



## UN BREVE ANÁLISIS DEL HUMOR EN OCCIDENTE

OLALLA BUCETA LOJO

PAULA CASARIEGO CASTIÑEIRA

ALICIA JARABA ABELLÁN

CECILIA MARCHETTO SANTORUN

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

### 1. Introducción

El humor consiste en el modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas (DRAE). En esta definición está presente el concepto de comicidad como uno de los elementos a partir de los que se configura el humor; no obstante, debido a que no existe una clara delimitación entre las nociones de comicidad y humorismo, cabe preguntarse en qué medida estas son equivalentes, cómo se relacionan y de qué recursos se sirven. Para ello se han escogido solamente algunas obras artísticas que son representativas de lo humorístico en las tradiciones estadounidense, inglesa, española y gallega. Puesto que el tema que nos ocupa es demasiado ambicioso para un trabajo de estas características, para la confección del corpus se han seguido como criterios fundamentales, por un lado, el conocimiento por parte de las autoras tanto de las lenguas en las que se expresan dichas obras, como de las tradiciones en las que se inscriben y, por otro lado, la interdisciplinariedad. De este modo, en el intento de ofrecer un variado abanico de obras artísticas analizaremos en el ámbito de la narrativa, *La vida del Buscón* de Quevedo, el personaje del padre Brown a través de algunos relatos de Chesterton; en el terreno

cinematográfico, algunos filmes de Chaplin, Keaton, Hermanos Marx y de Berlanga; y por último, el caso de las ilustraciones acompañadas de texto hechas por Castela.

El fundamento teórico de nuestro estudio se enmarca en las tesis de Celestino Fernández de la Vega, recogidas en *O segredo do humor*, y de Geoff King, en *Film's Comedy*. Mientras que las reflexiones del primero de los autores no se restringen a un único ámbito artístico, tienen en cuenta diferentes momentos históricos y no solo nacen del campo artístico, sino que también comprenden la dimensión filosófica y la antropológica; las del segundo se especializan en la esfera cinematográfica, considerando todos los mecanismos de creación propios del filme adscritos al género humorístico.

En su ensayo, el gallego Fernández de la Vega hace un recorrido por los diferentes enfoques teóricos sobre el humor que se han planteado a lo largo de la historia, como los de Jean Paul Friedrich Richter, autor que considera que el humor surge del choque producido en la presentación de una idea y su referente real<sup>1</sup>; o los de Julius Bahusen, quien establece que del enfrentamiento de lo trágico y lo cómico resulta el humor siempre que haya un distanciamiento<sup>2</sup>. Por otra parte, también destacan algunas opiniones asociadas al humor, que se basan en la experiencia subjetiva de cada autor; por ejemplo, Ánxel Fole, “dende sempre preocupado polo *quid* do humorismo, formulou a súa última opinión deste xeito: «(...) el humorismo moderno es mucho más que el buen humor clásico (...). Ve la realidad por oposición, por contraste (...). Ve en

---

<sup>1</sup> “O humor como o sublime ó revés non aniquila o singular ou individual, senón que aniquila o finito por medio do contraste coa idea. Para o humor non hai unha tolemia ou necidade singular, illada, ningún parvos a título individual, senón tan só a necidade e un mundo tolo; o humor non destaca ningunha rareza singular –como fai o bromista vulgar coas súas indirectas–; non defronta o grande co pequeno para rebaixar o primeiro –como fai a parodia– ou enaltecer o pequeno –como fai a ironía–, aniquilando deste xeito, por esa contraposición, ambas as dúas cousas; o humor rebaixa o grande e eleva o pequeno porque diante da finitude todo é o mesmo, ou sexa, «nada»” (2009: 38-39).

<sup>2</sup> “O conflito trágico é esencialmente insoluble o mesmo que o conflito vital; o trágico ten a súa raíz na metafísica –na esencia mesma da vontade–; pero sucede que o trágico é tan só unha faciana da verdade; a outra cara, a faciana complementaria, é o cómico: a fonda ironía que reina na natureza. O humorismo é unha defrontación, unha síntese das dúas verdades, traxedia e comedia, consistente en toller do trágico o que ten de «irónico» e, dese xeito, intelectualizalo. Ó facelo, o humorismo libéranos da necesidade exterior, e, en certa medida, da dor” (2009: 39-40).

polaridad, en paradoja. Y, a veces, el derecho y el revés a un tiempo mismo» (2009: 49).

Así pues, de las anteriores definiciones se deduce que existe una diferencia conceptual entre humorismo y comicidad. Si el humorismo resulta del distanciamiento de la tensión producida entre lo trágico y lo cómico, ¿cuál es la naturaleza de la comicidad y cómo se vincula con el humorismo? Como veremos, lo cómico concibe únicamente la hilaridad como fin, esto es, nace de una situación jocosa en la que no existen elementos trágicos que puedan generar dicha tensión.

Con respecto al conflicto cómico, Fernández de la Vega distingue entre comicidad subjetiva y comicidad objetiva, apoyándose en ideas de Jünger. La comicidad subjetiva se genera a partir de un personaje desajustado, “un home «ridículo»; é, como di Jünger, un «provocador». A provocación que comeza o conflito cómico ten que ser inadecuada, carecer de senso, ou mellor, encerrar un contrasenso; isto priva ó conflito cómico de carácter serio, grave” (2009: 71). Es el personaje, pues, el que produce una ruptura de la norma establecida, de la ley, del *nomos*. En cambio, la comicidad objetiva se desencadena de la situación en la que el personaje no es necesariamente ridículo en sí mismo, pero no sabe cómo responder a una situación determinada: “talvez se lle ofrezan varias respostas con aparente senso pero, en derradeira instancia, todas se mostran como contrasenso. As mesmas respostas están dotadas dunha equivocidade, dun cruce de sentidos, duns contrasensos que non permiten a elección, que reteñen na perplexidade” (2009: 72).

Al definir el conflicto cómico, puede verse que se establecen como desencadenantes el personaje o la situación. Asimismo, es inevitable enfrentarlos a sus correlatos trágicos; si bien el personaje ridículo provoca la catástrofe al transgredir la norma, el personaje grave no puede escapar de su *fatum*. Por otra parte, las situaciones cómicas se fundamentan en el disparate, en los equívocos o en el contrasentido (Fernández de la Vega, 2009: 71-72), mientras que las trágicas escapan al dominio del personaje, convirtiéndolo en víctima, o, en palabras de Fernández de la Vega citando al filósofo contemporáneo Marcuse, trágico es “que o home sucumba no camiño emprendido para escapar ó sucumbir” (2009: 67).

