

sobrenatural poder de convicción de una muchacha resentida) queda zanjado con un memorable discurso reivindicando el derecho auto-destructivo de la juventud por parte de Nathan Young (Robert Sheehan), el personaje que encarna las virtudes cómicas de la serie: un verbo incendiado digno de Bill Hicks (o George Carlin) y una gestualidad á la Rik Mayall.

Estas dos series en marcha parecen indicar la validez de algunas de las premisas iniciadas en los años ochenta y culminadas tras la renovación generacional de finales de los noventa. Esto confirma, ciertamente, la probada capacidad de la televisión inglesa para mantener vivas sus tradiciones y sus vanguardias con una armonía insólita.

En defensa de Roberto Benigni

Juan Agustín Mancebo Roca

*Para Cristina y Julio,
irredentos admiradores de Roberto*

«Reír tiene siempre la alegría y la belleza; ha sido siempre lo que más quiere la gente. Pero es algo que no tiene explicación».

ROBERTO BENIGNI

Si *La vida es bella* (*La vita è bella*; 1997, Roberto Benigni) convirtió a Benigni en un fenómeno internacional, a nivel cinematográfico fracturó su carrera en dos partes. Aquella que entendía el cine como un instrumento de diversión subversivo y desacralizado y otra matizada por las restricciones autoimpuestas para adaptarse a los gustos de la mayoría hegemónica. Bien es cierto que su carrera no es la de un director convencional, sino que contiene registros heredados de su experiencia teatral y televisiva en donde se vislumbra una línea argumental lúcida y eminentemente pesimista. La ceremonia de entronización de los Óscar determinó un giro cinematográfico en el que el éxito ha permitido a Benigni relatar los temas que le apasionan: la poesía y la literatura. Que sus propuestas no terminen de concretarse no significa que haya fracasado, sino que no ha encontrado el formato narrativo adecuado. Acusado de excesivo, histriónico y monótono, la frialdad con la que el público español ha acogido sus películas es proporcional al desconocimiento de su obra primigenia debido a la exigua distribución de sus películas y al pésimo doblaje al castellano, con la dificultad implícita que supone la traslación de una manera tan determinada de hacer humor como la suya, y la escasa relevancia de sus últimos films.

Benigni es algo más y no podemos decodificarlo sin comprender el contexto sociocultural en que nace y se produce su cine. Perteneciente a una generación de cineastas italianos como Nani Moretti o Gabriele Salvatores, continúa la tradición cómica de Totò, Aldo Fabrizi y Alberto Sordi. Por otra parte, mantiene sutiles diferencias con respecto a otros cómicos/directores como Carlo Verdone y Massimo Troisi, si bien comparte con ellos la herencia televisiva, la narrativa desarticulada y el humor surrealista. Benigni es un intelectual disfrazado de cómico que llega al cine para contar historias tal y como le gustaría hacerlo, en primera persona y con poco artificio de por medio. Su carrera se ha fraguado en una rutina pre-moderna, la del poeta improvisado (*poeta a braccio*) capaz de recitar de memoria a Dante y Ariosto. El rol de cómico es una máscara, un vehículo para trasladar un mundo desaparecido y la única posibilidad de compartirlo es a partir de su modernización, de la creación de un juglar contemporáneo cuyo mensaje oral opera en los grandes complejos mediáticos.

Cioni Mario como arquetipo

Los primeros años de la vida de Benigni transcurrieron en las estrecheces de la clase medio-baja de la Toscana, primero en Misericordia, un pequeño pueblo cerca de Arezzo, y posteriormente en Prato, ciudad vecina de la esplendorosa Florencia. Su infancia ha tenido una gran influencia en la elaboración de su rol cómico. Si en la noche de los Premios de la Academia agradeció a sus padres el regalo de la penuria, Benigni ha mantenido que "*siempre hay un alma sub-proletaria. Trato de mantener intacta la luz de la pobreza*". La influencia toscana le confiere un acento particular que le lleva a dicciones complejas y elaboradas en los distintos papeles.

