

¿QUÉ FUE DE LA NUEVA COMEDIA AMERICANA?

FERNANDO VILLAVERDE

INTRODUCCIÓN

A finales de la década de los 2000 se habían terminado de definir algunas de las tendencias de la comedia estadounidense contemporánea. Incluso se llegó a agrupar ciertas películas bajo el sobrenombre de Nueva Comedia Americana (NCA). Y, ciertamente, en 2010, este atajo crítico no carecía de fundamento: había un productor que parecía estar en todas partes (Judd Apatow), unos cineastas con preocupaciones similares (estéticas y temáticas) y una serie de actores-cómicos con un carisma muy particular. Además, era evidente que se trataba de un grupo de amigos y que estaban muy pendientes de los trabajos de cada uno de los miembros, ejerciendo de consejeros en muchos casos. Hablamos de directores como el mencionado Apatow, Nicholas Stoller,

Greg Mottola, John Hamburg, Paul Feig, Adam McKay, Todd Phillips, Jody Hill, Ben Stiller o Jake Kasdan. Y de actores como Seth Rogen, Jason Segel, Danny McBride, Melissa McCarthy, Will Ferrell, Kristen Wiig, Bill Hader, Martin Starr, Jonah Hill, Paul Rudd o Steve Carell. Es decir, se trata de figuras que comenzaron sus carreras artísticas mayormente a mediados de los años noventas.

Sin embargo, la pervivencia de la NCA no dependía tanto de sus integrantes como de su funcionamiento en la taquilla.

LA PERVIVENCIA DE LA NCA NO DEPENDÍA TANTO DE SUS INTEGRANTES COMO DE SU FUNCIONAMIENTO EN LA TAQUILLA

En 2012, dos ejemplos que podríamos considerar paradigmáticos como *Si fuera fácil* (This is 40, Judd Apatow) y *Eternamente comprometidos* (The Five-Year Engagement, Nicholas Stoller) evidenciaron la crisis del modelo. *Si fuera fácil* recaudó en

Estados Unidos menos de la mitad que su precuela, *Lío embarazoso* (Knocked Up, Judd Apatow, 2007)¹,

y *Eternamente comprometidos* lograría poco más de un tercio de lo que había recaudado *Paso de ti* (Forgetting Sarah Marshall, Nicholas Stoller, 2008). Como resultado a esta decadencia, al grupo se le retiró la carta blanca que había tenido por parte de la industria y algunos de sus cineastas más icónicos se vieron condenados a abandonar la vía de la comedia de tinte más personal: después de *Si fuera fácil*, Apatow realizó *Y de repente tú* (Trainwreck, 2015), donde Amy Schumer, protagonista y guionista, eclipsaba por completo al realizador; Mottola, tras las espléndidas *Supersalidos* (Superbad, 2007) y *Adventureland* (2009) y la menos inspirada *Paul* (2011), fue relegado a proyectos televisivos en los que había poco margen de maniobra, como *Clear History* (2013), y hasta 2016 no volvería a los cines, con *Las apariencias engañan* (Keeping Up with the Joneses), donde ya no quedaba rastro de aquello que le encumbró; Stoller no se distanciaba demasiado de la NCA en *Malditos Vecinos* (Neighbors, 2014) ni en su secuela, pese al evidente intento de relevo generacional; el aparentemente incorruptible McKay puso fin a una brillante etapa de la mano de Will Ferrell con *Los amos de la noticia* (Anchorman 2: The Legend Continues, 2013), secuela y casi remake de su obra de culto, *El reportero: La leyenda de Ron Burgundy* (Anchorman: The Legend of Ron Burgundy, 2004), para buscar el cariño de la Academia con *La gran apuesta* (The Big Short, 2015) y *El vicio del poder* (Vice, 2018), nominadas a mejor película en los Oscar; Phillips cerraría la trilogía de *Resacón* (2009, 2011 y 2013) con una cinta de acción que no repetía la estructura ni espíritu de sus predecesoras (salvo en el epílogo) y, como hizo McKay, en *Juego de armas* (War Dogs, 2016) y *Joker* (2019) dejaría de lado la comedia gamberra y se adentraría en una sátira política más del gusto de la crítica institucionalizada; Jody Hill, en parte por ser el más marginal, pudo seguir siendo fiel a sí mismo en televisión y, más tarde, Netflix le daría cierta libertad² para realizar la irregular *De caza con papá* (The Legacy of a Whitetail Deer Hunter, 2018); Feig, junto a Apatow, uno de los padres de la

NCA, gracias a la germinal serie *Freaks and Geeks* (NBC, 1999-2000), vio despegar su carrera cinematográfica una década después con *La boda de mi mejor amiga* (Bridesmaids, 2011), aunque quien realmente triunfó no fue el director, sino una actriz secundaria, Melissa McCarthy, que protagonizaría las tres siguientes películas de Feig, ya muy alejadas del estilo característico de la NCA; o Kasdan, director del piloto de *Freaks and Geeks*, que, tras *Bad Teacher* (2012), *Sex Tape. Algo pasa en la nube* (Sex Tape, 2014), en el límite de la NCA, y algún proyecto televisivo, es contratado para realizar *Jumanji: Bienvenidos a la jungla* (Jumanji: Welcome to the Jungle, 2017), que trata de explotar el éxito de la versión noventera.

