

## ENSAYO AUDIOVISUAL ESPAÑOL Y HUMOR. LA CASA EMAK BAKIA, MAPA Y MUCHOS HIJOS, UN MONO Y UN CASTILLO

**Luis Deltell Escolar**

Universidad Complutense de Madrid  
<https://orcid.org/0000-0002-5230-1409>  
ldeltell@ucm.es

**María Isabel Hernández Toribio**

Universidad Complutense de Madrid  
<https://orcid.org/0000-0002-1213-5610>  
ihor@ccinf.ucm.es

## SPANISH FILM ESSAY AND HUMOUR. LA CASA EMAK BAKIA, MAPA, AND MUCHOS HIJOS, UN MONO Y UN CASTILLO

**Cómo citar este artículo/Citation:** Deltell Escolar, Luis; Hernández Toribio, María Isabel (2022). Ensayo audiovisual español y humor. *La casa Emak Bakia, Mapa y Muchos hijos, un mono y un castillo*. Arbor, 198(805): a664. <https://doi.org/10.3989/arbor.2022.805012>

**Copyright:** © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

Recibido: 9 diciembre 2019. Aceptado: 13 octubre 2021.  
Publicado: 28 octubre 2022.

**RESUMEN:** Este artículo se enmarca en una línea de investigación que pretende analizar el humor como estrategia creativa en el ensayo audiovisual español. Para ilustrar el objetivo propuesto, se han revisado tres largometrajes que, a pesar de su diversidad, encajan, de una u otra forma y con diversos objetivos, en esta manera de enunciación cinematográfica: *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012), *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012) y *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017). Los tres comparten algunas características del ensayo audiovisual (la reflexividad, la escritura del yo y una preocupación estética que llega al cuestionamiento de las propias formas de expresión) y recurren al humor como un recurso para construir sus relatos. Por ello, se han revisado algunas de las características del ensayo audiovisual, se ha analizado el humor como elemento narrativo que se consigue a través de diversas instancias enunciativas y se ha pasado revista a dos recursos al servicio del humor.

**PALABRAS CLAVE:** Ensayo, ensayo audiovisual, cine español, humor.

**ABSTRACT:** This article is part of a line of research focused on analysing how humour is used in Spanish audio-visual essays as a creative strategy. To this end, three films that fit within this style, despite their diversity and different objectives, have been analysed: *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012), *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012) and *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017). All three share some of the traits of an audio-visual essay (reflexivity, writing about the self, and a concern for aesthetics that leads to questions regarding its own forms of expression) but, more significantly, they resort to humour as a basic tool with which to construct their stories. Because of this, some of the characteristics of audio-visual essays have been examined, humour has been analysed as a narrative element achieved through various expository instances, and two broader resources used to create humour have been reviewed.

**KEYWORDS:** Essay, audio-visual essay, Spanish cinema, humour.

## 1. EL ENSAYO AUDIOVISUAL: UNA ENUNCIACIÓN CREATIVA FRENTE A LA CRISIS

Desde que en el siglo XVI Michel de Montaigne publicó sus *Essais*, el ensayo se ha transformado en uno de los géneros literarios más sugerentes y populares, y ha adquirido un extraordinario auge más allá de las fronteras del propio género. Aunque en español ha gozado de una importante tradición (Sanjuán, 1954), su desarrollo ha sido desigual en las diversas lenguas y culturas, y su reconocimiento ha fluctuado según las épocas y corrientes dominantes. Fue en el siglo XIX cuando el ensayo adquirió una extraordinaria repercusión como forma creativa en la mayor parte de Europa y América Latina por el desarrollo de una burguesía que empezó a divulgar su pensamiento (Picazo, 2007, p. 19). En cualquier caso, resulta indiscutible la hegemonía de la obra del autor de Burdeos –a quien el presidente francés François Mitterrand llegó a erigir en el símbolo del pensador nacional (Compagnon, 2009, p. 12)– para delimitar las características de este género literario y, por extensión, de otras formas ensayísticas en el ámbito audiovisual.