La transgresión ha sido un rasgo fundamental de toda su carrera. La destrucción del canon clásico estuvo presente a partir de sus prime-

ras intervenciones en teatros independientes de Roma. El monólogo *Cioni di Gaspare fu Giulia* (1975), inspirado en *Las memorias del subsuelo* de Dostoievski, incorporaba lecturas de *Pinocho*, *Orlando Furioso*, Whitman y, sobre todo, del *Gargantúa* de Rabelais. Cioni Mario irritó a los puristas, fue prohibido para menores por su lenguaje malsonante y constituye un paso previo a su primera intervención cinematográfica, *Berlinguer ti voglio bene* (1975, Giuseppe Bertolucci), dirigida por el coguionista Giuseppe Bertolucci, en la que empieza a moldear su paradigma protagonista, el solitario, el perdedor, el tipo sin malicia que, en sus soliloquios, plantea un discurso crítico sobre una sociedad con un profunda falta de valores.

La película es un recorrido por la vida sin sentido de Cioni y una amarga reflexión sobre lo que le rodea, un mundo desolado, violento, decretado por la influencia nefasta de la madre, en el que el sexo, la carne, el excremento y el dolor son parte de lo cotidiano. El personaje está dotado de un humor agresivo y moralizante. Fuera de las reglas del buen gusto, Cioni va del cine a la pista de baile con el único objetivo de conquistar mujeres. Es sintomático que, en la escena del cortejo, seduzca a una rubia voluptuosa mediante el aumento artificial de sus atributos, una situación que terminará con la broma sobre la muerte de su madre. De marcado carácter neorrealista, con influencias de *Los inútiles* (*I vitelloni*; 1953, Federico Fellini), el uso de los dialectos (Pasolini) y el corte marxista (Bertolucci), la única esperanza de Cioni es Enrico Berlinguer, el político comunista en el que confía para cambiar Italia.

Cioni fue un *alter ego* que aparecería en cómicas intervenciones televisivas y, en cierto modo, sediciosas, como los programas *Televacca/Onda libera* (1976) o *Vita da Cioni* (1978) emitidos por la RAI. El éxito del fenómeno Cioni y la polémica con el mundo católico convirtieron a Roberto Benigni en un rostro característico de la televisión italiana a partir de los primeros ochenta. Su participación divergente adoptaba el rol de un *clown* pendenciero cuyos blancos predilectos eran la

clase política, los medios de comunicación y la actitud de la sociedad italiana, a la que hacía reír poniéndola en solfa.

La televisión, el medio en que Benigni ha obtenido más relevancia, ha sido básica para su comienzo en la dirección. Fue el periodo en el que el cine italiano inició el que probablemente sea su más longevo proceso de decadencia. Como escribe Gian Piero Brunetta, "un cine que crece y prolifera en términos cuantitativos respecto al decenio precedente en un escenario catastrófico"¹. Pero esa atmósfera mostraba a la vez los últimos coletazos de una tradición en la que participó activamente. Benigni inicia una serie de papeles que van desde el cameo al protagonista con los grandes del *cinema* italiano e internacional, como *Claro de luna* (*Clair de femme*; 1979, Costa Gavras), *I giorni cantati* (1979, Paolo Pietrangeli), *Camas calientes* (*Letti selvaggi*; Luigi Zampa, 1979) –interviene como protagonista en uno de los ocho sketches de la película interpretando a un presidiario–, *La Luna* (1979, Bernardo Bertolucci) y *Chiedo asilo* (1979, Marco Ferreri). Con Ferreri colaboró en el guión y señala que aprendió de su desorden. Cesare Zavattini, para el que protagonizaría su última película *La verità* (1982, Cesare Zavattini), fue uno de sus grandes referentes y Benigni reconocerá su influencia a lo largo de toda su filmografía.

Primeras experiencias tras la cámara

Tu mi turbi (1983, Roberto Benigni), su primer largo –asistido en el guión por Giuseppe Bertolucci–, pertenece a las películas producidas con los fondos del premio Film Maker, proyectos de escasa visibilidad que tuvieron distinta penetración en el mercado cinematográfico italiano. Reúne momentos desternillantes, en los que la capacidad co-

¹ Brunetta, G. P., *Storia del cinema italiano 1960-1993*, Vol. IV, Riuniti, Roma, 1993, p. 525-526.

municativa y la comicidad del personaje es tal que ni siquiera podemos hablar de dirección, sino de una cámara que sirve al cómico en los cuatro episodios que la configuran. Benigni comentaba sobre la experiencia,

*"Nunca he tenido la valentía de decir '¡acción!'. He dirigido la película como si fuera otro. Como si Bernardo Bertolucci o Marco Ferreri, a mitad de uno de sus films, me hubieran dicho: 'Benigni, voy a tomar un café. Hazte cargo de todo'. Lo que me ha dado más satisfacción de la dirección ha sido el hecho de guiar, que no comprendía. Con Ferreri, que a las siete de la mañana me decía «¡Vamos!», pensaba: «si fuera yo el director no me diría «¡Vamos!» Y no me lo he dicho. Comenzaríamos a las 3 de la tarde y no habríamos sobrepasado ni un solo día. Basta aplicar una máxima de Totò: «El comienzo antes de mediodía duerme»"*².