En 2013, los guionistas de *Supersalidos*, Evan Goldberg y Seth Rogen, consiguen dirigir su primera película juntos, *Juerga hasta el fin* (This Is the End), donde algunos de los rostros más representativos de la NCA se interpretan a sí mismos durante una fiesta en casa de James Franco que se verá interrumpida por el Juicio Final³. En un momento dado, Jay Baruchel recrimina a Rogen haberse «vendido». Se trata de algo con lo que la película bromea y que el propio Rogen asume, reconociendo que era algo inevitable que la madurez (en la industria) le había enseñado. Y, por otro lado, las palabras de Baruchel parecen apuntar a *The Green Hornet* (*El avispon verde*) (Michel Gondry, 2011), superproducción también escrita por Goldberg y Rogen que, continuando algunas de las ideas de *Superfumados* (Pineapple Express, David Gordon Green, 2008) y *Los otros dos* (The Other Guys, Adam McKay, 2010), aunaba comedia y acción. Pese a que fue un fracaso comercial (no logró, en el mercado estadounidense, recuperar lo invertido), la película simbolizaba el intento de la industria de recuperar la sintonía con el público al sustituir su apuesta económica por la NCA por las comedias de acción. Y no son pocos los ejemplos: a la mencionada *R3sacón* (The Hangover Part III, Todd Phillips, 2013), debemos sumar *The Interview* (Evan Goldberg y Seth Rogen, 2014), los últimos

trabajos de Dwayne Johnson e, incluso, algunas de las películas de la factoría Marvel, entre otras.

En ese contexto, *Juerga hasta el fin* podemos entenderla como una carta de despedida que la NCA se permitió escribir. No casualmente, el título original dice: «Esto es el final». Y, aunque termine decantándose por la acción, ciertamente es el final, pues se trata de la última película que podemos considerar, estrictamente, como NCA.

Ahora que el fenómeno se ha diluido, es hora de echar la vista atrás y determinar qué es exactamente eso que denominamos como NCA. Pues aunque hemos hablado de paradigmas, se trata de un paraguas que ha acogido películas muy dispares y que, durante un tiempo, fue mayormente un reclamo publicitario. ¿En qué momento se empieza a hablar de NCA y qué se quiere decir con ello?

HACIA UN PUNTO DE PARTIDA Y UNA DEFINICIÓN DE LA NCA

Como con todo movimiento cinematográfico, es difícil establecer un punto de inicio. En el caso de la NCA, que no esconde su infinidad de referentes, es quizás más complicado.

Parece inevitable, y por ahí han ido numerosos estudios⁴, citar al *Saturday Night Live* (Lorne Michaels, NBC, 1975-), donde trabajaron muchos de los integrantes de la NCA, o a los hermanos Farrelly. Si bien es cierto que algunas características pueden rastrearse en estas referencias, ni mucho menos podemos encontrar en ellas aquello que es exclusivo de la NCA. Aunque tampoco debemos obviar que sin el éxito de ambas no hubiera sido posible entender la evolución que tuvo la comedia estadounidense.

En «El toque Apatow», Jaime Pena (2007: 41) sostiene que una de las características fundamentales de *Lío Embarazoso* es el choque que propone entre la comedia romántica «más blanca» y la

JUERGA HASTA EL FIN PODEMOS ENTENDERLA COMO UNA CARTA DE DESPEDIDA QUE LA NCA SE PERMITIÓ ESCRIBIR

comedia gamberra. Y es indudable que en la NCA esa combinación de universos, en un principio, opuestos es una idea recurrente. Pero, como el propio Pena reconoce, se trata de una propuesta tradicional de la comedia. Además, reforzada con el buen recibimiento que tuvieron las cintas paródicas de los hermanos Zucker y Jim Abrahms

o de los Monty Python, referencias muy presentes en los imaginarios de los integrantes de la NCA.

No obstante, la fórmula de la NCA poco tiene que ver con esos ejemplos. Debemos avanzar hasta *Algo pasa con Mary* (There's Something About Mary, Peter Farrelly y Bobby Farrelly, 1998) para encontrar un desarrollo similar. Si las otras tomaban una perspectiva gamberra del género parodiado, en la película de los hermanos Farrelly, la historia romántica convivía con la gamberrada. Es decir, se incorporaban los gags escatológicos y sexuales como sucesos o identidades que interrumpían (o retrasaban) la imposición del amor romántico.

Especialmente relevante es el gag de la cremallera al inicio de *Algo pasa con Mary*. En un sistema como el estadounidense, donde lo obsceno siempre se ha intentado regular, los autores cómicos se habían esforzado en sugerir las imágenes que no podían mostrar (sobre todo, sexuales), algo que podemos rastrear en las comedias realizadas durante el Código Hays, pero también en los monólogos de Lenny Bruce más controlados por los cuerpos del orden. Esto fue cambiando progresivamente con las transformaciones en el sistema censor de la industria cinematográfica, haciendo que lo que era exclusivo de la serie B (o Z) empezara a hacerse notar en producciones con mayores redes de distribución como *Desmadre a la americana* (National Lampoon's Animal House, John Landis, 1978) o *Porky's* (Bob Clark, 1982), que empleaban el exhibicionismo y la obscenidad como recurso cómico⁵.