Cuando el ensayo literario comenzó a ser unánimemente reconocido (Adorno, 1962), en Francia algunos cineastas –vinculados o pertenecientes a las nuevas olas del cine (*nouvelle vague*)– realizaron una serie de experimentos fílmicos que se acercaban a este modo de enunciación. Incluso un poco antes, a finales de la década de los años cuarenta, dos críticos cinematográficos se hicieron eco de esta nueva modalidad fílmica: *caméra-stylo*, como la denominaba Astruc (1948), o *ensayo cinematográfico*, como definió André Bazin (2017) las obras de Chris Marker. Ambos críticos constataron que habían surgido cineastas que construían sus películas del mismo modo que los autores de ensayos literarios componían sus textos: desde la subjetividad, desde la libertad creativa, con un decidido carácter (auto)reflexivo y con una profunda preocupación estilística por la forma.

Precisamente el ensayo literario, al que aludimos como el paso previo para delimitar algunas de las características del humor en el ensayo fílmico, presenta como rasgos definitorios, entre otros, su dimensión subjetiva en tanto que lo relevante es la opinión, el yo del autor, su carácter reflexivo y su naturaleza no concluyente (Arenas Cruz, 1996; Picazo, 2007). Por ello, este tipo de escritos han sido definidos como meros «tanteos reflexivos», «experimentos literarios, autobiográficos, filosóficos y eruditos que nunca pretenden establecer suficientemente y agotar un campo de estudio, sino más bien desbordarlo, romper sus costuras, convertirlo en estación de tránsito hacia otros que parecen remotos» (Savater, 2009, p. 11). El ensayo busca deliberadamente la *estética de lo inacabado*, que surge de la voluntad de no concluir la obra de forma definitiva para suscitar la autorreflexión del autor, pero sobre todo para incitar a la reflexión de un lector con el que se pretende establecer un diálogo. Por ello, avanza mediante la yuxtaposición de reflexiones que fluyen de forma abierta y libre –como correlato del movimiento natural del pensamiento– configurando una estructura deshilvanada y fragmentaria que, a pesar de no tener una coherencia externa, sí muestra una interna (Picazo, 2007). La aparente improvisación y la espontaneidad del ensayo enmascaran una decidida preocupación estilística. Se trata de una enunciación que se basa principalmente en la voluntad del autor y en su capacidad para generar su estilo propio (Marichal, 1984). Como señala Adorno (1962), tras el aparente carácter lúdico se encuentra una profunda reflexión, y tanto el contenido como la forma del texto son fundamentales. El autor de un ensayo no solo investiga sobre un tema, sino también sobre la manera literaria de abordarlo y sobre su propia identidad como creador y como artista. De ahí que la temática sea variada y abarque desde la dimensión filosófico-existencial hasta la histórico-política y estética (Picazo, 2007, pp. 85-119), temas que permiten al autor una autorreflexión, pero con la pretensión de trascender el plano de lo meramente personal y de adquirir un carácter de más amplio alcance, universal.

Como anticipábamos, el ensayo fílmico o audiovisual –cuya dificultad para ser definido y clasificado ha puesto de manifiesto la crítica (Alter, 2007; Weinrichter, 2007; Rascaroli, 2009; Catalá, 2014; Alter, 2018; Mínguez, 2019; Rascaroli, 2019) en tanto que campo abierto de experimentación situado en el cruce entre el cine de ficción, no ficción y experimental (Rascaroli, 2009)– comparte, a pesar de las divergencias existentes entre ambos, muchas características del ensayo literario. En estas películas, la reflexión, el pensamiento del yo, la voz del autor y, como consecuencia, la subjetividad son los ejes vertebradores de la pieza (Renov, 1989; Rascaroli, 2019).

El director cinematográfico filma en primera persona y con gran frecuencia su voz, su yo se presentan de forma clara y contundente (Lopate, 1992), algo que emparenta al ensayo fílmico con otras formas autorreferenciales como el documental autobiográfico (Cuevas Álvarez, 2012), cuya relación ha sido objeto de comparación. De hecho, se ha destacado que de él puede tomar recursos expresivos, el autor del ensayo fílmico crea un enuncia-

