultural.com/Comienzo-de-La-muerte-de-Montaigne> (consultado 5 de mayo de 2020)
- Filosofía&Co, *Michel de Montaigne, el padre del ensayo* (2019), Filosofía&Co. Recuperado de: <https://www.filco.es/michel-de-montaigne-el-padre-del-ensayo/> (consultado 29 de abril de 2020)
- Freire, Espido, *"Petronio. Árbitro de la elegancia"*, Cadena SER, https://cadenaser.com/programa/2019/06/10/los_muchos_libros/1560159357_663446.html Emitido el 15/6/2019
- Garcia Omedes, Antonio, *La risa en la Edad Media: Manifestaciones en el Románico* (2007), La guía digital del arte románico, Recuperado de: <http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones041Risa.htm> (consultado 6 de febrero de 2020)

- Pérez Gil, Lila, *Buscar el humor en 'La metamorfosis* (2000) Diario El País, recuperado de:
https://elpais.com/diario/2000/03/01/madrid/951913467_850215.html
(consultado 24 de mayo de 2020)
- Praz, M, *Los viajes de Gulliver, Jonathan Swift*, Crítica de Libros, recuperado de:
<https://www.criticadelibros.com/literatura-de-humor/los-viajes-de-gulliver-jonathan-swift-2/> (consultado 19 de mayo de 2020)
- Schinkle, Richard, *Woody Allen A Life In Film* (2002 Documentary), Youtube: magus26, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=psyn31Nmxww>
(consultado 12 de marzo de 2020)