Pues bien, el gag de la cremallera combina ambos modelos: la sugestión y el exhibicionismo.

Primero, los personajes se afanan en hacernos ver, con palabras y gestos, el terrible accidente de Ted (Ben Stiller), que se ha atravesado un testículo con la cremallera; y, casi cinco minutos después, los hermanos Farrelly tienen la osadía de insertar un plano del estropicio, tan impactante como nos había advertido. Lo mismo sucede en *Matrimonio compulsivo* (The Heartbreak Kid, Peter Farrelly y Bobby Farrelly, 2007) con el piercing de Lila (Malin Akerman) o en *Carta blanca* (Hall Pass, Peter Farrelly y Bobby Farrelly, 2011) con la «comida falsa». Y esa es la gran irreverencia de la pareja de cineastas, poner en imágenes lo que parecía que se iba a quedar en palabrería.

No se trata, además, de un mero gesto, sino que es una idea general que marca toda su filmografía. Aquello que les diferencia de los autores cómicos anteriores es esa manera de rematar las situaciones que plantean con un último giro inesperado. Parecen no querer conformarse con una escena ya de por sí graciosa y guardan una sorpresa final para sus espectadores.

En este procedimiento que adopta la NCA reside también una de las principales diferencias. Si los Farrelly tienden a lo extraordinario, los cineastas de la NCA aspiran a reírse de lo ordinario. Por ejemplo, al inicio de *Paso de ti*, Sarah Marshall (Kristen Bell) regresa de un rodaje para poner fin a su relación con Peter (Jason Segel).

Al llegar a la casa que compartían, se encuentra a Peter saliendo de la ducha, con una toalla atada a la cintura. Peter, que no era consciente de los problemas de la relación, al verla, reacciona soltándose la toalla y meneando su pene de un lado a otro (oímos el ruido del miembro golpeándose repetidamente con, intuimos, las piernas) con un contoneo que pretende ser seductor. Entonces, Sarah empieza a intentar decirle que le deja. Al darse cuenta Peter de lo que está sucediendo, se lleva las manos al rostro, dejando caer la toalla. En ese instante, vemos fugazmente su pene.

ES UNA IDEA CENTRAL DE LA NCA: LA MADUREZ ACABA CON LA REBELDÍA

A priori, la escena no tiene nada que ver con el gag de la cremallera. Sin embargo, juega de una manera parecida con la expectativa del espectador. Primero, por supuesto, cuenta con que se presuponga que la estrella no aparecerá desnuda⁶, menos si es un hombre; segundo, al aparecer tapado y al dejar que el golpeteo se quede en el plano sonoro, lo normal es dar por hecho que ya no se nos va a mostrar la desnudez integral del actor. Y por eso es sorprendente que aparezca el pene en pantalla, porque nos damos cuenta de que se están subvirtiendo ciertas convenciones del género (comedia romántica) y de la industria hollywoodiense.

Pero, al contrario que *Algo pasa con Mary*, la subversión no viene de la mano de una imagen que supera la ficción, sino de un gesto cotidiano que rara vez se ve en el cine. De la necesidad de eliminar la farsa de la comedia romántica por unos instantes. ¿Por qué iba a taparse Peter ante quien, hasta ese momento, había sido su pareja? ¿Por qué iba a vestirse cuando lo que quiere hacer es llorar? O como dice Alan (Zach Galifianakis) en *Resacón en Las Vegas* (The Hangover, Todd Phillips, 2009), después de encontrar un tigre en el baño y que Phil (Bradley Cooper) le pida que se ponga unos pantalones: «¿Pantalones? ¿En un momento como este?».

Sin embargo, *Paso de ti*, como la mayoría de las películas de la NCA, acaba sucumbiendo al género que parecía querer subvertir y cuando al final Rachel (Mila Kunis) se acerca al camerino de Peter para sellar su reconciliación, este, que se encuentra desnudo, se llevará las manos al pene con pudor. En el fondo, esta es una idea central de la NCA: la madurez acaba con la rebeldía.

Una idea que, por otro lado, no estaba en el origen del grupo, *Freaks and Geeks*. Al final, cuando todo apunta a que Lindsay (Linda Cardellini) se ha rendido y va a continuar con los deseos de sus

padres e ir a la universidad, vemos que se baja del autobús y se encuentra con Kim (Busy Philipps), saca su chaqueta militar verde de la maleta, se despeina y se mete con ella y otro par de amigos en una caravana, en busca de una vida alejada de la que marca el canon del «buen ciudadano estadounidense». Una escena que recuerda a la última de *Movida del 76* (Dazed and Confused, Richard Linklater, 1993), donde vemos a algunos de los protagonistas dirigiéndose en coche a un concierto de Aerosmith. En la película de Linklater, eso sí, parece más bien un último acto de rebeldía antes de sentar la cabeza, puesto que, cuando acabe el viaje, la juventud se habrá esfumado. Excepto en el caso de Wooderson (Matthew McConaughey), un personaje que, como Alan en *Resacón en Las Vegas* o Sidney (Jason Segel) en *Te quiero, tío* (I Love You, Man, John Hamburg, 2009), es inmune al paso del tiempo; y como Chazz (Will Ferrell) en *De boda en boda* (Wedding Crashers, David Dobkin, 2005) ha adquirido un aire siniestro.

