

## LA COMEDIA AUTOFICCIONAL NEGATIVA. *LOUIE* Y *EL FIN DE LA COMEDIA*. UN APUNTE INTERMEDIAL

Sarai ADARVE MARTÍNEZ

Universidad de Granada

saraiadarve@ugr.es

### **L**a autoficción audiovisual: una breve introducción

En este artículo analizaremos de manera comparativa el componente discursivo autoficcional de las series de televisión, la norteamericana *Louie* (Fox, 2010-) y la española *El fin de la comedia* (Comedy Central, 2014-).

Que la autoficción haya llegado a los productos televisivos, no sólo no es algo de extrañar, sino que, muy al contrario, nos atreveríamos a decir que nos sorprende la tardanza con que este género ha llegado a nuestras pantallas. Al igual que la autobiografía pasó de un primer estadio literario a colonizar en los años ochenta el teatro, la escultura, la danza o la fotografía; tal y como nos recuerda Philippe Lejeune cuando hace referencia a espectáculos teatrales como *La Danse du diable* (1981) de Tadeusz Kantor, a la bailarina Pina Bausch, a la fotografía «egotista» de Claude Nouri o la escultura autobiográfica de Louise Bourgeois (Lejeune 2012: 14), también la autoficción ha dejado de ser un recurso estrictamente literario para extenderse a otros medios artísticos. No tenemos más que pensar en algunas performances, mmuchas de las cuales optan también por la autorrepresentación ficticia. En este tipo de performances se busca confundir los límites entre lo real y lo ficticio en una mezcla de búsqueda identitaria, placer lúdico y reivindicación personal. Como explica M. Alberca,

[...] estos artistas abandonan su propio origen y persona para inventarse otros distintos a caballo de lo real y lo ficticio, a los que sin embargo le prestan su físico personal para construirse una nueva y cambiante imagen (2007: 35).

Nos referimos a artistas como On Kawara, Mary Kelly y Christian Boltansky.

En el terreno de la *performance* audiovisual nos encontramos con el interesante trabajo de la francesa Sophie Calle, quien realiza experiencias como contratar a un detective privado para espiarla y luego contrastar la versión del detective con la suya propia (proyecto titulado *La filature*). Su película *No Sex Last Night* (1994) es una suerte de *road movie* con dos directores y dos protagonistas, ella misma y el artista americano Greg Shpard, con quien mantenía en el momento del rodaje una relación

amorosa. La película muestra el viaje de la pareja desde Nueva York hasta la costa oeste americana en coche.

Este tipo de prácticas artísticas evidencia el paso de una concepción mimética de la figura del autor a una concepción autorrepresentativa. Muestran un carácter híbrido en virtud del cual se hace difícil diferenciar la realidad de la ficción y exaltan la individualidad y el nombre propio hasta el punto de convertirlo en una marca.

Si nos ceñimos al estricto terreno de las series televisivas y, más concretamente, a las de carácter cómico, debemos hacer alusión a *Seinfeld* (1989-1998) como una suerte de *protoautoficción*. El cómico Jerry Seinfeld protagonizó la serie y le dio a su personaje su mismo nombre. Además, participó también como creador y como productor ejecutivo en las temporadas octava y novena. La serie ficcionalizaba hechos cotidianos vividos tanto por Jerry Seinfeld como por el también creador Larry David.

Como veremos a continuación, no podemos hablar todavía, en el caso de *Seinfeld*, de autoficción en sentido estricto. La palabra autoficción aparece por primera vez en el libro *Fils* (1977) del escritor francés Serge Doubrovsky, en cuya contraportada leemos:

Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes... lejanos... ¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje (Doubrovsky, 1977).

En literatura, podemos definir la autoficción como una novela que simula ser una historia autobiográfica. La autoficción, pues, asume discursos de géneros fronterizos. El lector de la novela autobiográfica no duda de que la obra que está leyendo es una novela, a pesar de que en el proceso de lectura pueda identificar algunos datos biográficos del autor. Los equívocos, por tanto, se producen a nivel del enunciado narrativo. El lector de autoficción descubre una relación inequívoca entre el personaje y el autor, establecida gracias a la misma nominación, aunque esta relación se vuelve contradictoria desde el momento en el que el relato posee el estatuto de lo ficticio. Así pues, la indefinición de la novela autobiográfica procede de las contradicciones del enunciado, mientras que la indefinición de la autoficción proviene de su contradicción entre el estatuto de novela y el estatuto de autobiografía, ya sea por la simulación de una u otra.