De esta manera, Fernández de la Vega dispone que el humor es una tensión entre los extremos de la risa o el llanto, manifestaciones físicas de lo cómico y lo trágico, respectivamente. De acuerdo con el estudioso gallego, para lograr dicha tensión es crucial objetivar lo subjetivo: “o humorismo implica necesariamente un subxectivismo e un obxectivismo correspondente que chega ata unha especie de desdoblamento da personalidade do humorista, ata a capacidade de obxectivarse a si mesmo” (2009: 161). Y para conseguirlo se utilizan distintos procedimientos, entre los que destaca la ironía.

Refiriéndonos ahora al trabajo *Film's Comedy* de Geoff King, que se centra en el análisis de la comicidad en el ámbito cinematográfico, hay que señalar que comparte, esencialmente, con la obra de Fernández de la Vega la caracterización del personaje cómico concibiéndola como una figura desajustada, ridícula. Cuanto más disparatado sea su comportamiento, habrá mayor distanciamiento y menor implicación por parte del receptor (King, 2002: 9). Además, la subversión del personaje causa la transgresión de la norma y de las rutinas (King, 2002: 7); así, el desajuste entre el personaje y el contexto se puede denominar *misplacement*. Este permite distinguir dos tipos de desenlaces: un final feliz, en el que el personaje abandone su conducta subversiva para integrarse en su entorno; o un final caótico, en el que se mantenga el *misplacement*, es decir, que perdure la anarquía originada por el personaje: “Two different conceptions of comedy are often combined: comedy in the sense of laughter, anarchy and disruption, and comedy in the sense of a movement towards harmony, integration and a happy ending” (King, 2002: 8).

Por tanto, se deduce de estos estudios que los conceptos de humorismo y comicidad están bien delimitados, pero que pueden constituirse a través de los mismos recursos formales, tanto en el plano lingüístico, en la construcción del personaje o en la estructura narrativa. Así pues, es tarea fundamental de este trabajo llevar a cabo la identificación y el análisis de los mecanismos del humor que con mayor frecuencia se han observado en el corpus escogido. Estos son la ironía a nivel lingüístico; el *misplacement* en relación al personaje y su ambiente; y el *gag* como mecanismo cómico que afecta a la estructura narrativa. Tales recursos serán los ejes vertebradores de nuestro trabajo, de modo que cada uno se instituirá como un apartado y se explicará por

medio de las obras del corpus que mejor lo ejemplifiquen, sin que ello signifique que dichas obras no hagan uso de otros mecanismos cómicos.

## 2. La ironía

La ironía se define como “la expresión de un pensamiento a través de un enunciado de sentido literal diferente o incluso opuesto a lo que en el fondo se piensa y se pretende decir; de manera tácita, el contexto aporta las claves necesarias para la correcta interpretación de este discurso simulatorio” (Azaustre y Casas, 1994: 25). Ejemplos ilustrativos de este tropo<sup>3</sup> se hallan en algunos pasajes de *El Buscón*, de Quevedo:

Empezó a dar voces; lleváronse otras y, con ellas, pícaros, y alzando zanahorias garrofales, nabos frisonos, tronchos y otras legumbres, empiezan a dar tras el pobre rey. Yo, viendo que era batalla nabal, y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearme; mas tal golpe me le dieron al caballo en la cara, que, yendo a empinarse, cayó conmigo en una —hablando con perdón— privada. Púsome cual V. Md. puede imaginar. Ya mis muchachos se habían armado de piedras y daban tras las revendederas, y descalabraron dos. Yo, a todo esto, después que caí en la privada, era la persona más necesaria de la riña. Vino la justicia, comenzó a hacer información, prendió a berceras y muchachos, mirando a todos qué armas tenían y quitándoselas, porque habían sacado algunos dagas de las que traían por gala, y otros espadas pequeñas. Llegó a mí, y, viendo que no tenía ningunas, porque me las habían quitado y metíndolas en una casa a secar con la capa y sombrero, pidióme, como digo, las armas, al cual respondí, todo sucio, que, si no eran inofensivas contra las narices, que yo no tenía otras. (...) Pero, volviendo al alguacil, quísome llevar a la cárcel, y no me llevó porque no hallaba por dónde asirme: tal me había puesto del lodo. Unos se fueron por una parte y otros por otra, y yo me vine a mi casa desde la plaza, martirizando cuantas narices topaba en el camino. Entré en ella, conté a mis padres el suceso, y corriéronse tanto de verme de la manera que venía, que me quisieron maltratar. Yo echaba la culpa a las dos leguas de rocín esprimido que me dieron. (...) tuve nuevas de cómo mi rocín, viéndose en aprieto, se esforzó a tirar dos coces, y, de puro flaco, se le desgajaron las dos piernas, y se quedó sembrado para otro año en el lodo, bien cerca de espirar (1993: 64-66).

En este fragmento vemos cómo el pícaro Pablos se burla de sí mismo, por lo que consigue distanciarse de su propia desgracia: “después que caí en la privada, era la persona más necesaria de la riña”. En este chiste se usa la dilogía en la palabra “necesaria”, puesto que además de ser persona necesaria debido a que era el objeto de escarnio y burla, como sustantivo significa “letrina”. De esta forma, está incurriendo en el chiste escatológico, pero lo importante es la clave humorística en la que cuenta la anécdota. Aquí se evidencian elementos serios, como la disputa armada en la que se ve

<sup>3</sup> Para un análisis de la ironía y sus variantes, véase Castagnino (1970: 255-257).

envuelto el pícaro, “ya mis muchachos se habían armado de piedras (...) habían sacado algunos dagas de las que traían por gala, y otros espadas pequeñas”; el rechazo que sufre don Pablos por parte de sus padres “corriéronse tanto de verme de la manera que venía que me quisieron maltratar”; o el caballo muerto de hambre “las dos leguas de rocín exprimido que me dieron. (...) tuve nuevas de cómo mi rocín, viéndose en aprieto, se esforzó a tirar dos coces, y, de puro flaco, se le desgajaron las dos piernas, y se quedó sembrado para otro año en el lodo, bien cerca de espirar”. Al lado de ellos conviven elementos cómicos, como las legumbres utilizadas como armas, “alzando zanahorias garrofales, nabos frisones, tronchos y otras legumbres, empiezan a dar tras el pobre rey”; o la caída del personaje en una letrina, “al golpe me le dieron al caballo en la cara, que, yendo a empinarse, cayó conmigo en una —hablando con perdón— privada”. Con el fin de conferir humorismo a la situación en la que se insertan las dos clases de elementos mencionadas, para presentar los hechos acaecidos es crucial el modo en que Quevedo utiliza la agudeza<sup>4</sup>. Para ello, se emplean los recursos lingüísticos de la dilogía previamente explicada; la hipérbole consistente en identificar la suciedad como arma, “pidióme, como digo, las armas, al cual respondí, todo sucio, que, si no eran inofensivas contra las narices, que yo no tenía otras”; o la metáfora que toma las patas del caballo como gajos, “de puro flaco, se le desgajaron las dos piernas”.