La diferencia entre *Movida del 76* y *Freaks and Geeks* es que la primera celebra el momento (ni siquiera las novatadas llegan a ser condenadas por completo), mientras que la segunda mira con cierto desencanto a esa etapa tan importante en la vida del estadounidense medio. La perspectiva crítica poco tiene que ver con la de *Clueless* (Fuera de onda) (Clueless, Amy Heckerling, 1995), que por medio de la hipérbole cuestionaba los distintos ritos iniciáticos a los que se ven forzados los jóvenes americanos.

La forma de *Freaks and Geeks* aparece definida desde el primer plano, en el que vemos cómo la cámara gira de un entrenamiento de fútbol americano hacia las gradas, donde un jugador y una animadora se prometen amor y, de pronto, la cámara se sumerge tras las gradas para centrarse en un grupo de «freaks» (macarras) que están vanagloriándose de sus gamberradas. Un poco más tarde, a través del personaje de Lindsay, abandonamos a los «freaks» para unirnos a un grupo de «geeks» (frikis), que se encuentran imitando escenas de

Bill Murray. Su felicidad se verá interrumpida con la llegada de un matón que terminará huyendo de Lindsay, que reaparece para proteger a su hermano. Al quedarse sola, pronuncia un sonoro: «Tío, odio el instituto».

Esa escena sienta las bases formales de la NCA: el desplazamiento de la cara amable de la institución (el instituto, la universidad, el matrimonio, la amistad, etc.) hacia sus sombras. Un movimiento que no produce carcajadas (rara vez lo hace), sino una amarga sonrisa cómplice. Lo cual podría resumirse en: es gracioso porque es verdad. Una fórmula que Apatow (como Jerry Seinfeld) hereda de su trabajo de monologuista (*stand-up comedy*) y que acerca muchas de sus obras a lo autobiográfico.

Esa peculiaridad estilística de la NCA provoca que algunas de las referencias se vayan repitiendo en distintos proyectos, igual que un monologuista reutiliza sus chistes más exitosos y regresa innumerables veces sobre su pasado. Esto hace que *Freaks and Geeks* no sea solo la primera propuesta formal de la NCA, sino también una especie de borrador del movimiento. Y no únicamente por la cantera de actores que descubre (Seth Rogen, Jason Segel, James Franco, Martin Starr, etc.), sino por la cantidad de ideas que más tarde nutrirán las películas del grupo. Por ejemplo, el personaje de Jason Segel, que es un melómano⁷, tiene especial predilección por Rush, a quienes interpreta con la batería. Ese amor hacia la banda de rock en *Te quiero, tío* será lo que termine de unir a los personajes de Segel y Paul Rudd. O, en otro capítulo, en el que los protagonistas desean hacerse un carné falso (como el de Fogell [Christopher Mintz-Plasse] en *Supersalidos*), el encargado de realizarlo será el actor que en *Supersalidos* compartirá la mancha de sangre con Seth (Jonah Hill). En otra ocasión, en una de las fiestas del grupo de «freaks» se colará el mismo borracho al que detendrá McLovin en *Supersalidos*. Y es que Rogen, con 16 años⁸ y mientras actuaba en *Freaks and Geeks*, estaba escribiendo junto a Goldberg el guión de *Supersalidos*.

Si bien es innegable que *Freaks and Geeks* marca el inicio de la NCA, pues es el primer trabajo en el que el grupo lleva la voz cantante, no podemos afirmar que el movimiento arrancara en ese instante. Hasta 2005, Apatow no dirigiría su ópera prima, *Virgen a los 40* (*The 40-Year-Old Virgin*); McKay inauguraría su singular universo solo un año antes con *El reportero: La leyenda de Ron Burgundy*; a Mottola ni se le esperaba antes de *Supersalidos*; Hill en 2006 dirigiría su primera película, *La senda del taekwondo* (*The Foot Fist Way*); el más prematuro sería Phillips, con *Aquellas juergas universitarias* (*Old School*, 2003), y es el único cineasta de la NCA fuera de la órbita de Apatow. Desde luego, el discreto recibimiento que tuvo *Vida universitaria* (*Undeclared*, Judd Apatow, FOX: 2001-2003) no ayudó a que se asentara el estilo.