Si dejamos el terreno literario y volvemos al audiovisual, podríamos hablar de que aquí, la autoficción se mueve entre las siguientes dos propuestas: el texto fílmico autobiográfico y el texto fílmico ficcional. Los espectadores están acostumbrados a ir al cine a ver ficción y no dudan, en términos generales, del estatuto ficcional de las películas. De ahí que para que podamos hablar de autoficción audiovisual sea esencial la pregunta a la que responde Lejeune en su artículo «Cine y autobiografía. Problemas de vocabulario»: ¿puede existir el cine autobiográfico?

En este artículo, Lejeune desmenuza el análisis de la poeta norteamericana E. Bruss, quien niega la existencia de un cine autobiográfico para demostrar que la autobiografía en el cine es posible, sólo

que con medios diferentes a los literarios. Lejeune remarca una de las características clave del cine: es un arte colectivo. Sin embargo, esto no le resta capacidad autobiográfica, tal y como muestran algunas películas experimentales o el cine de autor (Lejeune, 2008: 14). El crítico francés considera que la voz en *off* es el elemento fundamental que otorga al cine su carácter autobiográfico. Por su parte, Alain Bergala no sólo parte de la existencia del cine autobiográfico, sino que vaticina su salida de los circuitos experimentales. (Bergala, 2008:28)

Sentadas ya las bases tanto del cine autobiográfico como del cine de ficción, podemos pues, afirmar la existencia de textos fílmicos autofccionales que se encuentran a medio camino entre el primero y el segundo y que toman elementos discursivos de ambos.

### **La discursividad autoficcional en *Louie* y *El fin de la comedia***

Lo autoficcional aparece en estas series como un medio para vehicular la crisis representacional a través de la cual se constituye la subjetividad del sujeto.

Para profundizar en esta cuestión trataremos, en primer lugar, el tema de los paratextos fílmicos de ambas series. Por lo que se refiere a los llamativos datos biográficos de los personajes (Louis C.K. y José Ignacio Farray) es fácil encontrar paralelismos entre estos personajes autofccionales y las personas reales. Sabemos que, al igual que su personaje, Louis C.K. es un cómico estadounidense divorciado y padre de dos hijas que se dedica a los monólogos humorísticos. Por otro lado, José Ignacio Farray, más conocido como Ignatius, es también, como su personaje, un hombre divorciado, padre de una hija y actor cómico canario que ha aparecido en televisión en programas como *La hora chanante* y que participa en el programa de radio *La vida moderna* junto a Quequé y David Broncano. A lo largo de la serie no sólo se hacen alusiones al primer programa de televisión, sino que incluso se reconstruye la grabación de uno de los capítulos de *La vida moderna*.

Entre los paratextos fílmicos nos encontramos con las carátulas de los DVDs de la serie *Louie*, los comentarios del actor en algunos capítulos de los extras del DVD, las entrevistas concedidas por los actores de la serie en programas de radio, televisión y revistas. Por lo que se refiere a *El fin de la comedia*, además de entrevistas, hallamos pequeños *sketches* promocionales de no más de treinta segundos de duración. De esta manera, el espectador no posee ninguna duda, además de la certeza de la cuestión nominal, para identificar a la persona real con el personaje autoficcional.

Louis C.K. no sólo es el actor protagonista. También colabora en la serie como guionista, director y productor junto a Pamela Adlon. Si nos referimos a *El fin de la comedia*, José Ignacio Farray participa como creador de la idea original y protagonista.

Si seguimos indagando en el mundo autoficcional que nos proponen estas series, no podemos dejar de apuntar el hecho de que estas autoficciones se constituyen como una parodia de los elementos lógicos de las narraciones tradicionales. Así, en *Louie* observamos cómo el protagonista tiene una mujer blanca en la primera temporada y una negra en la segunda. También nos sorprende con la presencia de un único hermano en la primera temporada que es sustituido sin ninguna explicación por

dos hermanas en la segunda entrega de la serie. Si volvemos la vista hacia *El fin de la comedia*, la parodia se vuelve aún más explícita. En la segunda temporada asistimos a escenas del rodaje de la serie *Ignatius Farray*, una serie creada por Farray y en la que el actor hace de sí mismo. Las escenas rodadas poseen un argumento y unos diálogos iguales a algunas escenas que el espectador ya vio en la primera temporada. La única diferencia es que, excepto Ignatius, los actores de la serie *Ignatius Farray* y los actores de la primera temporada de la serie *El fin de la comedia* son diferentes. Incluso estos actores ven a los segundos en pantalla haciendo de sí mismos.

Parece pues, evidente, que la discursividad autoficcional funciona como una parodia de elementos metanarrativos y metatextuales, elemento propio del arte postmodernista.