Tres de las historias tenían como protagonista a Dios: *Durante Cristo*, *Angelo e I due militi*, en las que, revisando los Evangelios sin ser vulgar o irreverente, juega con temáticas de la ortodoxia católica. *In Banca* testimonia la herencia de Totò, donde las referencias a Dios en el contexto económico son permanentes, si bien subyace de nuevo el personaje que no comprende los engranajes del capitalismo. Con sus defectos y su planteamiento televisivo, *Tu mi turbi* es una película que pretendía demostrar que los milagros existen.

Con Massimo Troisi comparte el éxito mediático ligado a la comicidad de la palabra y la inteligencia de planteamiento. La decisión de hacer una película responde a la similitud de intereses de un cómico toscano y otro napolitano. *Non ci resta che piangere* (1984, Roberto Benigni y Massimo Troisi), dirigida por ambos, utiliza los recursos aprendidos y aprehendidos de la televisión y un modelo cómico que, pese a su talento, no tuvo reconocimiento más allá de sus fronteras. La trama, un viaje espaciotemporal a la Europa de 1492, plantea el

² Benigni en Borsatti, C., *Roberto Benigni*, Il Castoro, Milán, 2001, p. 6.

asesinato de Cristóbal Colón para evitar el genocidio de los aborígenes y la colonización de la cultura norteamericana; una excusa para impedir que, en el futuro, la sobrina de Saverio (Benigni) tenga tratos con un muchacho estadounidense al que no soporta. Compleja, tierna, con *gags* absolutamente hilarantes como el de *Un fiorino!*, la carta a Savonarola, o el español que los personajes hablan para pasar por espías, un perfecto italiano con todas las palabras terminadas en -s, que les sirve para reírse del poder, de la religión y de la Historia, poniendo en tela de juicio los grandes paradigmas de la modernidad, como el deporte y la tecnología. Troisi y Benigni mostrarán a los hombres del Medioevo el fútbol y la locomotora, aunque serán incapaces de explicárselos a Leonardo –tampoco le podrán enseñar cómo se juega a las cartas–. Pese al guiño a los clásicos, está teñida de melancolía, como si el progreso corrompiera la pureza de lo antiguo. Lo único que queda a salvo es el amor, constante en el resto de sus películas y motor que articula gran parte de las mismas.

La trilogía cómica

Benigni configura la trilogía formada por películas cuya propuesta vendrá acompañada de un apabullante éxito de público y crítica en Italia y que situó las miras del autor en el mercado internacional. *Soy el pequeño diablo* (*Il piccolo diavolo*; 1988, Roberto Benigni), *Johnny Palillo* (*Johnny Stecchino*; 1991, Roberto Benigni) y *El monstruo* (*Il Mostro*; 1994, Roberto Benigni) marcan el punto de mayor relevancia de su cine a partir de la utilización de rasgos vanguardistas y de comedia clásica. A nivel de realización, es un cine fuera de la ortodoxia cinematográfica, ya que la cámara es un instrumento hierático que registra los acontecimientos para servir a la historia apoyada en las palabras pero, a diferencia de sus anteriores proyectos, aporta un modelo de producción mucho más profesional, en el que la dirección se aleja de los balbuceos de propuestas anteriores y en donde la finaliza-

ción de la colaboración con Bertolucci y el inicio del trabajo junto a Vicente Cerami son determinantes.

Soy el pequeño diablo (1988) es una comedia de equívocos sobre un pequeño y revoltoso diablo que ha salido del cuerpo de una mujer extremadamente gorda. Explorando la ancestral coincidencia entre lo cómico y lo demoniaco, muestra un incubo divertido que adquiere forma humana en la parroquia del padre Maurizio, interpretado por Walter Matthau. El demonio, bastante torpe e inocente, va descubriendo el mundo de los humanos, que dilucida como si fuera un niño. La comicidad se genera debido a las confusiones y a los roles descontextualizados. Pese a ser una película de temática religiosa, no hay una sola connotación irrespetuosa. Melancólica y dulce, el travieso diablillo se convierte en un ser sin malicia que pretende ser aceptado. El duelo interpretativo con Matthau, equilibrado en la primera parte, se termina decantando a favor del italiano al final de la cinta. También aparecerá por primera vez su mujer, Nicoletta Braschi, que asumirá los papeles protagonistas femeninos en el resto de sus películas.