dor, muy próximo al autor extra-textual o real de la pieza, que representa su punto de vista (Rascaroli, 2019, p. 35). Una voz que, dado que se trata de un discurso multimodal, puede manifestarse mediante los recursos propiamente cinematográficos y de la puesta en escena, y de diferentes modos (como una entrevista, un diario de viajes, un editorial...)¹. Obviamente, la presencia del autor –contemplando que en algunas obras puede llegar a producirse una identificación entre director, autor y personaje– se lleva a cabo mediante técnicas tanto verbales como visuales: a través de la voz en *off* del director de la película –que puede incluso estar presente en la pantalla– o de un doblador que lee un texto del cineasta en primera persona, a través de entrevistas en las que solo hablan los entrevistados, pero también a través de imágenes, intertítulos, comentarios musicales, movimientos de cámara... (Rascaroli, 2009, p. 38); aspectos que, como comprobaremos (véase más adelante *El humor como elemento narrativo*), no resultan irrelevantes para generar la incongruencia que permitirá desencadenar el efecto humorístico. Un autor que, desde el principio de la obra, suele presentarse directamente (1) o hacer acto de presencia mediante su voz en *off* (2) o mediante cartones (3), como podemos comprobar en los tres largometrajes que han sido objeto de nuestra muestra: *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012), *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012) y *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017).

1. Me llamo Elías León Siminiani, tengo 37 años y trabajo dirigiendo series de ficción juveniles para la tele. En realidad, yo siempre quise hacer cine, pero mis primeros cortos no fueron bien [...] Como la pena del cine se me quedó muy dentro, empecé a hacer cortos de otro tipo, con situaciones de mi propia vida, como este, sobre la ruptura con Ainoa hace dos años (*Mapa*).
2. A ver, mamá, es que no sé, no sé cómo empezar, no sé cómo empezar el documental. Necesito, a ver... (*Muchos hijos, un mono y un castillo*).
3. Esta obra está realizada por una persona y dirigida a otra persona, a usted, que está aquí. MAN RAY (*La casa Emak Bakia*).

Incluso en el ejemplo (3) encontramos toda una declaración de intenciones por parte del director de *La casa Emak Bakia* al incluir en un intertexto, que remite a la película de Man Ray, una consideración ajena a su propio largometraje, pero que también puede servirle para su caracterización. Algo que Alegria hace de forma recurrente, puesto que su obra «se constituye como un palimpsesto que surge y se nutre del corpus fílmico de Man Ray y, en especial, de *Emak Bakia*» (Echart Orús, 2013, p. 36).

En líneas generales, los autores están muy presentes, manifestando en muchas ocasiones las vicisitudes que han vivido para emprender el camino de construcción de la obra y la búsqueda de su estructura y forma –incluso de su continuidad y final– o aspectos del rodaje fílmico (véanse también los ejemplos 10, 11 y 12). Incluso *Muchos hijos, un mono y un castillo*, película clasificada en mayor medida como un documental autobiográfico claramente humorístico, adquiere rasgos ensayísticos cuando el propio director se cuestiona cómo llevarla a cabo (2). No es gratuito que el personaje de Julita (la madre del director) llegue a reflexionar sobre las dudas ante la viabilidad o no del proyecto que pretende llevar a cabo su hijo (véanse también los ejemplos 13 y 14).

Además, se destaca la particularidad del ensayo como pieza no resuelta, abierta (Alter, 2018; Savater, 2009), es decir, en la que no se le plantea un argumento cerrado y completo al espectador, ya que se pretende que juegue un papel cada vez mayor. El autor ofrece una reflexión personal que invita a la propia reflexión del espectador, al que interpela con el objetivo de entablar un diálogo para que llegue a ser activo e interactúe emocional e intelectualmente. Aunque la retórica del ensayo no ofrece respuestas cerradas, el director no deja de suscitar reflexiones que, como en el ejemplo (4), puede llegar a plantear –directa o indirectamente– mediante frases interrogativas (preguntas, interrogativas retóricas...) realizadas a través de su propia voz en *off* o de la de un personaje; incluso en un intertexto. Por ejemplo, en *Mapa* (4)², el director, atribulado por las dudas sobre si una viajera holandesa a la que conoce en su periplo por India podría ser la compañera que anhela, reformula la pregunta que obsesivamente se repite con el objetivo de interpelar directamente al espectador y conformar con él un coro de

1 Corrigan (2011) refiere los siguientes modos ensayísticos: «The Essay Film as Inter-view», «Cinematic Excursions as Ensayistic Travel», «On Ensayistic Diaries, or the Cinematic Velocities of Public Life», «The Essay Film as Editorial», «About Refractive Cinema: When Films Interrogate Films».

