

Monty Python: comedia, crítica y política



Aliber Escobar/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México*

RESUMEN: El artículo consiste en un breve análisis de la comedia a través de la historia, para profundizar en la relación de lo cómico con la política y la satisfacción, en la cual la comedia es un correctivo de la frustración, que implica una descarga de la tensión constitutiva de la agresividad inherente a la política y produce un placer sadomasoquista inconsciente. Así, a través de un análisis de contenido de los tres largometrajes de Monty Python, se abordan distintos elementos implicados en el humor y su relación con la política, para mostrar su naturaleza inconsciente y su función de válvula de escape en la cultura.

PALABRAS CLAVE: Monty Python, comedia, satisfacción, sadomasoquismo, política.

ABSTRACT: The article is a brief analysis of comedy through history, to deepen the relationship of comedy to politics and satisfaction, in which comedy is a corrective of frustration, which involves a release of tension constitutive of the inherent aggressiveness of politics and produces an unconscious sadomasochistic pleasure. Thus, through a content analysis of the three films of Monty Python, different elements involved in humor and its relation to politics are discussed, to show his unconscious nature and outlet function in culture.

KEY WORDS: Monty Python, comedy, satisfaction, sadomasochism, politics.

La risa... fue siempre un arma de liberación...

MIKHAIL BAJTIN

Monty Python: comedy, criticism and politics
Pp. 85-99, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

EN SU ENSAYO sobre la *Anatomía de la risa*, Luis Beltrán (2011) se pregunta por qué en pleno siglo XXI sabemos tan poco de ésta. Su respuesta es que hay un problema con la risa, en concreto, con lo que representa. Más adelante ahondaré sobre lo anterior, por el momento es suficiente con retener la pregunta para discurrir sobre la concepción que tenemos de la risa en la actualidad.

Sabemos que desde los orígenes de la humanidad la risa ha funcionado como una válvula de escape que permite descargar una energía contenida frente a algo que amenaza, incomoda, somete o reprime. Lo embarazoso puede ser desde la mera presencia del otro que, a través de su labilidad y su potencia, amenaza nuestra integridad, hasta el reconocimiento de un dios omnipotente y omnisciente que puede castigarnos, incluso, por nuestros malos pensamientos.

Hay infinidad de dispositivos que al ser humano le producen displacer porque le ponen límites a su tendencia “natural” a la satisfacción; algunos de ellos son la familia, la moral, la religión, la política, el gobierno, las leyes, etc., instituciones y dispositivos culturales creados para dar estructura a nuestra realidad, defendernos de la naturaleza y alejarnos de la muerte, que son fastidiosos porque nos obligan a hacer renunciaciones displacenteras.

A pesar de los dispositivos, el ingenio humorístico siempre se las arregla para obtener satisfacciones y descargar algo de la tensión contenida, con la finalidad de destensar esa relación originalmente conflictiva.

La risa es un mecanismo corporal que mitiga la severidad de la cultura. Y, parafraseando a Aristóteles, la risa es “un privilegio espiritual supremo del hombre” (Bajtín, 2003, p. 67), porque el ser humano –como animal simbólico– es el único que se somete a las exigencias culturales. Por lo anterior, el humor ocupa un lugar importante en cada época, ya que es imposible excluir la satisfacción de nuestras vidas. De ahí la importancia de lo cómico y la comedia en la cultura.

La risa es el rasgo distintivo de lo cómico, en tanto sólo lo que la produce puede ser concebido como tal, mientras todo lo que nos compele a la contención de nuestras tendencias más originarias es admitido como solemne, serio, formal.

En su escrito sobre *La risa*, Henri Bergson analiza los procedimientos de elaboración de lo cómico y reconoce que “siempre se hurta al esfuerzo, se escurre, se escapa, se yerge como impertinente desafío lanzado a la especulación filosófica” (Bergson, 2008, p. 11); es decir, que, a través de la risa, lo cómico representa una fuga ante la razón.

Al escapar de la razón, lo cómico se opone a lo solemne. Y desde una perspectiva racionalista, ambos representan dos formas de relacionarnos con el mundo, a saber, una prosaica y otra sublime. Una es consecuencia de nuestra primera naturaleza, aquella que tiende a la satisfacción directa, y la otra es producto de la educación y la represión de la primera, que hace hábito y por eso es llamada segunda naturaleza.

La comedia existe para purgar el estrés generado por los límites inherentes a la cultura, que a través de sus dispositivos le imponen insatisfacciones al individuo. Sus orígenes en Occidente se pueden encontrar en la comedia griega, que estableció una relación casi natural entre la parodia política y el teatro.

En la antigua Grecia, Crates, Ferécates, Cratino, Eúpolis, Aristófanes, etc., escribían con la finalidad de parodiar, criticar, denunciar, evidenciar la inconsistencia de la clase política y de las leyes de su tiempo en torno a las injusticias y el absurdo que implicaban la administración y el gobierno de la ciudad. La comedia era una válvula de escape, no sólo a nivel estético, por la catarsis que provocaba, sino también a nivel político, porque sacaba a la luz todo aquello que los grupos en el poder hacían tras bambalinas y no tenía otros cauces para ser publicado.

La comedia antigua comprende lo cómico y la crítica –como vías de satisfacción– a través de varios rasgos que siguen caracterizando al género después de 20 siglos; elementos festivos, personajes arquetípicos, el triunfo del héroe o protagonista sobre una situación opresiva o injusta, a través de una ilusión dramática que muchas veces torna el mundo al revés para lograr un final feliz, al evadir la fatalidad de la vida.

Aunque desde las primeras comedias, la estructura y los contenidos se mantienen a través de los mismos elementos –chistes, bromas, juegos, ingenio, espontaneidad, imprevistos, optimismo, ironía, indiscreción, doble sentido, obscenidad, groserías, insultos, violencia, incoherencias, vulgaridad, sexo, escarnio, etc., mismos que están articulados en función de mostrar la incoherencia del mundo, para reírse y denunciar las inmoralidades, abusos e inconsistencias de nuestra especie (Rodríguez, 2009, pp. 7-24), o mostrar la inmoralidad del protagonista, que no se adapta al mundo, a sus normas y exigencias– hay cosas que a través de los siglos han cambiado. La principal es que las apelaciones y los ataques frontales de la comedia antigua casi han desaparecido de las representaciones cómicas. Y “los personajes reales han sido suplantados por ficticios” (Cano, 2002, pp. 70-71).

Fue la comedia de caracteres de Menandro, también llamada “comedia nueva”, lo que posibilitó la transición de la comedia antigua de Aristófanes hacia “un terreno confortable” y poco comprometido, “porque permite ironizar o satirizar crudamente aspectos generales, tipologías socialmente representativas, sin que nadie se vea obligado a identificarse” (Cano, 2002, p. 70), así como tampoco a comprometerse.

Y aunque “los guionistas y dramaturgos actuales le deben a Aristófanes el modelo ancestral de la ridiculización de cualquier intriga o situación social, con nombre y apellidos[, dado que] Aristófanes se encargó de escenificarla y reducirla al absurdo, de hallar los aspectos excesivos o censurables y traducirlos al ridículo” (Cano, 2002, p. 65), ahora es posible hacer reír sin referirse directamente

al personaje real, sino a su tipo, su modelo, aquello que representa para las masas.

Es decir, mientras Aristófanes –que en el fondo fue un moralista y un intelectual– hacía crítica directa y comprometida, los comediantes posteriores se centraron más en la crítica sin compromiso político, porque su objetivo principal era hacer reír, utilizar lo cómico para destensar, no para concientizar o agitar; se trataba de dejar constancia de la inconsistencia de la vida política por el mero hecho de burlarse, sin comprometerse activamente con una causa.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que todos los comediantes posaristofánicos carezcan de seriedad, profundidad o compromiso, hay momentos distintos, en el caso de la *Commedia dell'Arte* se actualizó la crítica directa, Shakespeare y Moliere utilizan arquetipos para criticar, y en la comedia contemporánea regularmente se desestima el compromiso político y la apelación directa, sin que ello signifique desinteresarse por los asuntos públicos y las transformaciones. Recordemos que sin ser un activista aguerrido, “Terencio contraatacó con temas intimistas y retratos psicológicos, [con] sugerencias intelectuales y chistes casi negros y hasta surrealistas” (Cano, 2002, p. 72).

Pero independientemente de la postura y la época, la comedia es indispensable para hacerle contrapeso a la cultura y sus distintos ámbitos; entre ellos, uno de los más importantes es el de la política, sus instituciones y sus excesos. Si en la Antigüedad el teatro era un medio de comunicación y denuncia política a través de las comedias representadas dos veces al año en las fiestas dionisiacas, ahora es el cine el medio que cumple dicha función; como espectáculo público dirigido a las masas, su objetivo es el de divertir las y entretenerlas, para descargar la tensión contenida e inherente al orden social, otorgándoles en muy pocas ocasiones el plus de la crítica, que en esta época se produce sin necesidad de agitarlas ni politizarlas, o precisamente para evitarlo.

Ahora bien, en la Edad Media se establece una separación entre lo serio y lo grotesco. La comedia se vuelve popular, de la plaza pública, pero no se mezcla con la cultura seria, con la gran literatura. “El hombre medieval participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas: la vida oficial y la del carnaval; dos formas de concebir el mundo: una de ellas piadosa y seria, y la otra cómica” (Bajtín, 2003, p. 90). La tensión se mantiene, pero al mismo tiempo se reivindica la importancia de la risa en la vida de los individuos.