Otro ejemplo de ironía en esta obra es la carta que recibe don Pablos de un tío suyo en la que se dan noticias de los padres del pícaro: “De vuestra madre, aunque está viva, casi os puedo decir lo mismo, porque está presa en la Inquisición de Toledo porque desenterraba los muertos sin ser mormuradora. Dícese que daba paz cada noche a un cabrón en el ojo que no tiene niñaeta” (1993: 103). La ironía se trasluce de la frase “dícese que daba paz cada noche a un cabrón en el ojo que no tiene niñaeta”, porque esta se debe interpretar en el sentido contrario, esto es, el de ‘no dar paz’.

---

<sup>4</sup> “Al ser el concepto «un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», los tropos se muestran como uno de los más fecundos cauces de expresión para sus diversas manifestaciones. El tropo es una *immutatio verborum* que sustituye una palabra o expresión usada en sentido recto por otra que se utiliza en sentido figurado. El vínculo entre ambas (semejanza, todo y parte, concreto y abstracto...) precisará sus diferentes tipos. Cuando el escritor extrema su ingenio en esa relación, se obtiene la agudeza del concepto” (Azaustre, 2006: 14-15).

Asimismo, en esta carta se describe la ejecución del padre llevada a cabo por el tío, de oficio verdugo:

Vuestro padre murió ocho días ha con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo; dígolo como quien lo guindó. (...) Y como tenía aquella presencia, nadie le veía con los cristos delante que no dijese que era ahorcado. (...) Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos; pero yo entiendo que los pasteleros de esta tierra nos consolarán acomodándole en los de a cuatro (1993: 102-103).

De nuevo, se constata la convivencia de lo serio con lo hilarante, ya que el ahorcamiento del padre, hecho de naturaleza grave, se presenta por medio de un tono cómico. De esta coexistencia surge el humor negro que Fernández de la Vega califica como un humor más agresivo: “[Quevedo] humoriza a tristura e a dor por medio dunha contorsión dos mesmos cara á comicidade; (...) caricaturiza, deforma o sentimento proxectando sobre un fondo de riso” (2009: 112).

Por otra lado, en Castelao, autor que ha demostrado en su labor artística el compromiso con el pueblo gallego y ha utilizado su arte como medio de expresión del vivir en Galicia, también se advierten ejemplos representativos del mecanismo humorístico de la ironía. El objetivo de este mecanismo del humor está basado en la crítica social de la realidad gallega, el cual no siempre se usa de igual forma, ya que responde a la intención del autor en cada momento. Por ejemplo, en este pasaje de *Os dous de sempre* se halla un ironía de intención meramente cómica:

Pasaron meses e meses; pero endelí a siña Filomena non paraba de roñar.  
— ¡Lacazán! ¡Panarra! ¡Cangrena! E Pedro alguna vez revirábase:  
— Boeno... ¿Xa empezamos con indireitas? (1999: 143).

Pedro formula la ironía de este fragmento, pues se refiere a los insultos como “indireitas” a pesar de que están dirigidos a él. Por tanto, aquí se evidencia que el uso de este recurso no solo obedece a fines humorísticos, como sucedía en los ejemplos de *El Buscón*, sino también a intenciones cómicas que tienen la hilaridad como objetivo.

En los dibujos de Castelao que se pueden ver a continuación, se confirma lo mencionado anteriormente: el trasfondo trágico de la desvalorización de lo gallego, empleando la ironía. En el primer dibujo, se ironiza sobre los prejuicios que dos señoritas tienen acerca de las capacidades intelectuales de un gallego; mientras que en el segundo, la condición humana es satirizada por dos sapos:



—Ese muchacho dicen que sabe muchísimo  
—Sí, pero tiene un acento tan gallego....



O sapo 1.º — O home manda en todo.  
O sapo 2.º — Pero o home é esclavo do home.

La ironía existente en la primera de las ilustraciones consiste en la negación de la cultura del “muchacho” al destacar su “accento tan gallego”; entretanto la segunda se origina a partir del contraste producido entre diálogo e imagen, debido a que uno de los sapos dice “o home manda en todo” a la par que el receptor ve, en un segundo plano, a un hombre trabajando duramente en el campo, lo cual se refleja en el comentario del segundo sapo, “pero o home é esclavo do home”. Se constata, pues, que en ambos casos la ironía se emplea al servicio del humorismo.

En último lugar, también se aprecia este recurso en la obra de Luis García Berlanga. La producción del cineasta valenciano se caracteriza por la mordaz sátira social y política en la que el humor negro utilizado para contar la realidad de una España oscura y triste durante una posguerra y una dictadura franquista, teñidas del poder eclesiástico. El director fue un maestro burlando la censura mediante hábiles técnicas que dejan solo traslucir la crítica en situaciones cotidianas, tan crudas como cómicas. Este análisis se basará en la película *Plácido* (1961) como muestra representativa del cine de este director.

Plácido es un cabeza de familia humilde que, el día de Nochebuena, tiene que pagar una letra atrasada del motocarro para que no se lo embarguen. La falsa apariencia que encierra una campaña de caridad navideña, en la cual confluyen sorteos para pobres y subastas para artistas, cenas con ollas Cocinex retransmitidas por radio, cestas de Navidad que van y vienen, y festivas cabalgatas en paralelo con desfiles funerarios, sirve a Berlanga para desarrollar una mordaz crítica a los procederes burgueses y a la desdicha burocrática, mísero espejo de una sociedad llena de carencias en un conjunto caracterizado por su liviano ritmo. Para interpretar adecuadamente el significado de la película, hay que entenderla en sentido irónico porque la historia presentada esconde la situación verdadera realidad de la época.

Hay en este largometraje una continua mezcla de lo trágico (el agobio económico, la muerte del mendigo) y lo cómico (largas situaciones surrealistas atestadas de personajes movidos por su interés propio, constantes collejas a los niños, personajes extravagantes junto a personajes ordinarios) que podemos encuadrar dentro de lo que Celestino Fernández llama “humor” en oposición a la “comicidad”:

O humorismo está, pois, suxerido por unha exterioridade que pode parecer meramente cómica para o observador inadvertido, pero consiste nunha grave interioridade só perceptible para o que comprende, (...) resultante dunha tensión, dunha fricción de cousas que, en si mesmas, non son humorísticas (2009: 58).