Ese año se estrena *La voz de la luna* (*La voce della luna*; 1988, Federico Fellini), la última película de Fellini: para Benigni una colaboración que recordará toda su vida y que define como “una película premonitória sobre la vulgaridad de nuestros tiempos, el derroche de energía, el despilfarro de la poesía, el elogio de la locura y la libertad. Fue como ir al taller de Ghiberti, ver las puertas del Paraíso”, máxima que se ha repetido en sus films.

En *Hágase la Luz* escribe Benigni: “Han organizado un partido ministros contra mafiosos: prácticamente un amistoso. Lo han organizado pero no se reconocerían entre ellos, todos se pasaban el balón a todos”³. La primera gran taquilla de Benigni fue *Johnny Palillo*, en la

³ Benigni, Roberto, *E l'alluce fu*, Einaudi, Turín, 1996, p. 12.

que, además de la dirección, asume el doble papel de Dante, un conductor de autobuses, y Johnny, un capo de la mafia arrepentido. Film de hibridación de géneros, parece inspirarse deliberadamente en *El gran dictador* (*The Great Dictator*; 1940, Charles Chaplin y Wheeler Dryden) en cuanto al doble, los equívocos sobre la personalidad y lo sentimental, que articulan la estructura de la película.

Dante, un personaje sin importancia, vive aislado del mundo. Su único amigo es Lillo, un chico diabético con síndrome de Down. Para divertirse, roban de vez en cuando algún plátano de la frutería. Dante, por otra parte, miente al seguro alegando que no puede mover la mano derecha para cobrar una pensión. Cuando la novia de Johnny lo ve, trama que lo asesinen para poder huir con Johnny. También aparece el personaje del tío, un cocainómano que se hace pasar por diabético cuando Dante le inquiera sobre lo que esnifa, a lo que le responde que una nueva medicina para la diabetes. El enredo se inicia cuando Dante, en Palermo, roba una banana y recibe una descarga de ametralladora y concluye cuando le da a Lillo una gran dosis de cocaína para curar su diabetes.

La película sirve para tomarle el pulso a la realidad italiana a través de carcajadas. La Italia del poder de la mafia, de los capos arrepentidos, de los personajes aislados y del propio mundo del cine. Pese a lo cómico de las situaciones, el retrato que hace es demoledor y lo único que respeta es la figura de *la mamma*. Para el mafioso, al igual que para los italianos, la madre es sagrada, tanto que Johnny ni siquiera se deja besar por su novia.

Benigni ya había ingresado antes de ese éxito en el imaginario del emergente *indie* americano a través de sus colaboraciones en el cine de Jim Jarmusch. Ahora, también recibirá la llamada de Blake Edwards. Sus papeles en *Bajo el peso de la ley* (*Down by Law*; 1986, Jim Jarmusch) y *Noche en la tierra* (*Night on Earth*; 1991, Jim Jarmusch) están muy cerca de las composiciones realizadas en Italia, siendo bas-

tante notables sus roles interpretativos. La colaboración con Edwards marca la que sería la peor de sus interpretaciones en *El hijo de la pantera rosa* (*The Son of Pink Panther*; 1993, Blake Edwards), en la que la talla y la herencia del personaje compuesto por Peter Sellers es de tal magnitud que ahoga desde el principio un producto prescindible.

La película que cierra la trilogía, *El monstruo*, es, probablemente, en la que afina con más tino su rol cómico. Hilarante, homenajea a todos los grandes de la comedia, desde Keaton, Chaplin, Totò a los hermanos Marx. El Dante de *Johnny Palillo* es el Loris de *El monstruo*, un desocupado que, para buscar trabajo estudia chino, no paga la comunidad, ni el alquiler y cuyo individualismo pone en jaque el papel de la autoridad y de las mayorías. La película se estructura en torno a la confusión policial de Loris con un asesino en serie, al que una agente se ve obligada a seducir para sorprenderlo *in fraganti* en alguno de sus crímenes. *El monstruo* no sólo jugaba con los dobles sentidos en la película, sino también con los luctuosos asesinatos de jóvenes cometidos por el Monstruo de Florencia, que todavía no han sido esclarecidos.