El carnaval y el grotesco del siglo XVI, para los cuales el Renacimiento había preparado las condiciones de existencia, servían al pueblo como desfogue, pues en la transición del Medioevo a la Ilustración, incluso, el poder utilizaba la comedia a modo, incorporándola a los dominios superiores del arte, para tener al pueblo contento. De esta forma se da la relación de la comedia con la política en los albores de la modernidad.

Sin embargo, con el advenimiento del racionalismo la risa comienza a asociarse con la denigración. A partir de entonces representa lo inferior, lo material y lo corporal (Bajtín, 2003, p. 73). La cultura oficial y el tono autoritario marginan la comedia, pero no por ello desaparece. La transición hace que el grotesco pase del carnaval popular a las mascaradas de la Corte, donde el humor, a pesar de disfrazarse, sigue siendo indispensable.

Pero es importante subrayar que con el paso del tiempo la actitud frente a la risa cambia paulatinamente, el cientificismo y la solemnidad la marginan cada vez más como expresión auténtica y recurso purificador, lo que genera una doble moral en la que, ante las obras de Rabelais, a las que la gente supuestamente desprecia, se ríe en la clandestinidad, al grado en que “en el siglo XVIII la risa feliz se convierte en algo despreciable y vil” (Bajtín, 2003, p. 108).

Pero el hecho de que haya sido reprimida y vituperada no significa que la risa se haya podido eliminar. Su cualidad curativa la mantuvo vigente, y a pesar de que tuvo que encubrirse o marginarse, nunca se ajustó a los cánones y normas del empobrecimiento del mundo perpetrado por los filósofos iluministas, a través de la imposición de la razón seria (Bajtín, 2003, p. 114).

Nosotros, herederos de la modernidad y su actitud pedante frente a la cultura humorística, podemos percibir que desde la cultura oficial no se ha admitido del todo a la comedia y lo que representa, y aunque el poder haya ablandado sus políticas al respecto, porque sabe que es indispensable como válvula de escape y recurso político y porque el mercado la necesita como mercancía idónea para la alienación y la acumulación, nunca podrá soportar su incorrección política. Es así que la política adecua la comedia a los nuevos tiempos pero, como no puede absorberla del todo, el sistema dominante la usa para satisfacer a sus detractores; pues mientras éstos ya no sean ciudadanos sino consumidores, resultarán inofensivos.

La política es una ciencia práctica que abarca una serie de procedimientos que determinan el rumbo, la ideología, el sentido y el devenir de los Estados y las sociedades del siglo XXI. La política consiste, como señala Norberto Bobbio, en las relaciones de poder que se establecen entre grupos o individuos y determinan su comportamiento (Bobbio en Fernández, 2004, p. 135). Es así como el poder político es aquel que se ejerce en la *polis*, a través de un sistema que domina, controla, determina y decide aquello que consumimos, pensamos, sentimos y deseamos.

Por consiguiente, la política no se circunscribe sólo al gobierno como administración pública, sino también a los dispositivos utilizados en distintos ámbitos de la cultura para ordenar, controlar y castigar. Es una forma de estructurar la realidad, por eso es importante entender la naturaleza de su relación ancestral con la comedia y comprender la función de lo cómico como válvula de escape ante lo político.

La política es a la comedia como lo cómico es a lo político, continente y contenido, espacio y función o cualidad. Es por lo anterior que el ámbito de lo político siempre ha ido acompañado de lo cómico, pues sería insoportable someternos a los dispositivos de la política sin tener los recursos de la comedia para destensarnos.

Una de las connotaciones de la política es la negociación para la resolución de conflictos. La corrección política tiene que ver con la adecuación de la respuesta ante el otro, el interlocutor con el que se tiene que negociar. Una clave para leer la relación de la política con la comedia es la incorrección de la segunda en torno a la primera; es necesaria porque en el ámbito de la política la incorrección es inadmisibles, atenta contra el bien común. Así, la comedia –como ficción– sería un medio idóneo para obtener un bien personal sin transgredir el bien de la comunidad.

Para el ser humano la política es ambivalente, le permite coexistir y sobrevivir pero al mismo tiempo le provoca sufrimiento, de ahí que el humor y la política convergen precisamente en la necesidad de que el primero incida en la segunda en forma de incorrección, pues la comedia permite ser políticamente incorrecto en un ámbito artificial, para descargar la tensión contenida por la política en el ámbito real. Lo cómico es lo que se escinde de la realidad, lo que no es consistente y resulta en una ficción que nos permite escapar momentáneamente de la realidad.

La incorrección es aleve (en su dimensión crítica) pero también tiene un grado de inconsciente (en su dimensión cómica), en tanto fantasea con un mundo que no existe y nos permite reírnos y liberarnos del mundo real, al menos por el tiempo que dura la ficción.

Así, el cómico no puede ser políticamente correcto, porque justo en la crítica, la burla y la ironía encuentra su lugar para hacernos descargar las frustraciones provocadas por la política; aunque el efecto es inconsciente, pues reímos sin saber realmente que lo hacemos con esa finalidad de descarga.

La incorrección política en el fondo está basada en una corrección pulsional, en el ajuste de una situación originariamente dolorosa hacia una de placer. La corrección política es una imposición en aras de mantener un orden común y, por tanto, causa descontento a nivel individual. El comediante invierte la situación, la corrige, para dar al espectador la oportunidad de disfrutar de una realidad distinta, menos controladora, menos abusiva, menos impositiva, menos cruel, o al menos jugar con la solemnidad de la misma. La corrección de la comedia sería entonces una especie de ablandamiento, de adecuación de la realidad para hacerla más placentera, menos sufriente.

Bergson señala que lo cómico se refiere con mucha frecuencia a las costumbres, a las ideas, a los prejuicios de una sociedad; factores que están legitimados por sus políticas (Bergson, 2008, p. 15). Por eso en la comedia hay dos opciones. En la primera, el personaje transgrede los límites sin consecuencias, lo que provoca risa y satisfacción

del espectador que se identifica con el mismo. En la segunda, el personaje atenta contra lo social y es castigado, lo cual provoca que el espectador, a pesar de identificarse con él, se ría.

He ahí una cuestión compleja y paradójica del humor, pues por un lado es correctivo y humillante, lo que nos causa mucho placer sin entender muy bien por qué, excepto que es una vía de descarga de la frustración, y por el otro, que es todavía más enigmático, nos reímos de nosotros mismos, de nuestra propia malaventura, efecto que no tiene explicación desde la razón.

Si bien la incorrección política es el lugar de la comedia y una fuente inagotable de recursos para hacer reír, y desde la misma entendemos por qué nos causa tanto placer, al mismo tiempo la satisfacción cómica resulta enigmática e incomprensible, porque no es lógico obtener placer del dolor.

Para comprender la naturaleza de la satisfacción que parece inexplicable desde la razón consciente, se requiere que abordemos tres elementos: la risa y su relación con lo inconsciente; la dimensión ominosa de lo cómico; la función satisfactoria y sublimatoria de la risa.

El primer elemento ha sido desarrollado por Sigmund Freud en un texto llamado *El chiste y su relación con lo inconsciente*, donde recalca la esencia del chiste y pone de relieve algo oculto o escondido (Freud, 1998, p. 15). El estudio es muy amplio, pero esta definición me interesa, porque no pretendo profundizar en los juegos, los mecanismos y las combinaciones que pueden producir al chiste desde lo inconsciente, sino en el fundamento de lo cómico, como aquello que se produce por una represión, que al expresarse a través de una combinación de elementos establece las condiciones para la producción de un sentido específico, que genera una descarga pulsional y produce satisfacción (risa). Aquello oculto y escondido utilizado por el humor, para producir satisfacción, es lo que la cultura reprime.

El segundo elemento es lo ominoso, ese sentimiento “contrastante, repulsivo y penoso” (Freud, 1998, p. 219) que causa angustia en el individuo. Aquello familiar y agradable que a su vez produce algo clandestino, que se debe mantener oculto (Freud, 1998, p. 225); y en este análisis sirve para explicar el sentimiento que se produce en la relación con el otro, es decir, en la política.

Para considerar lo ominoso como parte del humor es indispensable analizar cuatro cuestiones:

- Para que el individuo pueda vivir en sociedad, la agresividad se debe contener, no salir a la luz; pero como esto es imposible, se deben encontrar mecanismos de fuga que no sean tan dañinos para la comunidad. He ahí la función principal del humor como ficción. De hecho, varios estudiosos, entre ellos Gershon Leghman, han considerado que detrás del humor existe la agresividad. El polémico enciclopedista escribió un libro donde considera un estudio

psicoanalítico serio sobre las agresiones detrás del humor (Holt, 2008, p. 35).

- Lo ominoso es también ambivalente, porque implica el sentimiento amoroso con el semejante, con lo familiar, pero también el sentimiento odioso para con el mismo, produciendo así un desconocimiento, un distanciamiento, un extrañamiento que define lo ominoso en sentido estricto.
- Freud concibe lo ominoso también como el retorno de lo reprimido, que en este contexto se puede significar como aquello de naturaleza sexual que no pudo ser satisfecho directamente porque, por corrección política, era incorrecto exteriorizar.
- Lo ominoso presenta la lógica del doble. La cual en la comedia es muy clara, el yo es otro cuando el espectador es uno con el personaje de comedia, al identificarse con su impunidad producto de la ficción satisfactoria, pero tiene que separarse y apuntalar su agresividad, al reírse de sus desventuras y gozar cada vez más de sus humillaciones y desgracias. Aunque este punto no es tan simple ni tan claro, porque en esa operación ominosa de unión-separación hay sadomasoquismo implícito; pues el yo es otro precisamente porque lo que sufre el personaje lo resiente el espectador. Por eso el humor, a través de los *gags*, es tan repetitivo, pues la pulsión de muerte y destrucción insisten, en la compulsión a la repetición del *punch line*, del exceso de satisfacción, ya sea por placer en el dolor ajeno o en el propio, que es posible gracias a la confusión del yo en el otro.