En este sentido, nos vemos obligados a insertar la discursividad autoficcional en el momento histórico que vivimos actualmente. Alain Bergala señala como una de las causas del yo en el arte de los últimos años es el «malestar de la civilización de fin de siglo... La necesidad de localización de sí ante cambios cada vez más rápidos donde las estructuras tradicionales no ya están ya en condiciones de desempeñar su papel» (Bergala, 2012: 15).

Esta misma idea, aunque, por supuesto, con diferentes matices, es la que recoge Gilles Lipovetsky en su ensayo *La era del vacío*. Para Lipovetsky, el malestar causado por el fracaso del proyecto de la Ilustración, basado en la felicidad y en el bien común, ha devenido en lo que denomina *sociedad psy*. Esta sociedad fuertemente individualizada se basa en la búsqueda del bienestar personal. Prueba de ello sería la proliferación de psicólogos y *coaches* que atienden la demanda cada vez más creciente de una sociedad enferma de malestar. Observamos las consecuencias de esta situación en la popularización de actividades que promueven (aunque no parecen saciar nunca) la paz, la relajación, el bienestar. Nos referimos a las clases de yoga, taichí o *mindfulness* que se ofrecen en los gimnasios pues «el deporte se ha reciclado psicologizando el cuerpo» (Lipovetsky, 2017: 21), a la educación permisiva basada en las demandas de los niños y adolescentes, a los cursos ofertados por los gurús del autoestima, a la utilización de un lenguaje en el que los ciegos, los sordos y los minusválidos parecen no existir, a la atención política y económica hacia los territorios que demandan algo más que un reconocimiento de su identidad nacional. En definitiva, hablamos de una sociedad en la que impera lo políticamente correcto, lo *light*, lo *soft*, que no hace sino promover sin pausa la disolución de lo sólido, de lo unitario.

La autoficción audiovisual es quizá una de las formas más complejas de expresión de la individualidad, especialmente por lo que posee de colectivo y por lo que posee de híbrido entre la realidad y la ficción. Se convierte así en otro intento más, junto a la autoficción en otras artes, la autobiografía o incluso el exhibicionismo del yo en las redes sociales de aprehender un yo que la postmodernidad nos presenta como múltiple, rizomático, cambiante. Podríamos interpretar esta fuerza individualista como una manera de *agarrar* algo que parecía sólido —la Modernidad nos presentó al yo como unitario, dueño de su destino, capaz de crear su propia trayectoria vital...— pero que ahora se nos escapa entre los dedos.

Quisiéramos apuntar el hecho de que ya se han dado en la Historia fenómenos parecidos. De esta forma, cuando al final de la llamada Edad Media los siervos de la gleba comienzan a negarse a pagar los tributos al clero o al señor feudal —ya que estaba naciendo una economía basada primero en el trueque y luego en el dinero que dejaba sin sentido el sistema feudal—, se decide poner escrito la obligatoriedad del pago del tributo. No significa esto que no se pagaran tributos hasta el final de la Edad Media, como han señalado algunos historiadores refiriéndose al ejemplo español, sino, muy al contrario, que es éste el momento en el que empieza a plantearse la inutilidad de este pago.

También encontramos este fenómeno en las lenguas. Las conocidas reiteraciones «subir para arriba», «bajar para abajo», «entrar hacia adentro» o «salir hacia afuera» que hoy persisten en nuestra lengua, proceden del momento en el que los verbos subir, bajar, entrar y salir, en latín, comenzaron a perder el sentido de arriba, abajo, adentro y afuera, quedándose sólo con el sentido de movimiento. De ahí que la lengua quisiera remarcar la dirección del movimiento.

En este sentido queremos entender nosotros el fenómeno de la autoficción en particular y de la explosión del yo en general. Es la sensación de pérdida de un yo sólido y conocido lo que nos impulsa a exhibirlo en un intento de atrapar lo que inevitablemente se nos escapa.

### **De la autoficción literaria a la autoficción audiovisual de *Louie* y *El fin de la comedia*. La cuestión de la intermedialidad.**

Partimos de la base de que la intermedialidad es un componente presente en todos los productos culturales. Rejewsky va a definir este concepto como «una serie de fenómenos entre los medios, superando los límites que existen entre ellos» (Rejewsky, 2005: 46). Esta misma autora entiende dos maneras fundamentales de acercarse a la intermedialidad: a partir del concepto de dialogismo de Bajtín y del concepto de intertextualidad de Kristeva; o a partir de las diferencias materiales entre los medios. Junto con Ruth Cubillo entendemos que

[...] abordar un objeto de estudio desde la intermedialidad implica realizar un cambio en el lugar desde el cual conocemos, un cambio en la perspectiva desde la cual producimos y analizamos las representaciones de la realidad (2013: 174).