La vita è bella

El decisivo éxito de *El monstruo* lo convenció para volver a la televisión en *Tutto Benigni 95/96*. Tras esa nueva experiencia televisiva rueda *La vida es bella*, que contiene los elementos de una película que piensa en el mercado italiano, pero en la que subyace la búsqueda de un hueco en el mercado internacional. Como ha señalado Peter Weir, lo trágico y lo cómico están permanentemente juntos en el cine de Benigni. *La vida es bella* es probablemente el mejor ejemplo. Pese a su enorme éxito, también ha tenido detractores por el espinoso contexto histórico en el que se articula. Se le acusa de ser una de las películas menos comprometidas que se recuerdan sobre el Holocausto. Si en un principio podemos pensar en *La vida es bella* en la línea de films

de denuncia que han estado presentes en la tradición fílmica italiana como los de Rosellini, Visconti, De Sica y Pasolini, traslada imágenes de una historia cada vez más lejana para el público actual. En la primera parte hay un *revival* nostálgico por el pasado, por la tradición en la que el cómico puntualiza:

“No es una parodia y tampoco es un film neorrealista, es una fábula. No es melancólica, es conmovedora y eso es bien distinto. Cuando la risa aparece de la lágrima se abre el cielo a los ojos de las carcajadas”⁴.

La película está dividida en dos partes, una primera dedicada a la comedia y la segunda, en la que se desarrolla la tragedia, una realidad infausta que Benigni mudará en lúdica a los ojos de su hijo, para el que pretende evitar cualquier clase de sufrimiento, convirtiendo su experiencia en el campo de concentración en un juego de los que son únicos protagonistas. Más allá de un análisis sobre si se puede hacer una comedia sobre la base de lo terrible hay que entender que inicia un nuevo camino en la cinematografía de Benigni en que la poesía sustituye a la comicidad anterior.

La búsqueda de la poesía

A partir de la recepción internacional de *La vida es bella*, Benigni se convirtió en un cómico y director reconocido internacionalmente. Su espíritu desobediente y lúdico aparece en su papel en el producto de consumo masivo *Astérix y Obélix contra César* (*Astérix et Obélix contre César*; 1999, Claude Zidi), sin duda el secundario más celebrado de la película, o en proyectos intimistas como *Coffee and Cigarettes* (2003, Jim Jarmusch).

⁴ Benigni, R. en Passavanti, Erminia, “Ma la vita é davvero bella? en Russo Brullaro, G., *Beyond Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the cinema of Roberto Benigni*, Troubador, Leicester, 2005, p. 258.

Pinocchio (2002, Roberto Benigni) fue, probablemente, el talón de Aquiles de una filmografía hasta el momento bastante bien construida. Roberto Benigni siempre tuvo en mente llevar a la pantalla el clásico de Collodi, publicado entre 1882 y 1883, y había barajado ser el protagonista en un proyecto dirigido por Fellini. Apoyada por un presupuesto gigantesco –unos 45 millones de dólares–, con unos medios desproporcionados –escenografía de Dario Donati, fotografía de Dante Spinotti y música de Nicola Piovani–, su desmesura y una historia algo anticuada no hacen de la película un producto atractivo. Tanto es así que pasó sin pena ni gloria en Italia, y Miramax, su productora, la lanzó directamente en dvd en los escasos países donde la estrenó. Pese al empeño personal del director, encontró dificultades para adaptar los roles de Collodi, a lo cual contribuyó con una adaptación literal del original, de la que desaparecen algunos de los personajes del cuento. Quizá lo más destacado del naufragio sea la imponente capacidad visual de la película.

Su última película *El tigre y la nieve* (*La tigre e la neve*; 2005) evoca temas como el amor y la humanidad en las grandes tragedias de confrontaciones políticas. La reivindicación de la poesía y el entendimiento tienen como fondo Irak y la masacre cultural de una guerra injusta. Como si se tratara de una reelaboración dantesca, el protagonista, Attilio, sueña con una mujer que en la vida real le niega su amor. Por otra parte, Vittoria (Nicoletta Braschi) escribe la biografía de uno de los más reputados poetas iraquíes. Comedia dramática en la que se reflexiona sobre el potencial destructivo de las grandes potencias, de nuevo el amor se convierte en el protagonista de una historia con un final que emociona y conmueve.