El tercer elemento consiste en que sabemos que el individuo tiene una vida pulsional y que en toda relación con el semejante subyace la libido, la cual se complementa con una pulsión de destrucción y de muerte, operando sigilosa y sistemáticamente en toda relación política.

Freud tiene una serie de textos que pueden ser considerados como tratados políticos; dos de los más importantes son su psicología de las masas y la carta que responde a Einstein ante su pregunta de por qué la guerra. En la respuesta, el psicoanalista da la explicación que desde su campo tiene la violencia humana, misma que se fundamenta en la pulsión de destrucción (Freud, 1998, p. 194).

Para el psicoanalista, toda pulsión, en la medida en que es un empuje o una tensión, busca su descarga, que el individuo experimenta como satisfacción. Fue Jacques Lacan quien replanteó la pulsión de destrucción en términos de agresividad, experiencia que en ese momento de su pensamiento denominó como subjetiva y dialéctica. La agresividad en psicoanálisis es una condición que “disgrega” y “conduce a la muerte” (Lacan, 2001, p. 97), porque es una “constitución correlativa de la estructura narcisista” (Lacan, 2001, p. 109), es decir, es una pasión narcisista, una tensión derivada de la amenaza de descomposición del cuerpo propio, que a través del ataque al

semejante intenta negarla y adjudicársela al otro, a través de su destrucción.

Como podemos ver, desde el psicoanálisis, la agresividad es constitutiva e irreductible en toda relación política, de ahí que los momentos de pacificación siempre sean transitorios, y por ello es comprensible la necesidad de la comedia que, desde esta perspectiva, permite descargar las pulsiones destructivas características de la agresividad, sin llegar al asesinato del otro o a la destrucción total de la cultura.

Es innegable que detrás de la risa existe un placer que busca intimidar, humillar, exhibir o corregir un comportamiento excéntrico, defectos, cualidades, etcétera. En cualquier comediante se puede encontrar un cierto grado de sadomasoquismo como trasfondo del humor, pues como experiencia estética implica una dinámica libidinal que busca placer en la distensión, pero también en el escarnio y la humillación, es decir, en la destrucción, tanto propia como del otro. Dice Bergson que el placer de la risa “no es un placer puro” (Bergson, 2008, p. 98), y coincido, pues considero que es un placer complejo, que tiene al sadomasoquismo como uno de sus fundamentos.

Freud definió el masoquismo en función de la pulsión de muerte y la pulsión de destrucción. Éstas son pulsiones dañinas dirigidas hacia adentro (hacia el propio yo como objeto) y hacia fuera (hacia el semejante como objeto), respectivamente (Freud, 1998, p. 171). Lo anterior nos permite pensar que hay algo sexual en lo cómico, pues las constantes agresiones y autohumillaciones implican una descarga libidinal en la que se satisfacen las pulsiones sexuales.

Así, lo cómico estaría ligado a lo sexual desde su fundamento mismo, es decir, en la comedia hay un trasfondo libidinal que no se ve, no se conoce, pero se satisface; aunque la ligazón sexual externa sea la única perceptible, pues muchas de sus manifestaciones se remiten al sexo de forma explícita y utilizan elementos sexuales para provocar la risa, porque de esa forma transgreden los preceptos morales y permiten la descarga, pero quiero insistir en que lo sexual en el humor no se limita a ello.

Ahora bien, hay una paradoja en el sadomasoquismo cómico, que consiste en que mientras en la comedia hay algo atentatorio contra la vida social, en tanto es subversión contra el *statu quo* y agresiones contra los semejantes, también permite que la vida social se desarrolle y continúe, porque sirve como válvula de escape, al permitirnos soportar la vida distanciándonos de su solemnidad y dolor, a través de descargas parciales que no afectan de modo efectivo ni permanente a la cultura.

Es decir, la comedia es satisfactoria y benéfica para el sujeto y para la sociedad, porque permite, en primer lugar, que el perjuicio se dirija hacia afuera y no hacia adentro, lo que evita que el sujeto se atrofie y con ello afecte al desempeño y desarrollo de la cultura (como lo que Freud (1998) advierte en *El malestar en la cultura*), y,

en segundo lugar, que se desarrolle en una ficción que difícilmente llega a traspasar un escenario, un libro o una pantalla. En *El creador literario y el fantaseo*, Freud (1998) expone la función del arte como sublimadora en la cultura, y una de las formas de arte es la poesía, que aquí toma forma de comedia. Por eso el sistema dominante usa a la comedia como aparato de goce, es decir, como válvula de escape y como mercancía.

Una vez examinada la dimensión sadomasoquista, sublimatoria y sexual de lo cómico podemos entender por qué, desde la Antigüedad, la comedia ha servido para aliviar nuestra relación con la cultura; al permitir el ejercicio de la incorrección política, al menos en un ámbito ficticio, ayuda a descargar las pulsiones y sublimar.

Asimismo, la comedia sirve para aliviar la agresividad, que, como ya hemos visto, es una condición, una tendencia inconsciente e ineludible, causada por la renuencia a la desintegración corporal originaria, que niega la propia castración a través del señalamiento de la falta en el Otro y el otro, por ello se puede concebir al humor como una de sus manifestaciones, en los embates hacia el otro y el Otro.

Pero la relación de la comedia con la agresividad adquiere una importancia política todavía más fuerte cuando pensamos en aquello que Lacan advierte sobre que “el diálogo parece en sí mismo constituir una renuncia a la agresividad” (Lacan, 2001, p. 99), donde se refiere, por supuesto, al diálogo como acto político, que busca el acuerdo a través de la razón (ejercicio reiterado en los diálogos platónicos). Sin embargo, para el psicoanalista, la predominancia de la agresividad inconsciente en todo intento racional de reconciliación política representa el fracaso de la dialéctica verbal. De ahí que además del análisis, sea la comedia y no el diálogo, la forma más útil y hasta cierto punto inocua, de encausar la agresividad; al menos desde una perspectiva psicoanalítica.

Es así como se llega a la conclusión de que el papel de la comedia es muy útil en la cultura, no sólo para relajar a los individuos, sino incluso para destensar los conflictos políticos mayores. Y si el humor y la política han ido de la mano desde la Antigüedad es porque, como ya he señalado antes, son indisolubles para sostener un orden coercitivo que de vez en cuando necesita de válvulas de escape.

Hay distintas opciones para hablar de humor y política en medios de comunicación, no obstante, considero que una de las que exponen la articulación de política, cultura, agresividad, comedia y plus de satisfacción de forma más clara son los filmes de Monty Python, porque además de mostrar sistemáticamente el fracaso de la razón y la utilidad de la comedia –como compensación ante la frustración que genera dicho fracaso y los ideales de la cultura misma– utilizan temas trascendentes de la cultura y les dan un tratamiento inteligente que siempre se resuelve con un exceso de satisfacción. Por tanto, a través de un análisis de las secuencias cómicas de los tres largometrajes,

mostraré que las tesis psicoanalíticas anteriores tienen un correlato en la comedia pythonesca.

Asimismo, el análisis me permitirá responder la pregunta inicial sobre la concepción de la risa, misma que se ha respondido ya de manera doble, primero, no podemos saber suficiente porque tiene relación directa con lo inconsciente y la razón consciente no alcanza para poder explicarla; es decir, no se puede hacer filosofía de la risa (y eso lo demuestra Bergson en su intento fallido de capturarla en conceptos). Segundo, porque tiene una función primordial, a saber, la de una vía regia hacia la descarga de la agresividad y la tolerancia de la frustración, a través de la comedia. Para mostrar lo anterior me valdré también de algunas tesis que Alenka Zupancic expone en su libro *Sobre la comedia*, donde realiza una lectura psicoanalítica del efecto cómico en el espectador, y de las categorías que Bergson propone en *La risa*, que sin poder sistematizar lo cómico ayudan a su problematización.

La filmografía de los comediantes versa principalmente sobre temas políticos como la religión, la filosofía, las ideologías, los mitos, etc., porque son elementos que han ordenado el mundo, configurado el imaginario de la humanidad a través de los siglos y dado sentido a nuestras vidas, a cambio de privarnos de una cantidad considerable de placer. Por lo tanto, tratar dichos temas desde la comedia es fundamental y muy redituable, humorísticamente hablando, ya que sirve para destensar al espectador frente a esos grandes otros.

Los Python trabajan juntos desde la década de los sesenta utilizando los elementos característicos de la comedia para descargar las tensiones que la cultura provoca en los individuos. Comenzaron en un programa de televisión que pronto destacó por su nivel crítico, subversivo e irreverente ante los pilares de la cultura, las instituciones y los valores dominantes de su época. Pero, su éxito no sólo se basó en el alivio ante la frustración y la descarga pulsional que proporcionaban, sino también en que pudieron profundizar sobre temas tan polémicos como la religión o la filosofía, sin caer en el humor fácil, vulgar y superficial.