Por eso tenemos que avanzar hasta 2007 para poder hablar del principio de lo que bautizamos como NCA. Ese año se estrenan: *Supersalidos*, *Lío embarazoso*, *Matrimonio compulsivo*, *Dewey Cox: Una vida larga y dura* (*Walk Hard: The Dewey Cox Story*, Jake Kasdan) y *The Landlord* [La casera] (Drew Antzís, Adam McKay), que sería la primera emisión de *Funny or Die*, web y productora fundada por Will Ferrell, Adam McKay, Michael Krumm y Chris Henchy. Especialmente relevante fue el éxito que tuvieron *Supersalidos* y *Lío Embarazoso* (que llevó a la industria a apostar por el grupo), así como el espacio de experimentación que supuso *Funny or Die*.

En una entrevista, Apatow confesó que, alrededor de 2002 o 2003, presentó junto a Rogen y Goldberg el guion de *Supersalidos* a una productora que lo rechazó por falta de visión comercial (en Lerman, 2008: 74). Esa negativa hizo que se pusieran a redactar, a partir de una idea de Apatow, el de *Superfumados*, que se encontró con la misma respuesta de la productora, que la consideró aún

menos comercial (en Lerman, 2008: 74). Por eso fue tan importante 2007.

Inmediatamente después del estreno de *Supersalidos* se pone en marcha el proyecto de *Superfumados*, que se estrenará en 2008 junto a: Zohan: *Licencia para peinar* (*You Don't Mess With the Zohan*, Dennis Dugan), *Paso de ti*, *Hermanos por pelotas* (*Step Brothers*, Adam McKay) y *No tan duro de pelar* (*Drillbit Taylor*, Steven Brill), todas ellas producidas por Apatow, además de *Mal ejemplo* (*Role Models*, David Wain) y *Tropic Thunder, ¡una guerra muy perra!* (*Tropic Thunder*, Ben Stiller). Y aún más impactante es el año 2009, en el que ven la luz: *Resacón en Las Vegas*, *Adventureland*, *Te quiero, tío*, *Cuerpos de seguridad* (*Observe and*

Report, Jody Hill) y *Hazme reír* (*Funny People*, Judd Apatow), cinco obras paradigmáticas de la NCA.

Así hasta 2013, año en el que, como decíamos, la comedia se decantó definitivamente por el camino de la acción.

Es decir, la NCA, en sentido estricto, sería un fenómeno comercial entre 2007 y 2013, caracterizado por una forma⁹ nacida en *Freaks and Geeks* que,

en su periodo de esplendor, arrastraría a prácticamente todo cineasta que se planteara hacer una comedia en Estados Unidos —hasta dos «leyendas» de la comedia, como James L. Brooks y Harold Ramis, en esos años hicieron una película bajo el paraguas de la NCA, *¿Cómo sabes si...?* (*How Do You Know*, 2010) y *Año uno* (*The Year One*, 2009), respectivamente—. Sin olvidar que, en su gran mayoría, esas películas fueron producidas por Apatow y protagonizadas por actores de *Freaks and Geeks* y/o *Saturday Night Live*.

Por tanto, la definición más exacta de la NCA no hace referencia a una forma, sino a un periodo de sintonía entre autores, espectadores, productores y crítica. De alguna manera, hasta que no hay

**SI BIEN ES INNEGABLE QUE
FREAKS AND GEEKS MARCA
EL INICIO DE LA NCA, PUES
ES EL PRIMER TRABAJO EN
EL QUE EL GRUPO LLEVA
LA VOZ CANTANTE, NO
PODEMOS AFIRMAR QUE EL
MOVIMIENTO ARRANCARA
EN ESE INSTANTE**

una producción relevante de comedias realizadas por el grupo, no empieza a configurarse su imaginario. Pues su desarrollo es más bien progresivo. Se repite lo que funciona y, en muchos casos, se radicaliza, se tensa el chiste.

Sin embargo, pese a que la forma de la NCA estuvo siempre en proceso, siendo el resultado de un ejercicio de ensayo y error (similar al de los monologuistas que prueban sus chistes en pequeños locales de improvisación), es cierto que nada tiene que ver el cine Apatow con el de McKay o el de Mottola con el de Phillips. Y esto es debido a dos maneras de afrontar la comedia que marcan las dos tendencias principales de la NCA y a las que merece la pena prestar atención.

ESTÉTICAS DE LA NCA: DE MONOLOGUISTAS Y MONTADORES

Tomemos como referencia dos de las películas que seguramente más han trascendido de la NCA: *Supersalidos* y *Resacón en Las Vegas*. Al principio de ambas hay dos secuencias muy similares: los protagonistas realizan una pequeña compra mientras conversan sobre sus encuentros y desencuentros sexuales. Si bien el planteamiento es el mismo, hay algo en ellas que las enfrenta y que nos lleva a distinguir entre dos modelos de comedia.