Lecturæ Dantis

La escasa fortuna de *Pinocchio* y *El tigre y la nieve* ha retrotraído a Benigni a sus orígenes. La recuperación de Dante y su éxito tienen, en palabras de Umberto Eco, dos rasgos fundamentales: el lenguaje de Dante es lingüísticamente actual y Benigni recita con un acento pronunciadamente toscano.

A Benigni le ha fascinado ese carácter dual que mezcla lo trágico y lo cómico de la obra dantesca. En el monólogo cuenta que se sintió muy mal cuando leyó la *Divina Comedia*, no por su belleza, sino porque consideró que le habían robado la idea. Dante resume el mundo tal y como lo conocemos y Benigni se refiere a la obra más como a un sueño que un verdadero libro, que adapta al gusto popular para un público que ha olvidado. Habla de Florencia del Medioevo como si fuera Wall Street, en la que todo era tan maravilloso que se incitaba al sexo desenfrenado y también tenebroso: "*Dante vivía en una época en la que la gente se mataba de la mañana a la noche, donde encontrar un lápiz para escribir un trozo de papel era un trabajo de leones*".

Los monstruos que custodian el infierno son horribles mastodontes, crueles y horrorosos, pero también un poco bobos, como si salieran de la imaginación de un niño. Y, por supuesto, habla de una historia de amor. Dante le descubre el verdadero amor que le era desconocido y cuando descubre la belleza que contiene el misterio de sus palabras –dice Benigni– te quitas la ropa y haces el amor de la maravilla que has leído.

La primera lectura se la sugirió el rector de la Universidad de Siena, Luigi Berlinguer, que inició su espectáculo del 91 *Dante a mente*. Benigni pensó en asimilar a Dante a la cultura popular, en hacerlo propio, a partir de lecturas sucesivas en las universidades de Pisa, Bo-

5 Benigni, R., *Il mio Dante*, Einaudi, Turin, 2008, p. 37.

lonia, Padua y Roma (1999). El éxito de público fue la lectura de Dante en el Festival de San Remo (2002), en el que recitó el último canto del Paraíso. El 23 de diciembre de 2002 lo hizo para RAI Uno con una audiencia estimada de 15 millones de espectadores.

Entre cine y televisión

Probablemente esta sea la última y más compleja transformación del actor que se vuelve reflexivo descubriendo el intelectual que lleva dentro y que sólo el cómico es capaz de mostrar. Revisar a Dante en un medio como la televisión italiana supone representar el legado cultural en un medio decididamente hostil a la inteligencia, el de un país –extrapolable a toda Europa– ensimismado, que se ha sumergido en un fragor capitalista en el que el hecho de acumular ha sustituido al lirismo. Es en este contexto de desertificación de la inteligencia en el que puede que la comicidad de la obra de Benigni sea una de las escasas posibilidades que le queden al cine italiano. Un cine de nuevos monstruos que ha aniquilado la crítica de Risi, Monicelli y Scola, que se metamorfosea al dictado de la televisión de la que han nacido siniestros personajes capaces de gobernar el país en los tiempos muertos entre mercenarios divertimentos de alcoba.

Como si tratara de lavar el proceso, la actitud de Benigni es implosiva y dinamita el sistema desde el interior. Por ello, la televisión es el medio paralelo en el que trabaja, pero donde sistemáticamente derriba sus iconos. Persigue a Raffaella Carrà por el escenario simulando una violación hasta que ésta cae estrepitosamente en el plató y hace callar a Adriano Celentano, mito del teleconsumo italiano. Su actitud se coaliga con los orígenes, los de una comicidad de denuncia en la que sistemáticamente se castiga lo sagrado del mundo político y mediático. Justifica que sus apariciones en la televisión son distintas al cine, por lo que usa palabrotas en la pequeña pantalla. Lo cómico es dife-

rente en ambos medios, "en televisión es diferente, no puedo contar una historia, debo ejecutarla en cinco minutos"⁶.

Como en las *Opiniones de un payaso* de Bröch, el desolado y brutal protagonista tenía siempre razón en un escenario que le había robado cualquier clase de protagonismo y en lo que lo único que le quedaba era la fuerza de su actitud y la sagacidad de su pensamiento. Es algo que repite el director toscano: "Un verdadero cómico –escribe– debe inquietar, si no es simplemente un cartelista, un actor brillante". Sea.