Lo anterior fue posible porque cada que preparaban un nuevo proyecto, los seis comediantes se concentraban por varios meses en la investigación de los tópicos que trabajarían, para poder subvertirlos y burlarse de ellos refinadamente. Fue así que filmaron tres películas: *Monty Python and the Holy Grail* (1975), *Life of Brian* (1979) y *The meaning of life* (1983). Y aunque cada una de ellas parecería monotemática, no es así, puesto que mezclan una serie de elementos a través del humor negro, surrealismo, crítica, parodia, farsa, etc., en comedias que no guardan ninguna reverencia hacia los temas tratados y ni siquiera un respeto hacia ellos mismos, puesto que, como he señalado antes, uno de los elementos básicos de la comedia es el auto sabotaje y la humillación para satisfacer los impulsos sadomasoquistas tanto de los comediantes como de los espectadores.

Los Python nos permiten lidiar con esos Otros de una manera más lúdica. Y fue justo con la figura de Dios que los comediantes se relacionaron de forma más compleja, ya fuera porque sabían que no hay comedia sin Dios o porque reconocían en esa figura un gran otro omnipotente en la cultura al que debían apelar desde lo cómico, para destensar su función y curar la frustración que causa su existencia.

De hecho, irónicamente, fue gracias a Dios que los Python pudieron escribir grandes *sketches*, incluso un filme completo, mediante los cuales nos han permitido relajar esa relación tan conflictiva y sufrante con ese gran otro que transformó la historia de Occidente. Y es justo a partir de esa incorrección política que analizaré sus filmes; en cada uno de ellos evidenciaré cuestiones distintas, lo que no significa que sean exclusivas, pues, de hecho, si son precondiciones de lo cómico es porque se encuentran mezcladas en todos los filmes, pero la categorización me sirve para enfocarme y dejar más claro el trasfondo curativo e inconsciente del humor.

En el primero veremos que la contradicción de la realidad a través de la ficción cómica produce un exceso de satisfacción momentáneo; la comedia como “respuesta completamente irreal” donde “las cosas siempre se acomodan para la satisfacción de todos” (Zupancic, 2012, p. 193). Es decir, el eje de la comedia como antídoto de la frustración de la satisfacción por parte de la cultura. En el segundo observaremos el placer que obtenemos del humor, al descargar la tensión constitutiva en la relación política con el otro y el Otro; la comedia como mecanismo de defensa frente a la agresividad, como recurso sucedáneo del diálogo racional, que permite sobrellevarla mejor y coadyuva al mejoramiento de las relaciones políticas. Y, por último, en el tercero, abordaremos el placer sadomasoquista en que se basa lo cómico.

“Monty Python and the Holy Grail” (1975)

Consiste principalmente en una parodia de uno de los mitos de Occidente, a saber, el rey Arturo y su comitiva, en una misión encomendada por Dios. Asimismo atraviesa la ideología política dominante desde la *guerra fría*, la versión comunista, hace una crítica del marxismo y se burla del fanatismo con ingenio y picardía.

Gracias al género de la comedia, en el filme se puede dar un anacronismo introduciendo el marxismo en el Medioevo. Existen siervos que hablan sobre la lucha de clases y se rebelan frente a sus condiciones denunciando el abuso y la represión. El amo y el siervo no tienen una relación natural, sino contaminada por una ideología revolucionaria, y nos da risa porque nos parece absurdo que los siervos argumenten sobre sus derechos cuando en realidad no existían esas condiciones de posibilidad en sus mentes. La comedia nos permite atestiguar algo ilógico, una ficción que se da en dos planos, pero que resulta

verosímil, y a través de la misma satisface al espectador, que a pesar de tener conocimiento del anacronismo y de ser testigo de un mundo desigual, injusto, de explotación y violencia, puede reírse del mismo, la ficción que contradice la realidad le permite la descarga.

Si bien hay varios Otros inmiscuidos en sus obras, pareciera que los Python se empeñan en poner en entredicho los designios divinos de manera sistemática, primero con la disyuntiva de la fe, pues Arturo intenta comandar a los franceses a partir de su consigna, pero como ellos no creen, acaban por ridiculizarlo y ahuyentarlo. Hay una metaficción en el argumento, pues aunque está basado en una historia religiosa, los propios personajes no tienen fe. Se contradice la realidad, para obtener el plus de satisfacción.

Sucesivamente se encontrará con obstáculos que relativizan la sacralidad de la misión y representan las pruebas más difíciles con un toque fársico característico de los británicos. Como la pelea con el caballero negro, que se burla de la obstinación como valor inocuo de los caballeros vencidos y contradice la realidad llevando la ficción al absurdo, pues el caballero insiste en pelear después de perder casi todos sus miembros y de quedar solamente como un torso.

En el episodio de la quema de brujas, los Python ridiculizan el sinsentido de las supersticiones sin fundamento racionalista con las que se atraviesa Arturo y sus conocimientos científicos –otro anacronismo que contradice la realidad–. Asimismo, no sólo se empeñan en revelar el absurdo de las creencias, sino de su misma ficción, vemos el rasgo cómico que burla a la razón, pues nosotros percibimos el castillo de Camelot como real dentro del filme, pero uno de los personajes revela que es una maqueta, lo que además de exhibir la simulación y el absurdo, nos remite al trasfondo ficcional de los mitos.

Continúa con la escena de la aparición de Dios, donde se burlan de la pleitesía y los protocolos, porque Dios mismo rechaza que la gente se hincó ante él. Es ahí donde le encarga la misión del Santo Grial. Según Bergson, una de las formas de la comedia consiste en que un objeto sea de importancia capital y su búsqueda genere incidentes cada vez más graves e inesperados, es justo lo que vemos en este filme. Además, los distintos episodios siempre van acompañados de lo que Zupancic llama la desilusión, “que implica el final de la comedia y de su placer concomitante” (Zupancic, 2012, p. 193).

Recordemos que la filósofa nos advierte sobre la cualidad satisfactoria de la comedia ante el “desajuste fundamental” de la realidad, para el que inventa una ficción que nos hace olvidarnos de la discrepancia y resuelve de manera afortunada para el personaje y el espectador. Prueba de ello es que Arturo sale adelante hasta el final, aunque su grupo de caballeros sea un montón de perdedores.

Constantemente utilizan recursos metaficcionales, introducen un plano paralelo al de la diégesis, que

Bergson llama la interferencia de las series (Bergson, 2008, p. 88), porque hay dos series de acontecimientos, la realidad contemporánea de los Python, es decir, los setenta, y el Medioevo (de repente un historiador explica la derrota de Arturo asesinado por un caballero); otra vez, el recurso de la contradicción de la realidad para producir un placer pasajero.

Las sucesivas historias de cada uno de los caballeros muestran su humanidad exacerbada, ese rasgo cómico que Bergson resalta en comparación con la heroicidad de los personajes trágicos. Los caballeros son cobardes, como Sir Robin, débiles, como Sir Galahad, el casto; que casi cede a su deseo frente a las 150 mujeres, si no es porque Sir Lancelot llega a rescatarlo. Asimismo, este último no encuentra motivos para realizar el rescate de una princesa y se equivoca, porque en su lugar libera a un príncipe soñador y poco varonil, a costa de asesinar a medio castillo. La secuencia es cómica: además de que el espectador ya sabe que el cautivo no es una doncella, el caballero se excede en los asesinatos y eso aumenta la comicidad ante nuestra anestesia del corazón, como dice Bergson, que en términos psicoanalíticos sería el sadismo humorístico. El cierre de la secuencia es magnífico, pues ni siquiera puede escapar de manera heroica y tiene que pedir que le den “un empujoncito” mientras cuelga de la cuerda. Siguiendo a Zupancic, es el éxito de los caballeros, a pesar de sus impotencias y descabros (su humanidad), lo que contradice la realidad y por ello nos hace reír (Zupancic, 2012, p. 195).

Otro recurso metaficcional se presenta cuando la hermana gemela de Zoot, Dingo, pregunta al público si deberían cortar la secuencia y abre una polémica con los demás personajes. Apelación metaficcional que reitera el absurdo de la trama pero sobre todo la incongruencia que se resuelve satisfactoriamente, y por ello resulta cómica.

Así se burlan los Python de la trivialidad de las misiones, de lo caprichoso de los retos, de lo ridículo de las creencias, y de un aspecto que suele ser muy importante en los mitos: la monstruosidad y el peligro.

En los filmes de aventuras regularmente las quimeras se dibujan portentosas, pero en *Monty Python and the Holy Grail* los caballeros se enfrentan a Caerbannog, un pequeño, simple y tierno conejito que tiene fama de bestia sanguinaria; monstruo devorador de hombres que es representado así para hacer reír y llevar la situación al absurdo, pues el espectador lo percibe como una figura aparentemente inofensiva, pero el guión contradice la realidad aparente y le otorga superpoderes que hacen pasar a los caballeros por una de las peores situaciones del filme, misma que se resuelve de manera ilógica, cuando pasa de la actuación a las animaciones, ya que si necesitan algún personaje difícil de poner en escena –por falta de presupuesto–, como la bestia negra que los ataca en la cueva, recurren a un dibujo, sin importarles que se note la impostura, pues lo esencial en la ficción cómica es la descarga de la tensión pulsional.

Así, aunque se burla a la razón y se pervierte la ficción, de cualquier manera funciona, porque la intención no es convencer al espectador de que lo que ve es real sino hacerlo reír al contradecir y eliminar la discrepancia, para acomodar la ficción a su complacencia; prueba de ello es la desaparición del monstruo y la salida de la cueva, gracias a un suceso disparatado: muere el animador (Terry Gilliam). Suceso que también nos da risa, no sólo porque representa el *punch line*, sino principalmente por el sadismo implícito.