En *Supersalidos*, Seth y Evan (Michael Cera) compran un par de bebidas mientras rememoran y fantasean sobre sus experiencias sexuales. Cuando van a pagar no solo no interrumpen su conversación sino que apenas interactúan con la cajera (un leve gesto mostrando los productos), a quien, en ese momento, solo veremos la mano¹⁰. En *Resacón en Las Vegas*; Stu (Ed Helms), Doug (Justin Bartha) y Phil paran en una gasolinera y aprovechan para comprar bebidas y aperitivos para el viaje. Además de hablar sobre Alan, le recuerdan a Stu su relación con Melissa (Rachael Harris), a quien por entonces pretende pedir matrimonio, y que le fue infiel durante un crucero. Como sucedía en *Supersalidos*, los amigos no aho-

rran en detalles y tampoco les invade el pudor. Lo que sucede es que, a diferencia de en *Supersalidos*, en *Resacón en Las Vegas* se utiliza la leve mueca de estupor de la cajera como refuerzo cómico a la escena. Se trata de un gesto que recuerda a la escena de *50 primeras citas* (50 First Dates, Peter Segal, 2004) en la que Henry (Adam Sandler) se encuentra en un bar obnubilado observando a Lucy (Drew Barrymore) y uno de los clientes, que está en medio, pregunta que a quién está mirando, si a ella o a él, porque empieza a estar asustado. O el pene de Peter en *Paso de ti*. Durante un breve periodo de tiempo, nos vemos expulsados de la narración, viendo todo lo que en ella está en juego.

Por un lado, este hecho puede hacernos pensar que en una se quiere poner el foco en la conversación, mientras que en la otra es la situación la que asume todo el peso. Sin embargo, si profundizamos en la motivación de tales decisiones, podríamos afirmar que *Supersalidos* tiende hacia la ficción y *Resacón en Las Vegas* hacia la realidad. Pues, en definitiva, la primera a partir de unos recuerdos y unas sensaciones de la adolescencia construye esa odisea hacia la madurez. Y la segunda busca que la hipérbole se encuentre con el mundo de lo posible o lo cotidiano; es decir, consigue el humor a través de la exageración, pero, sobre todo, al interrumpirla. Por eso en *Supersalidos* no interesa ver el rostro de la cajera, porque nos haría salir de esa fantasía en la que se nos quiere sumergir, de ese recuerdo perfectamente construido que parece querer decirnos que la memoria no es más que una historia que nos contamos cada noche, el germen de un monólogo.

Mottola, como Apatow, decide realizar una comedia de aprendizaje, en la que la irresponsabilidad va dejando paso a la madurez. Son comedias sobre la pérdida, en las que el fin que se persigue lleva a comprender a los personajes su lugar en el mundo y todo aquello que deberán dejar atrás. Nada se olvida, cada decisión, cada error persigue a sus personajes y su única forma de sobrevivir

en este mundo es renunciando a aquello que anhelan.

En *Resacón en Las Vegas* pasa justo lo contrario, es una película que parece no tener memoria. Las acciones apenas tienen consecuencias, se vive siempre en presente.

Es ejemplar que no se recupere la noche más que por sus trazos, pero aún más modélico es que pueda volver a filmarse todas las veces que se quiera sabiendo que nunca será igual. Véase *Resacón 2, ¡ahora en Tailandia!* (The Hangover Part II, Todd Phillips, 2011), que más que una secuela parece un remake, o, incluso, la escena postcréditos de *R3sacón*, que viene a negar esa aparente despedida en la que *Dark Fantasy* de Kanye West tejía el recuerdo de una trilogía sin fin.

Esas son las dos tendencias principales de la NCA, la de los monologuistas, aunque no todos lo fueran, y la de los montadores, pese a que ninguno trabajara específicamente de ello. En el primer grupo: Apatow, Mottola, Stoller, Hamburg y Feig. En el segundo: McKay, Phillips, Hill, Stiller y Kasdan.

Los monologuistas dirigen la realidad en la que se inspiran hacia sus intereses y solo así Peter acabaría tapándose el pene al final de *Paso de ti*. Los finales de esta tendencia reparan el inicio de la misma, el pasado. Por eso, en *Eternamente comprometidos*, el beso que se dan al casarse coincide con el primer beso que se dieron los personajes. Por no hablar de la cantidad de películas de este tipo que acaban con una reconciliación, casi siempre causada por una especie de epifanía que es puramente melodramática. Los monologuistas construyen de ese modo farsas, en las que todo, por cotidiano que parezca, surge de la intervención de quien lo cuenta.

El otro grupo, el de los montadores, podríamos haberlo bautizado también como el de los documentalistas. Desde luego, no es casualidad que los dos primeros trabajos de Phillips fueran documen-

**NADA SE OLVIDA,
CADA DECISIÓN, CADA
ERROR PERSIGUE A SUS
PERSONAJES Y SU ÚNICA
FORMA DE SOBREVIVIR
EN ESTE MUNDO ES
RENUNCIANDO A
AQUELLO QUE ANHELAN**

tales o que el falso documental sea un recurso habitual entre sus representantes. Y, en el fondo, sus películas parecen desbordadas de imágenes. En ese sentido es ejemplar el caso de McKay, que llegó a hacer un montaje alternativo de *El reportero: La leyenda de Ron Burgundy*, *Wake Up, Ron Burgundy: The Lost Movie* [Despierta, Ron Burgundy:

La película perdida] (2004), con escenas que había decidido no meter en la primera. O las dos primeras entregas de *Resacón*, que terminaban con las instantáneas de las noches que el montaje había omitido, confirmando que habían sucedido y que podrían haber sido filmadas. Por eso no llegan a cerrarse del todo, la forma indica que esa es solo una manera de contar lo que pasó.