En la era de lo digital, parece indiscutible el reconocimiento de diferentes lenguajes en un mismo arte. Siguiendo a Jean Baetens y a Domingo Sánchez-Mesa entenderemos la intermedialidad como «no sólo como un término general que define las relaciones entre medios autónomos, sino también como un término que identifica la pluralidad interior de cada medio» (2015: 50).

Para ahondar un poco en este tema volveremos brevemente sobre la autoficción literaria. Alicia López Molero señala cómo el marco narrativo de la autoficción literaria —ya sea una entrevista, un diálogo, un diario...— es el causante de una «puesta en abismo trascendental (Dallembach, 1977) que supone un factor de ficcionalidad inaceptable en el pacto autobiográfico, puesto que éste se genera siempre a partir del enunciado directo que sobreviene con la verbalización de un ejercicio de memoria» (2000: 536).

La literatura autoficcional se vale de todo un juego de voces (autor/narrador/narratario/personaje) para configurar, por una parte, la diferenciación fundamental entre el yo real y el yo ficticio; y por otra, la ambigüedad necesaria entre ese yo real y ese yo de ficción. En palabras de López Molero:

[...] la imagen del sujeto proyectada por una ficción autobiográfica se consigue por la interrelación de los dos niveles del enunciado, puesto que sólo la interacción del plano lingüístico (comunicacional) y literario (inmanente) puede perfilar una macrofigura que incluya al sujeto del relato, al de narración y al de escritura (López Molero, 2000: 539).

Ya hemos hablado de cómo el concepto cuyo sentido varía de manera más evidente cuando dejamos a un lado la literatura y nos pasamos al medio audiovisual es el de autor. La autoría del producto fílmico o, en este caso, televisivo, sólo puede ser colectiva. Sin embargo, ya hemos visto cómo el propio Lejeune aceptaba la posibilidad de la expresión de la personalidad del autor e, incluso, de la realización autobiográfica, para determinadas películas.

Si bien Alicia Molero hablaba de una suerte de «macrofigura que incluya al sujeto del relato, al de la narración y al de la escritura» en la cita anterior, Gómez-Tarín y Rubio-Alcover preferirán hablar de un «meganarrador» para el caso de la autoficción audiovisual. Este «meganarrador» —que puede ser implícito o explícito—. Gómez-Tarín y Rubio-Alcover consideran:

Un relato autodiegético es aquel en que el ente enunciador (asimilado al autor) se materialice físicamente, sin aparecer como enunciación delegada, sea cual sea el grado de su vinculación, con la condición de que el flujo discursivo esté focalizado en él. Y, en consecuencia, la autoficción no será otra cosa que la representación diegetizada de una historia vinculada a tal procedimiento enunciador (Gómez-Tarín y Rubio Alcover, 2013: 14).

Estaríamos, pues, ante un caso de autoficción audiovisual cuando el autor se enuncia de manera directa, aparece físicamente y el soporte en el que se inscribe el producto es ficcional.

Nos centraremos ahora en los mecanismos audiovisuales que generan humor. Gran parte de la reflexión humorística de *Louie* y *El fin de la comedia* —como también sucede en numerosas autoficciones literarias— se centra en la autoparodia. Además, como establece Linda Hutcheon, la parodia como inversión irónica de lo canónico, que se constituye en una de las mejores herramientas de tratamiento formal y temático de los relatos para desnudarlos y deconstruirlos.

Si en la autoficción literaria el autor/narrador/personaje puede aludir a otros personajes conocidos por el lector (como hace Javier Cercas en algunas de sus novelas), en la autoficción audiovisual esos personajes pueden encarnarse, aparecer físicamente. Así ocurre cuando *Louie* se disputa un programa de televisión con el ya aludido cómico Seinfeld o cuando Ignatius Farray, en *El fin de la comedia*, es invitado al programa de Andreu Buenafuente *Late motiv*, programa de humor que se emite en la actualidad. Esta especial característica otorga la posibilidad de que estos personajes invitados también se autoparodien a sí mismos.

El fenómeno de la parodia se extiende también a la cuestión de los géneros. Si autoficciones literarias como *La novela luminosa* de Mario Levrero parodian el género diarístico, tanto *Louie* con la escena de la muerte de la dependienta de la librería como *El fin de la comedia* con la escena de la persecución de la chica sordomuda, parodian las películas románticas y las comedias románticas. Para

ello se valen de la exageración de algunos de los recursos empleados por estos films: la escenografía, la música, los giros de cámara... construyen una visión ridícula de estos géneros.