La prueba final es cruzar el puente de la muerte y para ello responder tres preguntas. La escena muestra que los caballeros son cobardes, tramposos e ignorantes y sólo en este momento la comedia se vuelve tragedia, pues, aunque sucumben ante el ridículo, al final se manifiesta la insatisfacción porque mueren después de que el espectador se ha identificado con ellos durante todo el filme, por o a pesar de sus vicios. La secuencia es tragicómica –esta vez la ficción no contradice la realidad, no les permite vivir para dar satisfacción al espectador– pero funciona, porque si no hay placer en la contradicción, lo hay en la desgracia ajena. Es decir, si se sabe cómo hacerlo, en el humor no hay pérdida... de satisfacción.

Y al final, para restarle más seriedad al asunto, como hacen siempre para no caer en el lugar al que apelan (quiero decir, el de tomarse las cosas muy en serio y volverse ejemplares y solemnes, es decir, displacentes), rompen la ilusión a través de recursos metaficcionales, primero con un intermedio en el momento más álgido, al cruzar el puente; después cuando encuentran el castillo de Aaargh, donde están otra vez los franceses que los atacan con animales voladores y los reciben con un baño de mierda (la humillación que usa al sadismo como fundamento de lo cómico).

Aunque quizá el recurso mayor, por ser climático, es la escena del ataque final de Arturo con un ejército numeroso, que es detenido por la policía, que se lleva a Arturo, rey del mito de los bretones, en la patrulla setentera; posteriormente tenemos el *fade out* provocado por la mano de un policía pidiendo que se apague la cámara, lo cual rompe con todo el sentido de la ficción construida durante los 90 minutos. Es así como “la comedia interrumpe la secuencia supuestamente normal, en la cual comenzamos con la demanda y terminamos más o menos en una satisfacción inadecuada” (Zupancic, 2012, p. 195). Pues la demanda de satisfacción del espectador, de que siga la ficción antepuesta a la realidad, nunca es sostenible en la comedia, porque es tan excesiva y reiterativa que siempre llega a un tope, mismo que en el caso de los Python es repentino e incoherente.

Así, *Monty Python and the Holy Grail* termina de la misma forma que el último episodio de su serie televisiva llamada *Flying circus*, lo que además de causar risa nos lleva a preguntarnos, ¿hay alguna forma mejor de terminar con el absurdo de esta realidad si no es abriéndolo *ad infinitum*? Pues la comedia siempre tiende a eso que

Zupancic llama el “exceso de satisfacción”, que siempre se circunscribe al dolor (Zupancic, 2012, p. 195).

“Life of Brian” (1979)

Complicado desde su planteamiento, porque hacer una parodia de la vida de Jesús, el hijo de Dios, no es cosa fácil. Sin embargo, los comediantes hacen un movimiento genial, desde el inicio advierten al espectador de que su protagonista no es Jesús sino Brian, el niño del pesebre de al lado, y desarrollan una historia paralela a la de Jesús que, a pesar de compartir varios de sus rasgos, no es la misma. Gracias a lo anterior pueden burlarse a costas de la sacralidad del mito; “si transponemos lo solemne al tono familiar se tiene la parodia” (Bergson, 2008, p. 90).

Otra vez hay referencias al marxismo, las anacrónicas células comunistas que conforman a los incipientes grupos cristianos, como el que incluye a Brian, detentan el poder de los romanos. Ese desfase nos causa risa, porque obedece al procedimiento bergsoniano de la interferencia de las series, que para Zupancic sería una contradicción de la realidad. Las células son un recurso que cruza transversalmente toda la película e incluso parece sugerir el trasfondo cristiano del comunismo, y la risa se presenta cada vez, pues “cuando una escena cómica se ha reproducido con frecuencia, pasa al estado de categoría o de modelo. Resulta divertida por sí misma” (Bergson, 2008, p. 71).

Cuando interpretan las lapidaciones hay una doble función de lo cómico: por una parte se burlan de que un mecanismo tan agresivo, cruel y sádico estuviese justificado y tan bien asimilado en aquella época; por otra, utilizan justo la fantasía de aquello que debe ser evitado en la realidad y que, ¿paradójicamente?, es uno de los tres motivos más comunes del humor, a saber, lo agresivo, cruel y sádico (Holt, 2008, p. 41). Al mismo tiempo se burlan de la falibilidad de la ley, pues aunque está escrito que las mujeres no pueden apedrear, es bien sabido que ellas se disfrazan para hacerlo, incluso hay un negocio de barbas que lo legitima (para el capitalismo no hay moral, todo es admisible si genera utilidades).

Lo cómico se ubica en una operación de degradación de las ordenanzas y una exageración de los castigos antiguos, aquello inferior cotidiano que Bajtin resalta como risible en el mundo rabelesiano (Bajtin, 2003, p. 95). Aunque también el humor, en cualquier época, puede surgir involuntariamente al describir el estado de las cosas desde un lugar distante que muestre el automatismo del absurdo. Asimismo, hay ahí un procedimiento de inversión, pues el juez termina lapidado con las mismas piedras que pretendía castigar al blasfemo. Y el exceso se da justo porque nosotros nos reímos tanto de la agresión consentida en el dispositivo sexista y brutal de las lapidaciones, como en la que implica la venganza de las mujeres. El humor como válvula de escape de la agresividad.

Por otra parte, hay referencias al feminismo, cuando uno de los miembros del partido quiere cambiar de sexo y que le llamen Loretta, dicha petición se discute en comité y se otorga el derecho. El trasfondo de la escena presenta el problema sobre lo posible y lo necesario, es un hombre que quiere tener bebés, hay que darle el derecho a tenerlos, porque esa flexibilidad sirve para darle fuerza a la causa, aunque orgánicamente no existan las condiciones de posibilidad para que un varón pueda concebir. El *sketch* es una crítica a las utopías y sus excesos, que nos provoca risa precisamente porque a través del procedimiento de exageración se desvela su naturaleza absurda, que contradice la realidad para complacernos. La risa necesita distanciamiento y ausencia de compromiso para con el comunismo y con el feminismo, pues de lo contrario se tomarían las cosas muy en serio y la escena se tacharía de políticamente incorrecta, juicio que no sería falso, justo porque, como he dicho antes, es la esencia de la comedia. Aunque el distanciamiento también puede ser inconsciente, ante la razón, y causar risa a pesar de que nuestras convicciones sean otras, debido a la agresividad inconsciente.

Lo anterior muestra que los Python echan mano de lo más representativo y polémico de la cultura contemporánea, para dispensar al espectador ante su solemnidad, pues todo ideal va acompañado de un protocolo que se impone y genera tensión; y el tratamiento cómico de los tópicos nos produce satisfacción gracias a que los relativiza. De hecho, fuera de la ficción cómica sería prácticamente imposible burlarse de una feminista sin recibir improperios, juicios o al menos gestos descalificativos hasta del más advertido. Se debe estar plenamente consciente de los alcances y cualidades de lo cómico, de su naturaleza inconsciente, para saber hasta dónde se puede seguir con y a la ficción, pues una de las peticiones de principio pythonesco es aprender a reírse del propio desajuste fundamental; en lacaniano, de la insuficiencia y de la castración. Asunto que para muchos no es cosa fácil.

La secuencia cuando Brian escapa de Pilatos cayendo de la torre y siendo rescatado por una nave espacial con dos extraterrestres, nos recuerda uno de los rasgos fundamentales de la comedia, aquella en que el triunfo del protagonista se da a través de una ilusión dramática cuya irremediable inverosimilitud torna el mundo al revés para evadir la fatalidad de la vida. Es así como Brian se salva y adviene un *lucky bastard* (el juego de palabras que duplica lo cómico, pues la frase significa suertudo pero el doble sentido, al ser Brian un bastardo romano, le otorga un plus... de goce, el exceso de satisfacción de lo cómico). Esto nos permite distinguir entre la comicidad que el lenguaje expresa y la comicidad creada por el lenguaje (juego de palabras intraducible).

La escena del regateo es muy interesante, lo que hace reír no es la evidencia del absurdo de los protocolos, pues muestra que muchos de los rituales de la cultura se realizan automáticamente, y si no se cumplen hay instancias que nos coaccionan a ello. En realidad el regateo es ya una

tradición universal, y lo interesante es que no se hace sólo por la economía sino por una inercia de goce, una tendencia al exceso, lo que resulta hilarante en este caso es que, desde la conciencia, es el propio vendedor quien condiciona al comprador, lo que produce el proceso cómico de la inversión; y, desde lo inconsciente, es la compulsión a la repetición, al exceso de satisfacción.

Asimismo, la secuencia en la que Brian cae por accidente junto a los demás charlatanes, y para pasar desapercibido y salvar su vida finge un discurso que la gente sigue por creer que revelará el sentido de la vida eterna, es maravillosa; incluso lo persiguen y todo lo que hace adquiere sentido, la sandalia como señal y la serie de milagros. Todo en la secuencia es irrisorio porque, como muchos actos de fe, confunde la contingencia con el sentido. En la secuencia se muestra la falla fundamental de la lógica del sentido, como un vicio psicológico humano, y por ello funciona como humor sadomasoquista.

Lo que sugiere desde la conciencia es que cualquier persona pudo haberse convertido en el Mesías, dado que la cualidad no se encuentra en el sujeto, sino en una coyuntura contingente, determinada por la cualidad delirante del yo, que encuentra sentido en todo aquello donde no lo hay. El accidente y el azar como determinantes de un mito tan importante ponen en jaque a la razón, al sentido y al ser humano de fe, de ahí que ante el absurdo y el horror de que eso sea posible nos cause risa como desfogue y distensión, ante la angustia que representa percatarse de que es posible que la cultura judeocristiana se haya cimentado en un accidente. Desde lo inconsciente es, otra vez, la compulsión repetitiva que genera la angustia y la insatisfacción concomitante, experimentada, como señala Freud, como un placer invertido, el cual no puede ser sentido como tal.