Y esto es precisamente lo que hace Plácido: no darse por vencido e ir al banco a suplicar a los empleados cuantas veces hagan falta en ese complicado día previo a la Navidad. Se convierte así en un personaje del que el espectador se apiada: inocente y bienintencionado, víctima de la situación, en este caso del sistema burocrático y de la pobreza. Quintanilla encarna también a un tipo de personaje similar, que se ve en medio de diversas situaciones intentando contentar a todo el mundo: a Plácido, a su novia, a los jefes, a los mendigos, a las artistas, a las familias y a los preguntones; y todo ello acompañado de la sinusitis que le afecta durante todo el largometraje y que le hace estar sonándose y estornudando sin descanso.

Cabe destacar la escena del mendigo moribundo como máximo exponente del contraste entre lo trágico y lo cómico en esta película. Lo trágico se encuentra tanto en la muerte del pobre hombre como en la soledad y miseria en que queda su desamparada novia. Lo cómico se advierte en el berlanguiano caos de personajes que abarrotan la

escena y en la absurda situación en que la beata se empeña en salvar el alma del pobre casándolo con su “amancebada”, con quien “vivía arrejuntao” y “en pecado”. El moribundo, más inconsciente que consciente, niega con la cabeza cada vez que le preguntan si quiere aceptarla como esposa, ante la desesperación de la mujer y del resto del auditorio, incluido el sacerdote. Finalmente, la beata le mueve disimuladamente la cabeza como si asintiese y acto seguido el mendigo muere. La mezcla que realiza Berlanga en su original tratamiento de tal situación es una manifestación única de un humorismo que marcó el panorama cinematográfico español en un periodo complejo de la historia del país.

Como se deduce de todos estos ejemplos, la ironía es un recurso que no es exclusivo ni de lo humorístico ni de lo cómico, sino que obedece a los propósitos del autor. Así, tanto en Quevedo como en Berlanga se encuentra la ironía con intención humorística, mientras que en Castelao se halla este mecanismo con ambas finalidades, humorística y cómica. Por otra parte, es oportuno señalar que la ironía como mecanismo humorístico se usa para que se produzca el contraste entre los elementos serios e hilarantes que, coexistiendo en una situación, provocan el distanciamiento del receptor.

#### **4. El *misplacement***

Como se adelantó en la introducción, el desajuste entre personaje y contexto, que se puede denominar *misplacement*, es generado por la subversión del personaje al transgredir la norma (King, 2002: 7). Veremos cómo se utiliza este recurso a través de algunos fragmentos de la obra de Chesterton y de determinadas secuencias cinematográficas de Chaplin, Hermanos Marx y Monty Python.

En primer lugar, tendremos en cuenta para nuestro estudio uno de los personajes más conocidos del escritor británico Chesterton: el Padre Brown, protagonista de una serie de relatos policíacos. En este autor, al igual que los estudiados en el anterior apartado, también se observa el uso de la ironía, pues, como ya se había

anunciado en la primera sección de este trabajo, en una misma obra pueden confluír varios mecanismos cómicos y humorísticos.

En los cuentos en los que aparece el padre Brown hay un sentido del humor refinado, fundamentado en la ingeniosa ironía que puede ser de carácter cómico o humorístico. Esta suele aparecer al final de comentarios que, de manera aguda, buscan la distensión del ritmo narrativo con el objeto de conseguir una lectura amena. Por lo que el sentido del humor es creado, principalmente, mediante el empleo de la ironía que hacen las instancias narrativas de voz y modo. De forma que la voz narrativa de los cuentos del Padre Brown actúa como figura intermediaria, consiguiendo, por medio de apelaciones directas al lector, que se produzca tal distanciamiento entre este y la historia. En dichas apelaciones, el narrador integra diversos juicios irónicos acerca de los personajes de la trama, ya que, o bien quiere implicar lo contrario de lo que dice, como se observa en el primer ejemplo, o bien hace explícita entre paréntesis dicha implicación, como en los otros dos casos: “pero el hombre que vamos a seguir no llamaba la atención” (2000a: 19) en *La cruz azul*; “Pero en sus mejores días (quiero decir, desde luego, en sus peores días)” (2000a: 20) en *La cruz azul*; o “Su parte racional (no se sabe si la más sabia o no)” (2000a: 78) en *Las pisadas misteriosas*.

Además de estos comentarios que distancian al lector, la ironía también es expresada por las voces de los personajes, como en *La cruz azul* cuando Valentín está buscando pruebas para alcanzar a Flambeau:

—¿Qué conexión puede haber entre dos etiquetas equivocadas en una verdulería y dos personas con sombrero de teja que han venido a Londres de vacaciones? O, en el caso de no haberme expresado con suficiente claridad, ¿cuál es la asociación mística que conecta la idea de nueces marcadas con naranjas con la idea de sacerdotes, uno alto y otro bajo? (2000a: 28).

El sentido irónico se obtiene del enfrentamiento de un discurso oscuro para el lector y de la claridad con que Valentín cree que se expresa: “O, en el caso de no haberme expresado con suficiente claridad”. En los ejemplos expuestos hasta el momento, Chesterton se vale de la ironía para lograr un efecto cómico; no obstante, se percibe el mismo recurso con resultado humorístico en el siguiente fragmento de *El jardín secreto*, donde el doctor ante el muerto adopta una actitud burlona: “—No está del todo frío, pero me temo que está lo suficientemente muerto” (2000a: 51).

Conviene matizar que la configuración del personaje del Padre Brown se sale de los parámetros del arquetipo literario del detective, como Sherlock Holmes o Hércules Poirot. Chesterton decide crear un personaje que se distingue por lo humorístico y lo cómico, rasgos que dan lugar al *misplacement*: el Padre Brown es un cura, un ser ordinario, infravalorado, de condición extraña para ejercer como detective; “resabiado, de aspecto raro y trato corrientes muy lejos del porte aristocrático de un Sherlock Holmes o del cosmopolitismo de un Hércules Poirot” (Chesterton, 2000a: 13), incluso a veces parece perplejo por la realidad circundante. Así pues, el *misplacement*, concretamente de tipo humorístico, se da por esta desarticulación, que es una incongruencia con respecto al arquetipo, de carácter serio, conocido por el lector (King, 2002: 5).