Pese a ser, como vemos, planteamientos enfrentados, es evidente que hay puntos de encuentro entre ambos. El más concreto sería la improvisación, que es tan importante para Apatow como para McKay. Para los monologuistas es fundamental el ritmo de la palabra, la fluidez y la naturalidad de la verborrea. Esa frescura solo puede ser conseguida a través de la improvisación. Para los montadores es necesario tener el mayor número de opciones posibles y, desde luego, no todas han podido ser escritas. De ese modo, la improvisación que les une, a su vez, da lugar a dos tipos de escenas: unas muy dilatadas, en las que no sucede gran cosa, y otras vertiginosas (incluso las más dilatadas, como la batalla de *El reportero: La leyenda de Ron Burgundy*, lo son por acumulación), con una menor duración de los planos.

No obstante, si bien el espíritu y los ritmos alejan a los dos estilos, hay algo que comparten: el gag o chiste. Aunque unos usen la realidad como punto de partida y los otros como punto de llegada, el arrebató cómico es tan súbito que anula la diferencia. Algunas de las mejores bromas del disparatado universo de McKay y Ferrell son aque-

llas en las que uno de los personajes comenta y cuestiona lo acontecido. Por ejemplo, el momento en *Pasado de vueltas* (Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby, Adam McKay, 2006) en el que la mujer de Ricky (Will Ferrell) le dice que el «bebé Jesús» creció y que no tiene que hacer la plegaria dirigiéndose a él como un bebé. Lo mismo sucede en *Resacón en Las Vegas*, con una pequeña vuelta de tuerca, cuando Mike Tyson les perdona porque «todos hacemos tonterías cuando estamos borrachos». O cuando el suegro de Doug le dice que «lo que pasa en Las Vegas, se queda en Las Vegas». El humor de las comedias más excesivas de la NCA al final puede condensarse en una breve frase que desmantela el espectáculo que hemos visto o vamos a ver. Es decir, cuando se detienen a pensar y organizan esos recuerdos como un monologuista.

Mientras que, en las más verbales, las de los monologuistas, los mejores gags podrían prescindir de la palabra: la reacción a la mancha de sangre en un pantalón de *Supersalidos*, la desnudez de Peter en *Paso de ti*, la canción de Rush que no se reproduce bien en el ordenador de Peter (Paul Rudd) en *Te quiero, tío*, el contorsionismo de Pete (Paul Rudd) para fotografiarse una almorrana en *Si fuera fácil*, etc. Es decir, cuando montan esos recuerdos que eran el punto de partida, cuando el germen del monólogo se pone en imágenes.

Así, las dos tendencias principales de la NCA no dejan de intercambiarse los papeles.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Este periodo cómico entre 2007 y 2013, bautizado como NCA, es seguramente, quitando los universos McKay-Ferrell y Hill-McBride, el menos gracioso de la historia hollywoodiense en lo que se refiere a la comedia. Sin duda es el más amargo. Ese sería el último punto distintivo de la NCA, que por momentos se olvida de hacer reír y se toma

en serio lo que quiere contar. Aquellas dos películas que al principio de este texto mencionábamos como grandes paradigmas de la NCA, como esa forma acabada, *Si fuera fácil* y *Eternamente comprometidos*, tienen mucho más de melodrama que de comedia.

Y aunque esta idea esté vinculada a los que hemos etiquetado como monologuistas (que progresivamente en su filmografía van olvidándose de acabar las situaciones con chistes), no debemos olvidar el camino que han seguido Phillips y McKay hacia la sátira política. Fue la comedia la que unió al grupo, fue el humor lo que vendieron, pero aquello que hizo sus películas diferentes fue su acercamiento al realismo. En alguna reunión de amigos, algún miembro del grupo debió preguntar en alto y con pudor qué podían aportar ellos al cine. ¿Imitar a todos los referentes que compartían? No, si esas obras habían dejado de hacerse, algún motivo debía haber detrás. Y entonces posiblemente Apatow dijo: «¿Y por qué no acercar a nuestra vida aquellas películas que tanto admira-

mos? ¿Por qué no tomar todas las comedias románticas que admiramos, todas las comedias gamberras que vimos y las hacemos de verdad? Les quitamos los adornos, la perfección, hacemos que no sean siempre desternillan-

tes, porque nadie lo es, que los chistes a veces no entren a tiempo... y las llenamos de fracasos, de inseguridades, de personajes normales, que conocemos, incluso podríamos ser nosotros mismos esos personajes, las ensuciamos... las llenamos de cotidianidad».