De igual manera, cuando Brian es condenado a la crucifixión, su camino es como cualquier otro trámite burocrático y el humor sirve como válvula de escape ante el horror de tal dispositivo. Hay, incluso, una *crucifixion party* y los crucificados pelean no por salvar su vida, sino porque los separen entre judíos y samaritanos.

Al final, “The people’s front of Judea”, la célula comunista a la que pertenece, no rescata a Brian sino que se aprovecha de su sacrificio para el engrandecimiento del movimiento. Desde la conciencia, lo cómico reside en la referencia a que cualquier parecido con un partido político es mera coincidencia; desde lo inconsciente, en el goce que produce la muerte del otro, sin consecuencias negativas. La agresividad inconsciente explotada por la comedia.

Los Python crearon algunos de los mejores temas musicales de comedia. La canción final, cuyo coro dice: “Siempre será mejor mirar el lado brillante de la vida”, permite cerrar con una conclusión irónica ante la desesperación de Brian que sabe que morirá. Y al mismo tiempo apela al absurdo de la vida después de la muerte. Lo cual nos recuerda la tesis de Zupancic sobre la

desilusión y el placer concomitante, que conecta con el siguiente filme.

“The meaning of life” (1983)

Este filme es el más complejo de los tres, porque es su proyecto más grande, más crítico, más ambicioso, más subversivo y más filosófico. Y quizá por eso es el menos asimilable en términos cómicos, pues varios de sus *sketches* pareciesen desarticulados, ambiguos y oscuros; es decir, parece que rebasan el limbo de lo cómico y entran al terreno de lo tragicómico.

Lo anterior tiene una explicación: hablar del sentido de la vida es hablar de todo y de nada, incluso John Cleese declaró que el problema con el guión era que le faltaba una idea central, pero ¿podría haber una idea central que condujera a la pregunta por el sentido de la vida?

A pesar de las dificultades para abordar el tema, en este filme se pueden ver más claramente los dispositivos culturales de los que los Python se burlan, gracias a su fragmentación, así como el recurso idóneo para su tratamiento: el humor negro.

El gobierno, la sociedad, la moral, la escuela, la familia, la religión, el sistema económico dominante, los valores de la época, etc., son los principales, y la burla está articulada por un hilo conductor que es el desvelamiento de la lógica capitalista como compulsión a la repetición; columna vertebral que da sentido a la vida moderna y, paradójicamente, al filme. Asimismo, el recurso más explotado desde el humor negro es la risa sadomasoquista; y no puede ser de otra forma, pues quien se pregunta por el sentido de la vida y le encuentra uno tan superficial es el propio ser humano. Por tanto, veremos una cantidad suficiente de ejemplos donde la propia estupidez es motivo de risa.

La película está dividida en varios capítulos que tratan de responder de forma sardónica (¿acaso hay otra?) a la eterna pregunta sobre el sentido de la vida. Comienza con un cortometraje llamado *The crimson permanent assurance*, donde un grupo de ancianos burócratas, que son tratados como esclavos, se rebelan frente a sus patrones. Los derrotan y deciden emprender un ataque –como piratas– contra las demás corporaciones, a las cuales vencen pero... al final caen a un precipicio, al vacío. Así se presenta la desilusión a la que finalmente nos lleva toda comedia que contradice el principio de realidad.

Lo cómico no sólo reside en la inversión de papeles, sino en la exageración de una situación que actualmente nos parece normal, para hacerla incómoda, dolorosa, exacerbar nuestro lado masoquista y la satisfacción que provoca su rebelión; ambos mecanismos funcionan porque nos identificamos con los personajes. Igualmente, al mostrar a los empleados como esclavos hay un anacronismo que revela una dimensión injusta pero absurda, pues los trabajadores permiten su explotación por voluntad propia.

En el cortometraje lo cómico consiste no sólo en el desvelamiento de la lógica capitalista (que, como ya he dicho, es el eje transversal desde el que se puede leer todo el filme), sino también del absurdo acerca de que no importa cuánto te esfuerces por destruir al sistema, morirás antes de que caiga o tu lucha será en vano cuando llegues al poder y te corrompas. El *punch line* reside en la conclusión de que luchar toda la vida contra un sistema es inútil, porque al final nos trasciende, gracias a que nosotros mismos reivindicamos sus procedimientos. Otra vez, el masoquismo como trasfondo de la risa.

Después continúa con la introducción formal, un musical en que se plantean las preguntas sobre el sentido de la vida, de forma retórica y provocativa, que resulta cómico porque exagera la ingenuidad y la indiferencia del ser humano ante los temas trascendentales. La risa es masoquista, pues nos estamos riendo de nuestra propia estupidez, como especie y como espectadores, sin percartarnos claramente de ello.

El filme está estructurado como la vida misma, sigue la lógica del desarrollo del ser humano por capítulos, desde el nacimiento hasta la muerte, llamados las siete edades del hombre, que analizaré puntualmente.

El preámbulo son los Python caracterizados como peces, lo cual se vuelve un motivo recurrente en todo el filme, como una rúbrica que, según Bergson, pasa al estado de categoría o de modelo. El *sketch* connota una visión científica, darwiniana, en tanto el nacimiento es una etapa de la evolución, y al mismo tiempo sirve de índice cuando el absurdo hace pensar en la estupidez humana y su origen animal; representa una afrenta narcisista que es hilarante, porque satisface tendencias masoquistas inconscientes, pues reírse de la propia estupidez no es razonable.

Parte I. "The miracle of birth I"

Comienza con el "acontecimiento" del nacimiento en un hospital, rodeado de una serie de procedimientos típicos de las formas de socialización, como la sumisión, la hipocresía y la meritocracia, anunciando lo que el nuevo ser tendrá que asumir para ser aceptado por la sociedad.

En el *sketch* hay una exageración, tanto en el título de milagro –que es una ironía dada la sobrepoblación, porque no tiene nada de trascendente ni milagroso, es mero protocolo institucional– como en el intento de los médicos y enfermeras de agradar al supervisor, exageración que tiene finalidad cómica y crítica, pues desde la crítica nos permite preguntarnos hasta qué punto la realidad es ya tan cínica que no hay más velos, mientras lo cómico se encuentra en ella misma, pues ya no es necesario exagerarla sino, simplemente, describirla para hacer reír, y reírnos de nosotros mismos y de nuestras implicaciones en el automatismo cultural.

"The miracle of birth in the third world". En esta escena el procedimiento cómico es el de la exageración. Se trata de un padre de familia que ha perdido el trabajo y que

comunica a sus cientos de hijos, hacinados en una pequeña casa, y a su esposa –quien de paso da a luz de pie mientras el hombre se explica–, que deberá venderlos para experimentos, porque ya no tiene dinero para mantenerlos.

El episodio critica directamente a la moral católica que, a pesar de las condiciones infrahumanas y lacerantes de la pobreza en el mundo, niega la posibilidad de practicar medidas anticonceptivas recurriendo a principios morales. Pero más allá del raciocinio, provoca una risa sádica o masoquista, según sea el caso del espectador, porque agrade directamente a aquellos que reivindican la religión católica, o simplemente no se detienen a reflexionar sobre la reproducción.

"The protestant view". Se encuentra como complemento de la escena anterior y es la perspectiva luterana sobre la moral sexual católica. Se parodia la condición paradójica del ejercicio de la sexualidad, pues mientras unos, por ignorancia, pobreza y moral, no tienen forma de prevenir los embarazos, procreando inevitablemente *ad infinitum*, otros, que poseen los recursos materiales, intelectuales y morales, simplemente no tienen ganas de copular; bueno, ella sí pero él no. Otra satisfacción sadomasoquista, sea para aquel que critica a los católicos irreflexivos, o bien para quien ya no tiene relaciones con su mujer y ni siquiera se acuerda de cuándo fue la última vez.

Parte II. "Growth and learning"

"Religious education". En la escena los chicos están aburridos, pero tienen que soportar lo ridículo del sermón y la liturgia. La burla sutil se da cuando en medio de tanta solemnidad anuncian que ha muerto la madre de uno de ellos sin siquiera consolarlo, mostrar compasión o sensibilidad, ni hacer una pausa en la rutina.

Hay una crítica hacia la rigidez y la ortodoxia de la educación religiosa que determina los criterios que los jóvenes utilizarán para relacionarse en el futuro. Valores, principios, prejuicios, creencias, ilusiones y más serán transmitidos e impuestos desde una institución insensible, ciega y monótona como la Iglesia. Recordemos que el efecto de automatismo y rigidez es motivo de risa. También hay un placer sádico, porque nos divierte la tragedia ajena.

Sex education. En este *sketch* se critican dos cosas, la mojigatería con la cual se tratan los temas sexuales en la escuela, y la importancia del sexo como tabú. Hay tanta exageración que resulta fársico, en tanto el maestro habla abiertamente del sexo e incluso copula con su esposa frente a los estudiantes para mostrarles cómo se hace, mientras ellos se ven nerviosos, renuentes, dubitativos y tímidos, al vivir en un contexto conservador. La risa sadomasoquista es provocada a partir de la ambivalencia entre la tensión-distensión que provoca el sexo público, un verdadero acontecimiento para la moral sexual cultural.

"Physical education". La educación física es otro tema que configura la imagen y cómo se va a jugar el cuerpo

en la civilización occidental. Lo cómico se presenta en el partido de rugby de maestros contra estudiantes, cuando por obvias razones los mayores vencen a los menores, no sin darles una golpiza. La risa sádica, otra vez.