Pérez-Bowie hace también referencia a la capacidad metaficcional de lo audiovisual, que viene a deconstruir los cimientos sobre los que parecen asentarse estas propias series (Pérez Bowie, 2013: 1216). De esta manera, Louie recuerda la serie en la trabajó con anterioridad a *Louie*, *Lucky Louie* y rememora cómo decidió dejar el éxito de la serie a cambio de pasar más tiempo con su familia. Ignatius Farray nos propone un juego más complejo. El espectador es testigo del proceso que le lleva a tomar una decisión fundamental: cansado de su trabajo de cómico, decide grabar una serie sobre sí mismo, titulada *Ignatius Farray*, de la que se nos muestran varias escenas.

### **El contexto audiovisual de *Louie* y *El fin de la comedia*: el cine postmoderno**

No podemos obviar el contexto cinematográfico en el que se insertan los dos productos audiovisuales que analizamos aquí. La cultura postmoderna se ha tachado en numerosas ocasiones de narcisista. Si nos referimos a los protagonistas de estas series, parece evidente dentro de su afán de exhibicionismo es fácil hallar este componente narcisista.

Como exponen Juan Orellana y Jorge Martínez, la postmodernidad nos ofrece películas en las que se intenta dar una suerte de salida a la cuestión del narcisismo y del malestar: «La misma finitud de una existencia que provocaba la insatisfacción de la soledad parece suceder en el caso de la amistad. El otro, como yo, también es efímero e imperfecto. El narcisismo, ahora, es grupal» (Orellana y Martínez, 2010: 58)

Y es que no sólo Louie o Ignatius aparecen como personajes que sacan a la luz sus miserias humanas, sino que también lo hacen algunos de los personajes que los rodean, como la hermana de Louie o algún amigo de Ignatius.

Orellana y Martínez recogen las que considera como las características más importantes del cine postmoderno. Nosotros comentaremos sólo las que entendemos como explicativas de *Louie* y *El fin de la comedia*. Entre ellas, nos encontramos con la necesidad de la huida de lo real, lo que hace que los paraísos artificiales se conviertan en protagonistas de importantes películas, como *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) o *Two Lovers* (James Gray, 2009). La recurrencia a la huida en estas ficciones audiovisual es menos drástica, aunque más cotidiana. Se basa en el alcohol, la marihuana o una relación adictiva con la comida o la pornografía.

También experimentan un cambio las relaciones amorosas, que dejan de seguir los patrones a los que nos tienen acostumbrados las comedias románticas de Hollywood. El propio Giddens habla de estas cuestiones y afirma que el ideal de relación pura es

[...] una situación en la que una relación social se establece por iniciativa propia, asumiendo lo que puede derivar para cada persona de una asociación sostenida con otra y que se prosigue sólo en la medida en la que se juzga por ambas partes que esta asociación produce la suficiente satisfacción para cada individuo (Giddens, 1995: 60).

En la línea de las teorías feministas, las palabras de Giddens acaban con el ideal del amor romántico y plantean la posibilidad de que un individuo puede sentirse bien solo y no necesita a otro para existir. Así, Louie desea una pareja (o quizá sea la sociedad la que desea una pareja para Louie), pero se reconoce como un ser humano capaz de llevar una vida completa sin ella. Por su parte, el personaje de Ignatius es más contundente en relación a esta cuestión y no muestra preocupación alguna por la necesidad de una media naranja que lo complete. Ambos personajes buscan sexo, no amor romántico.

Hanna Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, expone que «lo que torna tan insoportable la soledad es la pérdida del propio yo, que puede sólo quedar confirmado en su identidad en la fiable compañía de iguales» (Arendt, 2006: 578). Louie e Ignatius son personajes con un componente de soledad importante, que nosotros concebimos no como producto de la ausencia de pareja, sino como producto de la individualidad predominante de los tiempos postmodernos. Ambos son neuróticos y frágiles y dan cuenta de ello. La angustia de estos personajes postmodernos proviene también de la distancia que existe entre lo que desean y lo que realmente poseen. Sobre este problema de la depresión y la ansiedad, relacionadas además con la idea de que nada de esto va a cambiar, de que tendremos que vivir el tiempo que nos quede de vida bajo estas condiciones, destaca la película *Las horas* (Stephen Daldry, 2002).

La fragmentación es quizá una de las características más claras de la postmodernidad. En el cine, películas como *El club de la lucha* (1999) nos muestran (Orellana y Martínez, 2010: 180) a este sujeto que se construye a sí mismo a base de pequeños relatos que se cuenta cada día. Así se construye, también, la cotidianidad de Louie e Ignatius.

### **Elementos transdiscursivos en *Louie* y *El fin de la comedia***

El elemento narrativo que enlaza de manera más evidente estos dos mundos autoficcionales es el relato de la vida del cómico fuera de los escenarios y las pantallas. Así, observamos las reacciones de Ignatius cuando lo reconocen por la calle, asistimos a las preocupaciones de Louie por ser un buen padre o somos espectadores de las dificultades que ambos cómicos experimentan cuando tienen que salir de viaje para realizar giras cómicas.