Cambridge, Mass., septiembre de 2010

Bibliografía

- Brunetta, G. P., *Il cinema italiano contemporaneo*. Laterza, Roma, 2007.
Benigni, R., *Il mio Dante*, Einaudi, Turin, 2008.
—, *E l'alluce fu*, Einaudi, Turin, 1996.
Borsatti, C., *Roberto Benigni, Il castoro*, Milán, 2001.
Celli, C., *The Divine Comic. The Cinema of Roberto Benigni*, Scarecrow, Lanham/ Londres, , 2001.
Celli, C. y Cottino-Jones, M., *A New Guide to Italian Cinema*, Macmillan, Nueva York, 2007.
Russo Brullaro, G., *Beyond, Life is Beautiful: Comedy and Tragedy in the cinema of Roberto Benigni*, Troubador, Leicester, 2005.

⁶ Taccheri, Umberto, Johnny Stecchino: "l'Italia nel caleidoscopio" en Russo Brullaro, G., op. cit., p. 93.

Risas y llantos de la vieja Europa

Señor Ausente

1. La española que no fue

El modelo industrial del cine ha cambiado de manera drástica durante las últimas décadas, y no sólo por una cuestión de nuevas tecnologías. Antes de los programas de intercambio y el regreso del 3D también hubo una fiebre del vídeo de alquiler, la muerte del cine de barrio y la doble sesión, la caída de la oferta cinematográfica en la parrilla televisiva tradicional o la llegada de las multisalas.

La producción cinematográfica europea entre las décadas de los 60 y 80 del siglo pasado resulta hoy casi de ciencia-ficción. Cientos de títulos al año, la mayoría en régimen de coproducción. Cine de género que para muchos era mejor olvidar por sus escasos resultados creativos, pero que hoy goza de una cierta reivindicación. Y, dentro de esa avalancha de cine de explotación para masas despistadas, la comedia ocupaba un lugar importante. En España, sin ir más lejos, durante años disfrutamos (es un decir) de las llamadas "españoladas". Películas que avanzaron hacia el destape según se producían los cambios sociales de la Transición (he ahí uno de sus valores aceptados: instrumento para el análisis sociológico) en un camino que va de Alfredo Landa persiguiendo suecas a Fernando Esteso persiguiendo

Jordi Costa (editor)

Una risa nueva

Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia

Historietas de Darío Adanti, Guillem Dols,
Juarma López, Jonathan Millán & Miguel Noguera,
Albert Monteys, Bárbara Perdiguera, Joaquín Reyes,
Jorge Riera y Scalerandi & Souto

Textos de Señor Ausente, Jordi Costa, Roberto Cueto,
Eduardo Galán, Carlos Losilla, Miqui Otero, Juan Agustín
Mancebo, Alvy Singer, John Tones y Venga Monjas



nausicaä · mmx



1.ª edición Nausicaä septiembre del 2010
www.nausicaa.es

Copyright © de los artículos, sus respectivos autores, 2010
Copyright © de la edición, Nausicaä Edición Electrónica, S.L. 2010
Copyright © de la imagen de cubierta, Guillem Dols, 2010
Copyright © de las ilustraciones, sus respectivos autores, 2010

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra

ISBN: 978-84-96633-83-4
DEPÓSITO LEGAL: MU-1564-2010

Impreso en España - Printed in Spain

Impreso por
AZARBE, S.L.
Apartado de Correos 2053
30500 Molina de Segura
info@printlaia.es

Contenido

INTRODUCCIÓN

La (im)posibilidad de una risa Jordi Costa	9
--	---

PARTE 1: NUEVA COMEDIA AMERICANA

'Spooof movies' Miqui Otero	31
Apártate tío, soy científico Venga Monjas	59
This is (not) Spinal Tap Eduardo Galán	81
Historia de una deriva Carlos Losilla	103
El chiste sucio que salvó a la humanidad Jordi Costa	113

PARTE 2: NUEVA COMEDIA GLOBAL

Bajo el influjo de los Python

Alvy Singer 139

En defensa de Roberto Benigni

Juan Agustín Mancebo Roca 159

Risas y llantos de la vieja Europa

Señor Ausente 173

Stephen Chow

John Tones 193

Sufrir es divertido

Roberto Cueto 205

Kitano y Matsumoto: fracturas de la comedia bajo el Sol Naciente

Jordi Costa 219

Introducción