Parte III. "Fighting each other"

Esta secuencia critica el sinsentido de los conflictos bélicos llevándolo al ridículo. La escena relata a un pelotón que siente tanto agradecimiento por su general que le regalan varias cosas, y en el proceso van siendo asesinados por descuidarse. El absurdo consiste en que se demuestran amor mientras hay fuego abierto y hostilidad en el campo de batalla, así que al final mueren todos. Y el sadismo en el espectador se manifiesta porque continúa riendo de la situación, mientras matan a todos.

"Military education". Aquí se hace una parodia de la milicia justo al mostrar cómo se sostiene a partir de la mano dura e imposición violenta, pues cuando el general le pregunta a cada recluta si prefiere irse o quedarse, se queda solo. Es una sugerencia de que quizá nadie está ahí por gusto, sino por una convicción creada o transmitida a través de la cultura o la herencia familiar, incluso por una necesidad económica o de pertenencia. Sin embargo, lo cómico reside en la satisfacción que se obtiene al desafiar a la autoridad, pues justo cuando se le da libertad de elegir hace lo contrario a su deber, como una válvula de escape frente a la razón.

"A tiger". Continúa el tema de la guerra, pero se lleva al absurdo mostrando los avatares de un campamento en el que uno de los soldados pierde una pierna y los demás se lanzan a una búsqueda inútil de un tigre. La escena se alarga con digresiones sobre qué fue lo que le cortó la pierna, pasan incluso por la hipótesis de un virus. El absurdo se revela no sólo en la estupidez de las especulaciones, sino en que los oficiales permanecen incólumes ante tantas pérdidas, pues el campamento está plagado de cadáveres, mientras ellos se pasean copa en mano para buscar a la bestia. Al final encuentran al tigre, pero resulta que son dos tipos disfrazados y se enredan en digresiones absurdas al respecto sobre por qué se disfrazaron.

La risa aquí es de las más sadomasoquistas, pues reímos a pesar de la masacre, del desmembramiento y de la relativización que se hace de la importancia de la vida misma en un conflicto bélico. Incluso hay una risa sadomasoquista en la metaficción, pues el tigre no es verdadero, como tampoco lo es el motivo de la guerra. Todo es un engaño. Sin embargo, hacemos como si tuviese sentido e incluso damos nuestra vida por él.

The middle of the film

"Find the fish". Es un absurdo como ningún otro en los filmes de Python, sirve como intermedio del filme, en forma de programa de concurso televisivo, que pide al

público gritar si encuentran al pez en la pantalla. Es una escena bizarra, presenta a tres personajes, un elefante como mesero, una *drag queen* y un anfitrión con brazos muy largos, una puesta en escena que difícilmente se entiende, por lo cual habría que pensar en dos interpretaciones complementarias que podrían estar en el trasfondo del absurdo.

La primera es concebir el pez como símbolo del dios judaico. Recordemos que uno de los blancos más importantes para los Python es ese gran Otro, al que apelan constantemente, y no es disparatado interpretar que este *sketch* intenta decir que se encuentra detrás de todo, pero es tan omnipresente que no se ve, nadie lo puede hallar, lo que sarcásticamente pondría en duda su existencia. La segunda es que en la misión de este filme Dios no nos puede ayudar, como sí lo hace en la búsqueda del Grial con Arturo, porque no hay un sentido y no hay otra vida después de la muerte. De ahí la provocación al espectador para encontrar un pez inexistente en realidad. Insisten en utilizar el humor negro, sadomasoquista, que apela a la risa de aquella falta constitutiva que no podemos suplir: el sentido. De hecho, al terminar esta escena aparecen los peces Python de nuevo y dicen: "Fue realmente arriesgado, pero no han dicho mucho sobre el sentido de la vida"; porque la misma pregunta es un absurdo, signifiante que insiste en todo el filme.

Parte IV. "Middle Age"

"Philosophy a la carte". Esta escena trata de la adultez. Un matrimonio turista llega a un restaurante temático, hay un esclavo que está siendo torturado como espectáculo y los platillos son conversaciones sobre temas de interés general, que se proponen a las parejas porque se asume que no tienen nada interesante de qué hablar. Ellos eligen el sentido de la vida, pero al parecer no les interesa porque son superficiales. Él se mantiene tomando fotos todo el tiempo. El *sketch* es oscuro, parece utilizar el procedimiento de la exageración para mostrar la superficialidad de la vida adulta en la que, después de haber trabajado toda su juventud y malgastado su vida, el ser humano se dedica a viajar sin sentido, quizá para adquirir el sentido que nunca tuvo. El humor sadomasoquista en su máxima expresión.

La conversación es vacía y tonta, al grado de que llegan a la conclusión de que todos los filósofos tienen una "s" en su nombre (el sadomasoquismo tiene dos). Se critica la vacuidad de la vida adulta del hombre promedio, aquel que nunca se preguntó por el futuro, ni el porvenir, ni nada trascendente porque vivía al día, siguiendo el ritmo de producción y consumo del sistema dominante. Recordemos que los Monty Python nacieron en el mismo lugar que dio vida al capitalismo, y que siempre fueron reuñentes a volverse multimillonarios y a pertenecer a ese mundo que, según ellos, los haría infelices (Perry, 2006, p. 173).

Parte V. "Life organ transplants"

A escena llegan dos enfermeros a quitarle el hígado a una persona que está en el programa de donaciones. Él les explica que es hasta que muera y ellos responden que nadie ha sobrevivido a una intervención así. Es una crítica a los servicios de seguridad social, que no respetan ni les interesa la vida de los ciudadanos sino en función de lo que les sirven, como consigna de campaña o como material de uso. Es de las escenas más oscuras y sadomasoquistas del filme, por la explícita intervención quirúrgica en frío. Aunque el *punch line* se encuentra en la ironía, cuando la esposa del agraviado dice: "Todo es por el bien del país".

"*The Galaxy*". La escena musical viene después del homicidio, donde uno de los enfermeros intenta seducir a la esposa sobreviviente, pero, como no accede, le muestra la inmensidad del universo, para hacerla sentir insignificante y que done su hígado también. Es la exageración como procedimiento, al mostrarle a la mujer que no es más que una nimiedad en este mundo tan vasto y complejo, por lo que se siente miserable y prefiere morirse. Miseria acompañada de una identificación y, por consiguiente, de una risa sadomasoquista.

"*The very big corporation of America*". En la escena hay una reunión empresarial donde el ejecutivo en jefe comienza diciendo que revisarán "lo que todavía queda por poseer", después tocan el punto del sentido de la vida y hablan de que no se venden suficientes sombreros y luego hablan del alma. Se meten en una discusión absurda que va de un tema a otro sin conexión y de repente aparece el edificio-barco del *Crimson permanent assurance* –los rebeldes del corto inicial– que irrumpe en la sala de juntas, están a punto de someterlos, pero los Python detienen la diégesis recurriendo a su viejo truco de la intervención externa a la ficción; recurso metaficcional que aparece de repente para resolver una situación difícil de forma absurda, parodiando una intervención divina.

En este caso se trata de un bloque que aplasta a *The crimson permanent assurance*, como cuando un infarto del dibujante (Terry Gilliam) mata a la bestia negra en *The Holy Grail* o cuando la nave extraterrestre rescata a Brian de caer de la torre en *The life of Brian*. Este recurso es lo que llamo "la mano del dios Python".

Parte VI A. "The autumn years"

Es un restaurante de lujo, aristócratas presencian un *show* musical y llega un cliente muy gordo, vomita el piso, la carta, la mesa, todo. Los demás clientes se ven agraviados, pero el mesero lo atiende muy bien, porque es un cliente asiduo, que regularmente pide todo lo que hay en la carta y genera muchas utilidades.

El episodio de Mr. Creosote es muy grotesco, porque a través del asco muestra en acto las consecuencias del exceso a través del procedimiento cómico de la exageración. Así, la crítica se articula en al menos tres elementos: el

excesivo servilismo por parte de los empleados; el goce de la comida en exceso, que en este caso opera como sentido de la vida; y, de manera metafórica, los cerdos capitalistas que acumulan compulsivamente y son servidos por esclavos que legitiman su lugar. Asimismo, cuando los comensales de la mesa contigua se van, dan explicaciones absurdas, con lo cual se trata de capturar la hipocresía y superficialidad de la clase alta.

No es difícil reconocer que el humor basado en el grotesco produce la risa como un efecto sadomasoquista de mirar y mirarse en el otro ante la miseria humana. Pero en este episodio, al parecer, hay una venganza –si no del proletariado, al menos de la servidumbre–, porque después de que Creosote se come todo, el mesero lo incita para que pruebe un último y pequeño postre, y corre a refugiarse después de que éste lo hace, como si supiera qué está por suceder. Acto seguido, el comensal explota y todo el restaurante se baña de vómito. Es el *punch line* del *sketch*, una escena en la que la crítica va un paso más allá, como si presagiaran que en algún momento el exceso dará pie al colapso del capitalismo, y semejante acontecimiento causará un desfogue cómico sin precedentes.

Parte VI B. "The meaning of life"

Irónicamente presentan el otro lado de la historia, una reflexión sobre la vida de los empleados del restaurante. La señora que limpia el vómito cuenta que ha leído muchos libros y no le han enseñado nada sobre el sentido de la vida. Su discurso termina cuando dice que por lo menos no trabaja para judíos. El mesero le pone la cubeta de vomito en la cabeza y se disculpa con el público por el racismo... El *punch line* se encuentra en la satisfacción inconsciente y sádica, al ser políticamente incorrecta, de la querrela proletaria ante el control y la acumulación por parte de unos pocos, por eso necesita de una censura simulada, actuada.