*El fin de la comedia* basa su estructura narrativa en *Louie* —hasta el punto de que ha sido denominada la *Louie* española—. *El fin de la comedia* intercala, de la misma manera que antes comenzó a hacerlo *Louie*, los monólogos del cómico con escenas de su vida cotidiana en la que intervienen sus amigos, su exmujer o su hija. Por su parte, *Louie* sí hace guiños explícitos a la comedia que le sirve de referente en un primer momento, la ya comentada *Seinfeld* (el propio Seinfeld aparece en un capítulo de la serie).

La discursividad autoficcional se articula en ambas series como una manera de dismantelar los elementos que desde la Modernidad se vienen asumiendo como esenciales. Como explica Villena,

[...] el carácter reinterpretativo, necesariamente contextual y provisional [...] de la autoficción establece interrogantes sobre cualquier tipo de esencialismos en torno a la representación autorreferencial ya que evidencia el carácter fragmentario y transitorio de la constitución del sujeto (Villena, 2012: 320).

La autorepresentación ficcional desmonta ese yo que surge en la Modernidad y que aparece en las cartas y los diarios como la expresión de una verdad interior de un sujeto.

Esta deconstrucción de los esenciales modernos aparece en estas series a través de la construcción de la identidad de los personajes. Tanto Louie como Ignatius expresan su identidad por oposición al sistema establecido, es decir, a una sociedad basada en lo políticamente correcto, en el heteropatriarcado —sin que con esto queramos decir que se asumen posiciones feministas—, en la familia tradicional, en el trabajo, en la justicia, en la Iglesia, en la promoción de la salud física y mental, en la visión de la pornografía como algo marginal o poco ético y, en el caso de Ignatius, incluso en el sentido de la patria.

Las reacciones de estos dos personajes ante los elementos anteriormente mencionados, no resultan ofensivas en ningún caso, aunque sí provocadoras. La provocación consiste en salirse de lo establecido y apostar por un estilo de vida o de pensamiento que no coincide con el mayoritario. Ambos tienen un trabajo, el de cómico, alejado de la idea tradicional del trabajo remunerado y rechazan «venderse» a la industria aunque ello les suponga un claro beneficio económico; se mofan de la Iglesia; beben demasiado; se confiesan devotos de la pornografía; desean apostar por una amistad entre hombres sin que se vea empañada por el rumor de la homosexualidad; se mofan de colectivos minoritarios discriminados —minusválidos, negros, personas con sobrepeso— e incluso Ignatius de su propia tierra, Canarias.

Todo ello nos lleva al siguiente apartado de nuestro artículo, el humor como elemento discursivo en ambas series.

### **El humor como elemento discursivo en *Louie* y *El fin de la comedia***

En los monólogos de ambos personajes el humor se articula gracias a la puesta en evidencia de lo absurdo de las convenciones a las que nos hemos referido en la página anterior. Así, Louie evidencia el absurdo de la cirugía estética que pretende evitar un imposible, el envejecimiento, manifestando que desea injertarse el pene de un joven muerto. Por otro lado, Ignatius denuncia el absurdo de utilizar un lenguaje *excesivamente* correcto con las personas discapacitadas, como personas con capacidades especiales, llamándolos superhéroes y evidenciando que este tipo de lenguaje —que Lipovetsky llamaría *seductor*— intenta ocultar otro imposible, el hecho evidente de que las personas ciegas no pueden ver o de que las personas en silla de ruedas no pueden andar.

El cinismo es otro de los elementos básicos en la construcción del discurso humorístico de estas series autoficcionales. Para Sloterdijk el cinismo

[...] supone el estado mental de la postmodernidad, la falsa conciencia de la Ilustración. Se trata de un modo operativo dominante que se sitúa en la cultura contemporánea en la explicitación de la pérdida de inocencia con respecto a los sistemas de conocimiento y organización social de la Ilustración mediante la subversión de la conciencia racionalista que ésta instituyó (Sloterdijk, en Villena, 2012: 240).

El discurso que se construye como crítica al orden establecido, pasa necesariamente por un cinismo que muestra el error común.

Tanto Louie como Ignatius utilizan herramientas propias del cinismo para justificar su posición y conseguir empatizar con el espectador. Y es que el cinismo no es utilizado solamente por parte de los protagonistas contra otros personajes, sino también contra sí mismos.

Zavala expone cómo en la comedia

[...] por un lado, se ofrece una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y por otro, se trata de persuadir al lector (aquí espectador) para que acepte los valores y la perspectiva desde la cual se reconstruye discursivamente la situación. Lo primero se consigue si el espectador reconoce las convenciones en juego. Lo segundo se consigue si el espectador comparte la visión del mundo que el texto propone (Zavala, 1993: 244).