En segundo lugar, también relacionada con la idea de humor propuesta en este trabajo está la obra de Charles Chaplin, un londinense de orígenes humildes, actor desde su infancia, que revolucionó la comedia a principios del siglo XX. Sus primeras películas, sobre todo cortometrajes, todavía se basan en la comicidad sencilla de la astracanada, una forma de humor que surge del cabaret y el *music-hall* (King, 2002: 23), ambiente en el que Chaplin trabajó gran parte de su infancia y juventud.

Más tarde, él mismo crea el personaje del vagabundo (*The Tramp*) o Charlot, por el que sería recordado mundialmente tras su fallecimiento. Para su interpretación utilizó una mímica elaborada y un vestuario característico que le conferían predominantemente la nota cómica. Geoff King analiza pormenorizadamente los atributos de este tipo de personajes. Se trata de un simple individuo como cualquier otro, un *fulano*, con el que el espectador se puede identificar fácilmente (2002: 39). Por otro lado, esta clase de personajes, que suelen ser tipos torpes, apocados, de aspecto desaliñado y ridículo (como Charlot, embutido en su trajecito y con su chistoso bigote), crean una sensación de superioridad en el público que incita a la risa y por tanto crea un efecto cómico. Se produce, en consecuencia, una tensión entre dicho efecto y los elementos trágicos que pueda haber en determinadas tramas, pues algunas son de naturaleza meramente cómica. Como veremos, el personaje del fulano o del vagabundo representa la voluntad, los intereses, los sufrimientos y las necesidades del individuo en oposición a la masa.

La trilogía integrada por *The Gold Rush* (*La quimera del oro*, 1925), *City Lights* (*Luces de la ciudad*, 1931) y *Modern Times* (*Tiempos modernos*, 1932) es lo más representativo que hay en la filmografía de Charles Chaplin sobre el personaje de su invención, por lo que basaremos el análisis en *La quimera del oro* y *Tiempos modernos*, que tienen una estructura común.

Tal como señala Fernández de la Vega, los mecanismos que entran en juego en *La quimera del oro* funcionan mediante el *misplacement*, esto es, la incongruencia entre un objeto o persona y su ambiente. Ahí encontramos la tensión entre el mundo del personaje y su inocencia, y el de las normas del mundo real que se reproducen en el ficcional. Como dice el autor gallego “é a inxenuidade provocadora, o despistado que non se decata das esixencias, das necesidades da realidade” (2009: 107). A este respecto, Geoff King añade que su comportamiento es una transgresión de los modelos idóneos para la vida en una determinada comunidad, en este caso la de los buscadores de oro en Alaska. Un momento en el que se produce un *misplacement* humorístico es la secuencia muda en que Charlot cocina su propia bota, la cual comparte con un buscador de oro hambriento que, aunque extrañado en un principio del modo de actuar de Charlot, termina imitándolo y aceptándola como comida. El humorismo proviene, pues, del contraste entre la pobreza y el hambre que sufre esta comunidad, circunstancias tristes resaltadas a través de la música de tono fúnebre, y el hecho cómico de que Charlot se coma una de sus botas.

*Tiempos modernos* arranca con Charlot trabajando en una fábrica codo con codo con rudos y eficientes operarios, entre los que él destaca por su candidez y actitud distraída, fuente de la mayor parte de los *gags* que se explicarán en el siguiente apartado. Al igual que en *La quimera del oro*, la situación inicial es una fuente de comicidad unas veces y humor otras debido a un *misplacement*. Se da una inverosímil relación entre contexto e individuo (Fernández de la Vega, 2009: 107); por eso mismo, el protagonista acaba completamente alienado, hasta el punto de ser trasladado a un hospital psiquiátrico, precisamente porque debe seguir las normas de un entorno que van completamente en contra de su naturaleza. Todo esto se nos presenta de una forma cómica: causa accidentes y apuros por distraerse, el tic de apretar tuercas persiste mientras trata de sostener un plato de sopa y se cuelga en los engranajes de la

maquinaria. No obstante, el trasfondo es una realidad dura y cruel, digna de ser representada de forma trágica; es esta yuxtaposición de realidad cruda y forma cómica la que genera humor.

En cierto modo, estas películas de Charlot tienen dos aspectos diferenciados: el espacio narrativo, en el cual se proyecta la emotividad, la carga dramática, como en el final de *Tiempos Modernos*, en el que Charlot consuela a su compañera diciendo “No te preocupes, ya nos las arreglaremos” y caminan juntos hacia el horizonte con una esperanzadora imagen del amanecer. La otra es la vertiente cómica más relacionada con el personaje y sus gestos típicos, como la escena en la que vuelve como ayudante a la fábrica y termina haciendo perder los estribos a su superior extraviando las herramientas, dejándolo atorado entre los engranajes a la hora de comer y un largo etcétera.

Además, Charlot representa los valores en contraposición a la masa, la sociedad y sus instituciones más opresoras: la industria, la economía, la ley, e incluso la sanidad. Solo hay que recordar lo desvalido que se ve Charlot frente a la gran ciudad cuando sale del psiquiátrico en *Tiempos modernos*, con la recomendación de evitar las emociones fuertes. Le suceden unas imágenes impresionantes y frenéticas de la ciudad que amenazan con destruir la frágil estabilidad del individuo y nos hacen temer por el futuro del protagonista. Sin embargo, al final siempre tenemos escenas en las que también se observa la fuerza y el carácter de dicho individuo, por lo que no es todo el tiempo un fante del que nos podamos carcajear por su ridiculez. Luego, estos personajes simbolizan el triunfo del individuo común, no pueden ser representados directamente como héroes trágicos perfectos, que resultarían inalcanzables para el gran público, pero tampoco como bufones que resulten completamente risibles: tienen algo de ambos, surgen de un espíritu tragicómico, esto es, humorístico.

En tercer lugar, cabe destacar la producción fílmica de los Hermanos Marx, una familia de cómicos estadounidenses originaria de Nueva York. Crecidos en el mundo del espectáculo, comenzaron una carrera musical que poco a poco fue orientándose hacia el terreno de lo cómico, con enorme éxito tanto en el género del vodevil como en Broadway y posteriormente en el cine. Su filmografía domina casi

toda la primera mitad del siglo XX, junto con Chaplin, Keaton y la peculiar pareja formada por Laurel & Hardy.