El otro mesero, Gastón, nos conduce a su casa de la infancia, cuenta por qué se hizo mesero, pero de repente le da vergüenza, porque juzga que su sentido de la vida no es ambicioso, se afrenta, se vuelve agresivo y se va. Es una apelación al juicio del espectador, es decir, otro recurso metaficcional, pues cree que el espectador lo juzga por su falta de ambición. Aunque si lo vemos como lo que es, un *sketch* cómico y no una reflexión crítica, podemos reconocer que la agresión se invierte en forma de melodrama, para mostrar cómo gozamos de la misma. En esta escena, como en otras ya mencionadas, se puede reconocer que la comedia se convierte en otro género cuando rebasa el exceso de satisfacción, justo porque la pulsión, al ser parcial, nunca se satisface completamente.

Parte VII. "Death"

"*The good death guide*". En este episodio están en un entierro y recuerdan que el propio sujeto eligió su forma de morir, en ella es perseguido por chicas *topless* hasta que

cae a un barranco, cuyo fondo es su propia tumba. Es una crítica de lo absurda que es la muerte de muchos de nosotros, de las pequeñas ambiciones que tenemos a través de las cuales nos realizamos en esta vida y una reflexión sobre la muerte, que regularmente es provocada por nosotros mismos; aunque el lado cómico se encuentra en la realización del deseo y su inherente satisfacción que contradice la realidad, aun en el momento más difícil de nuestra vida.

“*Autumn leaves*”. En el siguiente *sketch*. Hay un árbol que se deshoja sucesivamente, se hace un drama porque las hojas gritan, se desesperan, lloran, se lamentan, se suicidan por la pérdida de las otras. Lo que se muestra por analogía, a través del procedimiento cómico de la exageración, es la dificultad que tenemos los humanos para lidiar con la muerte y reconciliarnos con ella. La apelación es directa, en realidad sólo somos una hoja más de entre muchas y la muerte es un proceso natural, como pasar del otoño al invierno. Sin embargo, de lo que nos reímos es de la personificación del objeto, que cae, que se rompe, que produce identificación y una afrenta sadomasoquista a través de las hojas y sus absurdas reacciones ante la muerte.

“*The Grim Reaper*”. En esta escena la Muerte llega a una casa donde se lleva a cabo una reunión de amigos. La invitan a pasar y hay una perorata sobre si ésta es el fin o sólo un paso, si existe el alma o el espíritu, etcétera. Hay una crítica a las cualidades humanas del intelecto y la soberbia, el sujeto educado pretende desestimar la realidad a través de la razón. En resumen, se niegan a morir, porque no entienden que la causa fue muy simple, haber comido un *mousse* de salmón descompuesto. Incluso intentan matar a la Muerte para evitarla; pero al final, paradójicamente, sus espíritus se van al cielo.

Lo cómico se presenta en tres momentos: en el absurdo de que la muerte viene a casa, como cliché; cuando a pesar de su inminencia, los personajes son renuentes a ella y tratan de convencerla con argumentos racionales; cuando finalmente mueren y sus almas van al cielo. En cada uno de los momentos hay sadomasoquismo, porque nos reímos del ingenio de la representación de lo impensable, la muerte, de la impotencia de la razón ante la misma y del sentido tan absurdo que otorgamos a lo real de la muerte y la incertidumbre de nuestro destino (que en el filme se representa sardónicamente con la secuencia siguiente). Todo lo anterior lo hemos inventado y reproducido nosotros a lo largo de 25 siglos.

“*Christmas every day in heaven*”. La escena es una parodia del paraíso, pues se transpone algo sagrado hacia algo popular. Hay un *show* nocturno con cantante y coristas cuyos vestidos son inmorales, porque muestran pechos artificiales. Hay una reducción al absurdo, pues ¿quién podría creer que al morir seremos recibidos en un *club* nocturno? Sin embargo, ante lo imponderable, no queda más que la risa masoquista.

Es preciso reiterar un procedimiento que se percibe al ver el último filme de los Python, pareciese que la

trascendencia del tema hace que la dimensión sadomasoquista del humor se exacerbe y se sienta que la crítica, el melodrama, la tragicomedia o la farsa complementan e incluso se superponen a la condición cómica del filme, pues a veces es casi imposible reírse –diría–, es doloroso e incómodo hacerlo, por la “profundidad” de los temas expuestos, lo que se traduce como un exceso en el exceso de satisfacción, basado en tener que dar sentido al sinsentido, cuerpo a la fragmentación, unidad a la disociación; quizá en ello radica su cualidad de comedia, en intentar negar la falla y la falta. Quizá los Python llegaron al límite de la comedia con este filme, agotaron sus posibilidades cómicas, porque se toparon con el límite del sadomasoquismo humorístico.

Después del análisis de los tres filmes podemos tener una idea más clara de los recursos cómicos que hacen de las obras de los Monty Python documentos memorables e indispensables para la cultura. Había señalado que la transición de la comedia antigua a la comedia contemporánea había sido el dejar atrás el compromiso, el activismo político. Ahora puedo afirmar que en realidad ese activismo se transformó, ya no se pone el cuerpo sino el texto (como cuerpo); y como eso tiene consecuencias reales, es efectivo en tanto mantiene vivo el cuestionamiento, la renuencia a aceptar una realidad que se impone desde la cultura.

Al final, es muy importante entender que los mecanismos de la comedia son indispensables para sobrevivir ante las condiciones, las instituciones y los dispositivos culturales. Hoy, como hace 25 siglos, la estructura es la misma, sólo han cambiado las formas, la superficie. Por consiguiente, podemos responder a la pregunta inicial al reconocer lo que representa la comedia y la risa, que además de ser una válvula de escape ante las políticas del sistema dominante, como recurso liberador permite nuevas posibilidades de existencia, que desde una postura contracultural nos posibilita a reírnos de todo, ser subversivos y políticamente incorrectos. El humor es, entonces, un arma de liberación... pulsional, donde el *punch line* ficticio sustituye al *knock out* real.

¿Qué dirían los Python si leyeran tal solemnidad consignataria con presunciones de hidalguía en la conclusión de este ensayo? Quizá dirían que es hora de que pasemos a algo completamente diferente, una mano peluda le daría vuelta a esta página y el pie gigante del dios Python me aplastaría, pero, ante semejante agresividad, ¿la secuencia les causaría risa?

Referencias

- Bajtín, M. (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.
- Beltrán, L. (2011), *Anatomía de la risa*, México, Ediciones Sin Nombre.
- Bergson, H. (2008), *La risa*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cano, P. L. (2002), *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa.

- Fernández, J. F., comp. (2004), *Norberto Bobbio: el filósofo y la política. Antología*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1998), *De la historia de una neurosis infantil (caso del "Hombre de los Lobos", y otras obras (1917-1919), Obras completas, tomo XVII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *El creador literario y el fantaseo (1907-1908), Obras completas, tomo IX*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *El chiste y su relación con lo inconsciente (1905), Obras completas, tomo VIII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras, Obras completas, tomo XXI*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *El yo y el ello y otras obras (1923-1925), Obras completas, tomo XIX* Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, S. (1998), *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936), Obras completas, tomo XXII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Hardcastle, G. y G. A. Reisch (2006), *Monty Python and Philosophy*, Illinois, Open Court Publishing.
- Holt, J. (2008), *Stop me if you've heard this: a story and philosophy of jokes*, Nueva York, Liveright.
- Lacan, J. (2001), *Escritos 1*, México, Siglo XXI.
- Perry, G. (2006), *The life of Python*, Londres, Pavillion Books.
- Rodríguez, F. (2009), *Las avispas. Las aves. La paz. Lisístrata*, Madrid, Cátedra.
- Zupancic, A. (2012), *Sobre la comedia. Un extraño en casa*, México, Paradiso Editores.

Filmografía

- Monty Python and the Holy Grail* (1975), dirigida por Terry Jones y Terry Gilliam, Reino Unido, Michael White Productions/National Film Trustee Company/Python (Monty) Pictures.
- Monty Python's life of Brian* (1979), dirigida por Terry Jones, Reino Unido, HandMade Films/Python (Monty) Pictures.
- Monty Python's the meaning of life* (1983), dirigida por Terry Jones y Terry Gilliam, Reino Unido, Universal Pictures/Celandine Films/The Monty Python Partnership.

Recibido: 3 de octubre de 2014

Aceptado: 30 de marzo de 2015

*Autor: Aliber Escobar

Doctor en Filosofía. Profesor investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México. Áreas de investigación: Psicoanálisis, Comunicación y Filosofía. Investigación más reciente: Lo que Freud enseñó a los filósofos sobre el amor. Una relectura del Banquete platónico. <aliberesco@gmail.com>.

Últimas publicaciones: "Violencia, naturaleza y placer" (*Ciencia y Cultura C2*, <http://www.revistac2.com/violencia-naturaleza-placer>); "¿Sueñan los humanos con un futuro no apocalíptico?" (*Revista Ciencia*, vol. 65, núm. 2, abril, junio, pp. 14-25); "Psicoanálisis y cine: una propuesta reivindicativa" (en *Cine y educación: de la teoría a la práctica*).

Imagen de inicio:

Foto de Monty Python. Recuperada de <www.montypython.com> [fecha de consulta: 30 de marzo de 2015].

Cómo citar este artículo:

Escobar, Aliber (2015), "Monty Python: comedia, crítica y política", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 85-99, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.