Es así como el espectador se reconoce en la miseria humana de los protagonistas y se identifica con ellos. La clave que permite que se produzca el humor, a pesar de la identificación, es la distancia que el espectador no deja de conservar con respecto a los protagonistas. Así, nos resulta cómico que Ignatius, preocupado por la falta de hilaridad de sus últimos monólogos, recurra a una poción mágica para ser más gracioso, pero no por ello dejamos de advertir que nosotros también somos humanos y que en situaciones de desesperación somos igual de capaces de recurrir a una magia en la que nuestra racionalidad nos impide creer. También encontramos gracioso el vergonzoso momento en el que se ve envuelto Louie en uno de los gags más aplaudidos de la serie, en el que intenta restar importancia al hecho de que se ha citado con una chica gorda y le da vergüenza pasear con ella de la mano por el parque pero recibe una honesta y clara contestación por parte de la chica.

Los protagonistas de estas series construyen un universo cómico basado en exponer sus propias miserias personales: sus grandes y pequeñas equivocaciones, sus inseguridades, sus miedos, sus contradicciones, sus fracasos personales a pesar del éxito profesional... Al sacarlas a la luz y mostrárselas al espectador, éste también reconoce las suyas propias y recibe la misma bofetada cínica que los protagonistas en la pantalla. Lejos de utilizar, el modo de Groucho Marx, la ironía para proteger su imagen, estos cómicos la utilizan para atacarla.

Se crea así una suerte de comedia negativa o, si se prefiere, dolorosa; basada sobre todo en la honestidad, que es el principio moral que permite mostrar estas debilidades humanas en todo su esplendor.

Esta dosis de patetismo se ofrece siempre controlada para que la ternura y la risa puedan estar presentes. Pero es precisamente este elemento patético o doloroso el que invita a la reflexión y hace que podamos pasar de hablar de comedia a hablar de humorismo. Luigi Pirandello, en su ensayo titulado *L'Umorismo*, matiza la diferencia entre lo cómico y lo humorístico. Y esta diferencia es, por supuesto, la reflexión. Es a través de esta reflexión como el espectador reconstruye la realidad que crea la autoficción televisiva.

El humorismo, al ser una comicidad reflexiva, requiere un proceso psicológico en el que se solapan el conocimiento de las coordenadas históricas y sociales a la que hace referencia el autor, así como una actitud

distante por parte del espectador que le permita advertir la reconstrucción semántica que el texto propone (Villena, 200: 315).

La risa reflexiva y algo dolorosa que caracteriza *Louie* y *El fin de la comedia* puede definirse como posthumor, término creado por el crítico Jordi Costa. Nos hallamos ante producciones que juegan con los límites de la comedia y del humor. De hecho, así lo explicita el título de la serie de Ignatius Farray. También en esta autoficción audiovisual se parodia el concepto de posthumor y se le critica el componente reflexivo y patético de la risa que provoca. En uno de los gags, Ignatius ha sido invitado al programa de Buenafuente y el presentador lo fuerza a hacer un *sketch* humorístico grotesco diciéndole que esta pequeña secuencia de su programa tiene que hacer «gracia» pues no es posthumor.

Jordi Costa en su libro *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia* describe el posthumor como el humor que surge después de cómicos como Woody Allen o los Monty Python (Costa, 2010: 56). Detecta este posthumor en *Louie* y en *Curb Your Enthusiasm* en el caso norteamericano y en las ya nombradas *La hora chanate* y *El fin de la comedia* en el caso español.

Para Lipovetsky, el humor que caracteriza la sociedad postmoderna se basa, sobre todo en la ausencia de crítica. Lipovetsy apuesta por la risa actual como un placer hedonista que no busca sino recrearse en su propio disfrute. Más tarde discutiremos esta teoría. Sin embargo, vamos a centrarnos ahora en una de las cuestiones que resalta Lipovetsky y con la que sí estamos de acuerdo: la postmodernidad permite que la persona se ría de sí misma. En palabras de Anduaga, «se puede llegar a la posibilidad de que el desempleado se ría del parado, de que a la travesti le haga gracia el transfeminista o de que el cocainómano se mofe del heroinómano» (2011: 28-29). Nosotros añadiríamos aquí que en estas series el cómico se ríe del cómico y, finalmente y en relación a la empatía entre el espectador y los protagonistas de estas series autoficcionales, de que el ser humano se ría del ser humano.