Prescindiendo de sus habilidades musicales y de sus actuaciones en directo, este trabajo se centrará únicamente en sus películas. Lo primero que hay que destacar es que están hechas a la medida de sus protagonistas, para lucimiento de los mismos y de su faceta cómica (King, 2002: 63-92), lo cual se aprecia claramente en el hecho de que los tres Marx, Chico, Groucho y Harpo, llevan siempre el mismo aspecto y actitud, independientemente de la película y del personaje que interpreten. De este modo, tanto en *Sopa de Ganso* como en *Una noche en la ópera* o en *Una tarde en el circo*, Groucho es un hombre de negocios deslenguado y sin escrúpulos que se mueve por interés; Harpo es un mudo que actúa de modo infantil, incluso animal, sin tener en cuenta ningún parámetro social de lógica o pragmatismo; y Chico suele acompañar al último como entidad bienintencionada y algo más racional. Especialmente, los personajes de Groucho y Harpo no se integran en su entorno, son personajes desajustados, es decir, están articulados mediante el *misplacement*. Cabe destacar que la actitud de Harpo es común a muchos personajes-tipo de comedia e implica una transgresión que recurre a lo infantil como forma de alejarse de la sociedad adulta y codificada, como señala King (2002: 78).

Sobresale el comportamiento descarado y grosero de Groucho en escenas como su viaje al camarote en *Una noche en la ópera*, cantando desenfadadamente y metiéndose con todo el mundo, tumbado sobre el baúl que transporta un empleado del barco; o bien en *Sopa de ganso*, su irrupción inesperada en la velada de la señora Tisdale, donde, tras autoinvitarse, atraviesa el jardín cogiendo dulces de los platos y mojándolos en los cafés de los invitados. En esta línea, se puede observar el *misplacement* cómico que contrasta la histriónica presencia de uno de estos tres con la de cualquier otro personaje que actúa según las normas sociales establecidas. Generalmente, los cómicos se meten con este último, mediante el absurdo, juegos de palabras, gestos o comentarios groseros explícitos. Son ejemplo de esto las famosas escenas de *Sopa de ganso* donde Harpo y Chico le hacen la vida imposible al hombre que vende limonada. En la misma película, estos dos personajes también vuelven loco al embajador Trentino en su despacho cuando este planea contratarlos como espías.

Resaltan también las escenas en que Groucho trata de modo interesado e irrespetuoso, transgrediendo todos los códigos corteses del caballero, a damas importantes y serias en diversas secuencias:

—¿Dónde está su marido? —Oh..., ha muerto. —Seguro que sólo utiliza eso como excusa. —Estuve con él hasta el final. —No me extraña que falleciera. —Lo estreché entre mis brazos y lo besé. —Entonces fue un asesinato... ¿Se casaría conmigo? ¿Le ha dejado mucho dinero? Responda primero a lo segundo (*Sopa de ganso*, Groucho y Mrs. Tisdale, min. 07:22).

—Dos camas, qué pícara es usted. —Una de ellas la uso como diván. —Cuénteselo a su tía. (...) Venga a mi camarote y discutiremos la situación. —¿Qué situación? —La situación en que se encuentra mi bolsillo (*Una noche en la ópera*, Groucho y Mrs. Claypool, min. 28:54).

Como se ha comprobado en la obra de los Hermanos Marx, se emplea el *misplacement* como recurso cuya finalidad está al servicio de la comicidad, ya que no se plantea ningún enfrentamiento entre elementos trágicos y cómicos.

En cuarto lugar, dentro del humor inglés moderno, el grupo Monty Python ha tenido una influencia considerable. El conjunto, constituido por los actores Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones y Michael Palin, adquirió fama gracias a un programa televisivo que se emitió de 1969 hasta 1974: *Monty Python's Flying Circus*. Más tarde, llegaron a producir un largometraje titulado *And Now For Something Completely Different (Se armó la gorda)*, en 1971, una recopilación de los *sketches* más famosos del programa. No obstante, los más conocidos a día de hoy son *Monty Python and the Holy Grail (Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores, 1975)*, *Monty Python's Life of Brian (La vida de Brian, 1979)* y *Monty Python's The Meaning of Life (El sentido de la vida, 1983)*. Después de su disolución, algunos miembros siguieron colaborando en otras obras teatrales, programas o largometrajes, como es el caso de *The Adventures of Baron Münchhausen (Las Aventuras del Barón de Münchhausen, 1988)*, dirigida por Terry Gilliam e interpretada entre otros por Eric Idle.

En los recursos utilizados por los Python<sup>5</sup>, abunda más la comicidad absurda, basada en las incongruencias, que el humorismo apreciado en algunas películas como es

---

<sup>5</sup> Tal vez muchos de estos rasgos cómicos se puedan atribuir a la influencia que tuvo en ellos el cine de Luis Buñuel, según cuenta Eric Idle al diario *El País* ("Cena con Eric Idle", Rosana Torres, 1 de Mayo 2010).

el caso de *Las Aventuras del Barón de Münchhausen*. En ella, el *misplacement* humorístico nace de la ridícula figura quijotesca del Barón y de su comportamiento absurdo, en contraste al panorama bélico en el que se enmarca la acción. Se trata de un anciano que irrumpe en una representación teatral de su propia vida<sup>6</sup> en Viena y promete a una niña que salvará a la ciudad de los turcos. Este es un planteamiento en principio quijotesco, ya que debe demostrar que es quién dice ser (el Barón) y además derrotar a todo un ejército él solo con sus antiguos compañeros de fatigas, a los que debe ir a buscar, pues están desperdigados por el mundo. De esta forma, sus peripecias le rejuvenecen y logra demostrar la certeza de sus disparatados cuentos. Hasta este momento, el espectador se encuentra con un personaje aparentemente alejado de su propia realidad: El Barón la niega y se empeña en sus alocados sueños y pretensiones. El humor está, pues, presente en toda la película, en las expectativas del espectador y la tensión entre estas y los acontecimientos narrados.

La diferencia con la obra de Cervantes es que el Barón no llega a integrarse en su entorno, es decir, no recobra la lucidez, no la necesita porque representa la libertad y la imaginación, que por definición no pueden tener límites. Por eso, su insistencia en lo que semeja inverosímil, exagerado y absurdo triunfan: encuentra a sus amigos, que también rejuvenecen, seduce a la mismísima Venus y derrota a los turcos. Resulta ser él quien subvierte el siglo de la Razón, encarnado en el personaje del ridículo funcionario francés.

Según King (2002: 5), en general, la primera fuente de comicidad o de humorismo en una película es la transgresión. En los siguientes casos, la encontramos en los Monty Python en forma de *misplacements* de carácter cómico: objetos o seres situados en un marco que no tiene que ver en absoluto con ellos, incluso llevado hasta el extremo de lo absurdo o lo fantástico como, por ejemplo, una vaca lanzada en una catapulta y la temible bestia que resulta ser un conejito blanco en *Los caballeros de la mesa cuadrada*. Dicho de otro modo, nadie puede entrar en una consulta de un neurólogo sin permiso, dando voces y destruyendo todo el mobiliario. Con todo, es lo

---

<sup>6</sup> Este recurso metaficcional, conocido como *mise en abyme*, se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra. Lo cual rompe el pacto ficcional con el receptor y provoca que este se distancie de la historia contada.

que hace Gumby, el oligofrénico protagonista de *The brain specialist*. Es el choque entre nuestro conocimiento racional de las convenciones sociales y su transgresión a través de los personajes lo que produce el efecto cómico y la risa (King, 2002: 7).