Y, probablemente, esto solo sea una ficción y nunca tuvieron muy claro qué hacer, pues sus películas así lo demuestran. Pero, echando la vista atrás, ese fenómeno conocido como NCA ciertamente empezó como una reunión de amigos del instituto McKinley¹¹ y terminó como una fiesta en la que los Backstreet Boys se reunían de nue-

ASÍ, LAS DOS TENDENCIAS PRINCIPALES DE LA NCA NO DEJAN DE INTERCAMBIARSE LOS PAPELES

vo para cantar *Everybody* como deseaba Jay Baruchel al final de *Juerga hasta el fin*. En definitiva, como habían predicho sus películas, la madurez terminaría con su irresponsabilidad. Y cuando sus nuevos proyectos dejaron de llamar la atención del público, supieron que la fórmula tenía que ser cambiada, y apenas pelearon por aquello que pensábamos que defendían a capa y espada. Tan rápido como vino la NCA, se esfumó. ■

NOTAS

- 1 Bien es cierto que, aunque los personajes protagonistas aparecen en *Lío embarazoso*, *Si fuera fácil* es completamente independiente.
- 2 Actualmente, Netflix parece estar invirtiendo en un tipo de comedia por el que las grandes productoras no se atreven a apostar. Una estrategia de mercado que, por diversos motivos, no termina de funcionar.
- 3 La idea principal aparecía ya en *Jay and Seth Versus the Apocalypse* [Jay y Seth contra el Apocalipsis] (Jason Stone, 2007), un cortometraje en el que Jay Baruchel y Seth Rogen se interpretaban a sí mismos durante el Juicio Final.
- 4 Por ejemplo, Carlos Losilla (2010: 106) encuentra en Jim Carrey y los hermanos Farrelly ese primer impulso de rebeldía que caracterizaría a la NCA. Mientras que el vínculo con el Saturday Night Live aparece altamente comentado en *Very Funny Things* (Kovacsics, 2012), libro que recoge estudios de diversos autores con la intención de componer una imagen más o menos rigurosa de la NCA (también, de forma colateral, se señala la influencia de cómicos como Jerry Seinfeld o Larry David).
- 5 John Landis, especialmente, es citado con frecuencia como el padre de la NCA, quien abrió el camino.
- 6 Además, gracias a *Cómo conocí a vuestra madre* (How I Met Your Mother, Craig Thomas y Carter Bays, CBS: 2005-2014), Jason Segel era un rostro bastante conocido.
- 7 Lo cual es un detalle autobiográfico.
- 8 En realidad, llevaban ya un par de años escribiéndolo (en Apatow, 2016: 420).

- 9 Una forma que es más bien una manera de trabajar y una amistad (un grupo de confianza) que un estilo cerrado.
- 10 Si prestamos atención a la escena, en alguna ocasión veremos a la cajera al fondo, como una más entre los figurantes de la escena.
- 11 El instituto de *Freaks and Geeks*.

REFERENCIAS

- Apatow, J. (2016). *Sick in the head. Conversations about life and comedy*. Nueva York: Random House.
- Kovacsics, V. (ed.) (2012). *Very Funny Things. Nueva comedia americana = New american comedy*. Donostia-San Sebastián: Donostia Zinemaldia-Festival de Cine San Sebastián.
- Lerman, G. (2008). Entrevista a Judd Apatow. *Dirigido por*, 384, 72-74.
- Losilla, C. (2010). Historia de una deriva. En J. Costa (ed.), *Un risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* (pp. 103-112). Murcia: Nausícaä.
- Pena, J. (2007). El toque Apatow. *Cahiers du Cinéma España*, 5, 41-42.

¿QUÉ FUE DE LA NUEVA COMEDIA AMERICANA?

Resumen

Este artículo analiza la Nueva Comedia Americana. Con la intención de marcar un punto de inicio y uno de final. Por medio de la comparación entre las distintas tendencias, se tratará de determinar cuáles son las características que diferencian al movimiento del resto de estilos cómicos.

Palabras clave

Documental; gag; improvisación; Judd Apatow; monólogos; montaje; Nueva Comedia Americana.

Autor

Fernando Villaverde Suanzes (Madrid, 1994) está realizando el doctorado en la Universitat Pompeu Fabra. Ha colaborado como redactor y traductor en la *Revista Lumière*. Su investigación versa sobre las maneras que tiene el cine de hacer política. Contacto: fdovillaverde@gmail.com.

Referencia de este artículo

Villaverde Suanzes, F. (2020). ¿Qué fue de la nueva comedia americana? *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 198-208.

WHATEVER HAPPENED TO NEW AMERICAN COMEDY?

Abstract

This article presents an analysis of the New American Comedy movement, with the intention of identifying when it began and ended. Through a comparison of the movement's different features, I attempt to identify the most characteristic elements that distinguish it from other styles of comedy.

Key words

Documentary; Gag; Improvisation; Judd Apatow; Editing; New American Comedy; Stand-up Comedy.

Author

Fernando Villaverde Suanzes is a PhD student at Universitat Pompeu Fabra. He has contributed as an editor and translator to *Revista Lumière*. His research focuses on the ways in which cinema engages in politics. Contact: fdovillaverde@gmail.com.

Article reference

Villaverde Suanzes, F. (2020). Whatever happened to New American Comedy? *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 198-208.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