Si bien Lipovetsky entiende la autorreflexión humorística como un producto generado por la postmodernidad, nos alejamos de sus tesis cuando sostiene que la sátira o el cinismo postmoderno no pueden poseer una actitud crítica. Nos apoyaremos aquí en la teórica Judith Butler, quien en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* considera en cuanto a la subversión de la identidad —ella lo estudia desde el punto de vista del feminismo, pero también puede ser aplicable a la subversión de la identidad que propone la postmodernidad no sólo en términos sexuales— que la parodia, dado su carácter autorreflexivo, puede influir tanto sobre los espectadores como sobre los mecanismos sociales que los rodean (Butler, 2007: 193).

También Bajtín sostiene esta idea:

La relación dialógica entre distintos discursos que se encuentran dentro de la parodia posibilitan una continua construcción de significados, una negociación permanente donde la multiplicidad de voces y opiniones [...] se sumergen en una bifurcación discursiva, en un proceso ambiguo e indeterminado de continua negociación (transgresión) de conceptos (Bajtín, 1998: 124).

Por tanto, creemos que podemos afirmar que los dos productos autoficcionales audiovisuales comparados se insertan en la lógica de la postmodernidad y poseen unas características cómicas que sólo pueden entenderse desde este paradigma.

### Bibliografía

- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela biográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ADLON, P. – HERNÁNDEZ, T., productores (2010): *Louie*, Estados Unidos, FX.
- ANDUAGA, U. (2011): «La risa (no) redentora. Ensayo sobre el humor y la construcción de la realidad social», *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, 14 (diciembre), pp. 21-35, en <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero14/articulo/375/la-risa-no-redentora-ensayo-sobre-el-humor-y-la-construccion-de-la-realidad-social-.html> (última consulta, 20-07-2017).
- ARENDT, H. (2016): *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. Guillermo Solana Díez. Alianza, Madrid.
- BAETENS, J. – SÁNCHEZ-MESA, D. (2015): «Literature at the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literaray Theory and Comparative Literature», *Interfaces. Image-Text Languages*, 36, pp. 289-304; en <https://lirias.kuleuven.be/handle/123456789/508310> (última consulta, 20-07-2017).
- BAJTÍN, M. (1998): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza.
- BERGALA, A. (2008): «Si “yo” me fuera contado», en G. MARTÍN, ed., *Cineastas frente al espejo*. Madrid, TB Editores, pp. 27-34.
- BUTLER, J. (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. M.<sup>a</sup> Antonia Muñoz. México, Paidós Ibérica.
- COBEAGA, B., productor (2014): *Comedy Center*, Espasa.
- COSTA, J. (2010): *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Murcia, Nausícaä.
- CUBILLO, R. (2013): «La intermedialidad en el siglo XXI», *Diálogos. Revista electrónica de Historia*, 14/2 (setiembre 2013 - febrero 2014) / pp. 169-179, en <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/8444> (última consulta, 20-07-2017).
- GIDDENS, A. (1995): *La transformación de la intimidad. Sexualidad, alma y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. Benito Herrero Amato. Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ TARÍN, J. – RUBIO-ALCOVER, A. (2013): «Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista», en AA. VV., *Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna, diciembre 2013*; en [http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013\\_actas/033\\_Gomez.pdf](http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/033_Gomez.pdf) (última consulta, 20-07-2017).

- LEJEUNE, P. (2008): «Cine y autobiografía. Problemas de vocabulario», en G. MARTÍN, ed., *Cineastas frente al espejo*. Madrid, TB Editores, pp. 13-26.
- LIPOVETSKY, G. - SERROY, J. (2009): *La pantalla global, Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Trad. Antonio Prometeo Moya. Barcelona, Anagrama,
- MOLERO, A. (2000): «Autoficción y enunciación autobiográfica», *Signa. Revista de la Asociación española de semiótica*, 9, pp.531-551.
- ORELLANA, J. – MARTÍNEZ, J. (2010): *Celuloide postmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid, Encuentro.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2013): «Estrategias autoficcionales en la pantalla: su función lúdica», en F. GUTIÉRREZ CARBAJO, coord., *Relato audiovisual y humor*. Madrid, UNED, pp. 55-74.
- RAWESKY, I. O. (2005): «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on Intermediality», *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, pp. 43-64; en [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf) (última consulta, 20-07-2017).
- ROMERO, A. (2010): *El humor en la teoría sociológica posmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. Granada, Universidad de Granada, en <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/17548779.pdf> (última consulta, 20-07-2017).
- VILLENA, F. (2005): *Discursividades de la autoficción y topografías narrativas del sujeto posnacional en la obra de Fernando Vallejo*. Columbus, The Ohio State University, en [https://etd.ohiolink.edu/rws\\_etd/document/get/osu1117467762/inline](https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1117467762/inline) (última consulta, 20-07-2017).
- ZAVALA, L. (1993): *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.