A partir de esta idea, King (2002: 8) propone diferenciar entre dos tipos principales de comedia: una es aquella que tiende a presentar una serie de torpezas de un personaje que va aprendiendo a integrarse; se invita al espectador a reírse de su ridiculez, hasta que con un final feliz termina su proceso de aprendizaje y es aceptado como miembro de la comunidad. Un segundo tipo de comedia incide en el disfrute de las transgresiones; en ella, el receptor se ríe porque reconoce sus deseos de saltarse las normas, no porque en el fondo deplora tal actitud. Este último tipo, que tiende a la anarquía y al caos, es el predominante en casi todas las películas y *sketches* de Monty Python, por ejemplo, el ya mencionado *The Brain Specialist*: la locura se manifiesta desde el demente Mr. Gumby hasta el resto de médicos (los enfermos, el neurocirujano y el anestésista), de los que solo se salva la enfermera. Al final cunden el desorden y el disparate.

De acuerdo con este análisis, Monty Python se nos presentan como unos cómicos absurdos, que defienden y siembran la libertad, la anarquía y el caos por doquier con grandes dosis de comicidad, aunque desde luego sus obras no están carentes de humor, en parte heredado de su literatura clásica, pero también inspirado por ejemplos españoles, que introduce y sustenta un elemento clave de sus obras: la crítica social.

## 5. El gag

El *gag* es un “golpe cómico o chiste de situación prescindible en la acción pero que la que enriquece notablemente. Es tan importante en la historia del cine que durante muchos años ha habido en Hollywood la profesión de *gagman*, quien sazónaba los guiones con los guiones con sus ocurrencias o estaba a la vera del director para salpicar con sus ocurrencias la acción” (Páramo, 2002: 349). Según Neale y Krutnik (King, 2002: 32), la estructura cerrada de la mayoría de los *gags* dificulta que tengan

continuidad con el hilo narrativo. Esto es debido a que, en sus orígenes, las comedias eran breves *sketches* de *gags*, de ahí que respondan solamente a una finalidad cómica; pero, con la llegada del largometraje, fue necesaria una trama mejor confeccionada. Al hilo de esto, vamos a mencionar que en las películas de Charles Chaplin, anteriormente analizadas desde la perspectiva del *misplacement*, es difícil encontrar escenas en las que estos *gags* o demostraciones expresivas del actor estén del todo entrelazadas en el hilo narrativo y lleven a nuevas escenas por algún efecto causal.

Lo mismo sucede con Buster Keaton, cómico estadounidense de cine mudo y coetáneo del inglés Chaplin. En Keaton, se constata su procedencia de una familia dedicada al vodevil, ya que tanto en sus películas como en sus cortometrajes hay un continuo dinamismo y flujo de *gags* en los que hace gala de formidables acrobacias. A continuación, se indicarán una serie de escenas representativas de esto:

El cortometraje de *The Blacksmith* (*El herrero*, 1922) enlaza un *gag* tras otro. Algunos de ellos juegan con la torpeza del personaje, como cuando Buster debe peinar a uno de los caballos que han traído para herrar. Mientras realiza otras tareas, se ensucia con aceite y combustible, así que termina manchando al caballo blanco sin darse cuenta. Por otra parte, esta torpeza tan característica de sus personajes, no solo trae consecuencias ajenas, sino también propias, pues se lleva innumerables golpes. Otros de los *gags* juegan con lo cómico; sirva de ejemplo el momento del corto en el que humaniza a un animal: teniendo que ponerle las herraduras a un caballo, empieza a hablar con él y a enseñarle distintos tipos de herraduras, como si se tratase de una persona que está probando pares de zapatos. Él termina escogiendo las más finas y elegantes de la tienda, que por fin satisfacen al caballo.

Sus películas están más elaboradas con respecto al argumento, por lo que ya no solo se observa un simple marco narrativo para encuadrar y lucir todos esos *gags*. En el caso de largometrajes como *Sherlock Jr.* (*El moderno Sherlock Holmes*, 1924) o *The General* (*El maquinista de la General*, 1926), se aprecia una mayor complejidad y preparación; que son pertinentes y necesarias debido a la mayor duración de estos. Se debe apuntar que el primero de los mencionados es muy interesante desde un punto de vista metaficcional, además de sus sorprendentes efectos especiales para la época.

Cabe distinguir que la segunda se ubica en pleno período de la Guerra de Secesión Norteamericana. Con todo, el asunto belicista se ve eclipsado por la comicidad del personaje protagonista Johnny Gray, interpretado por Keaton, la cual, a su vez, distancia al espectador de la cruda situación. Esto puede verse en la escena en la que se desarrolla el combate entre unionistas y confederados: Gray participa en la batalla, pero no hace más que incordiar y entorpecer las labores de ataque con su espada desmontable y huidiza. En cierto momento de esta contienda, se halla en la zona de los cañones y ve cómo muere cada soldado con el que habla, lo cual se debe a un francotirador que muere fortuitamente en una de las huidas de su espada. Así pues, el azar es un elemento clave en las obras de Keaton, puesto que, gracias a la fortuna, se solucionan todos los agravios y problemas acaecidos, culminando en un final feliz que va de la mano del triunfo del amor.

Por otro lado, también se observa el uso cómico del *gag* en la producción cinematográfica de los Hermanos Marx. A este respecto, se deben mencionar las famosas escenas del camarote y de “La parte contratante de la primera parte...” en *Una noche en la ópera*, o bien la reconstrucción del robo por parte de Chico y Harpo en *Una tarde en el circo*. Un recurso recurrente para la construcción del *gag* cómico es el de la repetición: “La parte contratante de la primera parte será considerada como la parte contratante de la primera parte (...). La parte contratante de la segunda parte...”; “Señora Claypool... el señor Gottlieb. Señor Gottlieb, la señora Claypool; Señora Claypool, el señor Gottlieb. Señor Gottlieb, la señora Claypool; Señora Claypool...” (*Una noche en la ópera*); “—¡El coche de su excelencia! (trompetas) —¡El coche de su excelencia! (trompetas) —¡El coche de su excelencia! (trompetas) —¡El coche de su excelencia! (trompetas)” (*Sopa de ganso*). La repetición también se puede dar en diferentes escenas como guiño al *gag* anterior; por ejemplo, en *Sopa de ganso*, las tres famosas escenas absurdas en que Harpo recoge a Groucho conduciendo “el coche de su excelencia”: una moto con sidecar que, en las dos primeras ocasiones, al arrancar deja el sidecar en el sitio con Groucho encima. La tercera vez, Groucho prefiere sentarse en la moto y que Harpo vaya en el sidecar para que no vuelva a ocurrir: es el sidecar el que arranca sin la moto. De este tipo de situaciones, señala King (2002: 19-62) la ausencia de una narración fluida debido a la naturaleza autónoma del *gag*, que interrumpe la trama principal. Las primeras películas

de los Marx se asemejan más a una amalgama de *gags* inconexos; a medida que pasa el tiempo, se constata una mayor elaboración argumental en sus películas.

Un ejemplo moderno de *gag* en función de lo cómico se halla en la obra fílmica de los Monty Python. Vemos cómo los *gags* y su acumulación, al tener una estructura cerrada, permiten que la acción desarrollada no tenga sentido, llegando a romper las convenciones de la representación e, incluso, posibilitando el juego con las dimensiones temporales, espaciales así como la relación entre lo real y lo ilusorio. Como ejemplo tenemos, en *El sentido de la vida*, una peculiar escena llamada “La Mitad de la Película”, en la cual una presentadora comenta el hecho de haber llegado a la mitad de la película y ofrece unas imágenes de lo más lisérgico. Es precisamente esto lo que hace que las situaciones cómicas conduzcan la acción poco a poco hacia el desbarajuste total. En cambio, estas películas mantienen un hilo narrativo bastante coherente, a diferencia de los anteriores ejemplos expuestos. De hecho, realmente se necesitan ese tema o argumento concretos para hacer crítica de determinadas ideas, como a la religión en *La Vida de Brian*. Los *gags* son esenciales, pero la parte crítica se perdería si cambiáramos la narración por otra distinta o la fragmentáramos más para lograr un mayor efecto cómico. De ahí, en muchos casos los *gags* se llegan a integrar en la acción principal, permitiendo que el hilo evolucione hacia diferentes situaciones que a su vez dan pie a nuevos chistes o dobles sentidos, como en *La vida de Brian*: los soldados se ríen de los ridículos nombres de los amigos del gobernador romano, con lo cual todos se distraen, dejando que el protagonista huya furtivamente y dé paso a la siguiente escena.

## 6. Conclusiones

Tras los ejemplos analizados en este estudio se deduce que, los recursos utilizados en la creación de lo humorístico y lo cómico no están restringidos a cada uno de estos ámbitos, puesto que como se ha evidenciado ambos emplean la ironía, el *misplacement* y el *gag*.

La ironía es un recurso compartido por lo humorístico y lo cómico, respondiendo a los propósitos del autor. De los ejemplos aducidos en Quevedo y

Berlanga, la ironía obedece a una finalidad humorística, mientras que en Castelao, también a la cómica.

El *misplacement* puede actuar como indicador de lo cómico cuando la integración de un personaje, el cual actúa como elemento discordante en su entorno, no se llega a resolver, manteniendo así su inadaptación; por ejemplo, los personajes de los Hermanos Marx o de los Monty Python se encuadran dentro de este grupo de inadaptados, puesto que su comportamiento es de lo más caótico y absurdo. También este mecanismo puede ser indicador de lo cómico cuando triunfa la integración del personaje subversivo, como es el caso de los interpretados por Keaton, que, a pesar de toda su caótica torpeza, terminan teniendo un final feliz convencional. Asimismo, el *misplacement* puede mostrar una finalidad humorística cuando pone de relieve el contraste entre elementos trágicos y cómicos, como se ve en determinados filmes de Chaplin.

En general, los *gags* presentan una naturaleza cómica, como se percibe en las películas de Chaplin, Buster Keaton, los Hermanos Marx y Monty Python, que únicamente buscan la risa, pudiendo llegar a integrarse, no obstante, en la trama argumental, como sucede en determinados filmes de los Python.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZAUSTRE GALIANA, Antonio (2006): “Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo”, en *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, coord. por Ignacio Arellano Ayuso y Victoriano Roncero López, Sevilla, Renacimiento, pp. 13-50.

— y Juan CASAS RIGALL (1994): *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

CASTELAO, Alfonso Daniel Manuel (1999): *Os dous de sempre*, Vigo, Galaxia.

— (2005): *Cousas*, Vigo, Galaxia.

CHESTERTON, Gilbert Keith (2000a): *El Candor del Padre Brown*, Madrid, Valdemar.

— (2000b): *La sagacidad del Padre Brown*, Madrid, Valdemar.

— (2000c): *La incredulidad del Padre Brown*, Madrid, Valdemar.

FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino (2009): *O segredo do humor*, Vigo, Galaxia.

KING, Geoff (2002): *Film Comedy*, London-New York, Wallflower.

PÁRAMO, José Antonio (2002): *Diccionario Espasa. Cine y TV. Terminología técnica*, Madrid, Espasa Calpe.

QUEVEDO, Francisco (1993): *La vida del Buscón*, Barcelona, Crítica.

TORRES, Rosana, «Cena con Eric Idle», *El País* (Barcelona), 1 de mayo de 2010, p. 56.

## Filmografía

BRUCKMAN, Clyde y Buster KEATON, *The General*, 1926.

BUZZELL, Edward, *Una tarde en el circo*, 1939.

CHAPLIN, Charles, *Tiempos modernos*, 1936.

—, *La quimera del oro*, 1925.

GARCÍA BERLANGA, Luis, *Plácido*, 1961.

GILLIAM, Terry, *Las Aventuras del Barón de Münchhausen*, 1988.

KEATON, Buster, *One week*, 1920.

—, *The Blacksmith*, 1922.

—, *Sherlock Jr.*, 1924.

MCCAREY, Leo, *Sopa de ganso*, 1933.

HEERMAN, Victor, *El conflicto de los hermanos Marx*, 1930.

MONTY PYTHON, *The brain specialist*, (Monty Python Flying Circus, 1969-1974).

—, *Police station*, (Monty Python Flying Circus, 1969-1974).

—, *Se armó la gorda*, 1971.

—, *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*, 1975.

—, *La vida de Brian*, 1979.

—, *El sentido de la vida*, 1983.

WOOD, Sam, *Un día en las carreras*, 1937.

— y Edmund GOULDING, *Una noche en la ópera*, 1935.