2 León Siminiani emprende un viaje a la India que es la excusa de una película: «una historia de amor, un diario de viajes y un ensayo sobre la vida» (Kaiser Moro, 2018, p. 185).

voces que hablen al unísono (el autor, el otro –*alter-ego* del autor– y el espectador); estrategia que utiliza varias veces (5). En *La casa Emak Bakia*<sup>3</sup> (6 y 7), en uno de los cartones aparece la pregunta retórica que se formuló Fellini en su película y que también el autor parece lanzar al espectador. Se recurre a una estructura interrogativa –una propuesta sometida a la consideración del otro–; esta, además, sirve de acicate para la reflexión posterior de un payaso, que lejos de ser individual puede tener trascendencia universal. En otro momento se interroga sobre la perdurabilidad de las palabras (7):

4. ¿Podría ser ella mi compañera? Y otra vez, ¿podría ser ella mi compañera? Una más, ¿podría ser ella mi compañera? Todos juntos: ¿podría ser ella tu compañera?
5. Hagamos un rito, un rito del olvido. Cada uno de nosotros, donde esté, en su casa, yo aquí en la pantalla, se tiene que centrar en alguien que necesite olvidar y que por cualquier razón pues no puede.
6. En la función actuaba Alfredo Colombaioni, un payaso que Fellini incorporó como actor talismán en varias de sus películas. El director de cine italiano rodó un documental guiado por esta pregunta: ¿puede realmente morir un clown?  
Alfredo Colombaioni: La imagen del payaso es inmortal. Es algo que no puede morir nunca.
7. ¿Adónde van las palabras después de la muerte?

Dado el carácter antisistemático (Adorno, 1962) del ensayo filmico, la libertad y ambigüedad que permite lo convierten en esquivo y complejo, pero su *leitmotiv* es una profunda reflexión no solo sobre su contenido, sino también sobre su forma. Cada cineasta que se acerca a la forma del ensayo parece consciente de que su aportación no solo debe ser narrativa, sino también visual y estética. De hecho, llega a tomar prestadas técnicas de otras representaciones artísticas para incitar al espectador a cambiar su perspectiva conceptual (Alter, 2018) y se considera una forma híbrida entre el cine de ficción y no ficción. Cada obra plantea de forma crítica un tema a través de una voz –que es la del propio cineasta– así como un cuestionamiento sobre la manera de expresarlo mediante imágenes en movimiento. Esto sucede en *La casa Emak Bakia* de una forma particular, puesto que, como anticipábamos, el director selecciona consideraciones ajenas a su película. No obstante, pueden ser extrapolables para caracterizar de alguna manera ciertos rasgos de experimentación y libertad de su propio proceso creativo, distinto<sup>4</sup>, sin embargo, al de Man Ray. Para ello, recurre a un intertexto sobre la película de Man Ray (7), a la entrevista a uno de los miembros del grupo que puso el nombre *Emak Bakia* a su proyecto musical (9) o al testimonio de algunos investigadores (8). Sus opiniones convergen, ya que todos ellos hablan de la libertad creativa. Aunque es cierto que el interés del director se centra en un homenaje a la obra de Man Ray, con la excusa de la búsqueda de la casa en la que rodó la película *Emak Bakia* deja su impronta a la hora de abordar esta empresa a través de analogías constantes.

8. *Cartón*: En 1926 el artista estadounidense Man Ray filmó un *cinipoema* cerca de Biarritz, en el sudoeste de la costa francesa. Fue una película puramente visual, sin hilo narrativo. Man rompió con todas las normas del cine, incluida la de respetar el horizonte.  
[...] *Cartón*: la búsqueda de la libertad y el placer: eso ocupa todo mi arte.
9. *Músico entrevistado*: *Emak Bakia* era más una una forma de búsqueda por encima del resultado.

En *Mapa*, León Siminiani recurre a la voz del *otro*, que critica y cuestiona constantemente sus decisiones como director (10 y 11); una fórmula que imprime un tono (auto)irónico que llega a resultar humorístico. Incluso es el propio director el que habla en primera persona cuestionando cierta falta de sistematización a la hora de filmar (12). En ambos casos, es tan recurrente que también puede encontrarse el efecto humorístico en dicha acumulación.

10. *Otro*: A ver, para, para, para. Acabas de hacer una elipsis de dos años. Aquí o cuentas lo que pasó o no hay quien te siga. Así es que deja de hacer un *tour* por el apartamento y ponte a hacer una secuencia de montaje. Igual que

3 «¿Qué tipo de relaciones entabla el espectador en *Buscando Emak Bakia*? Desdibujar las fronteras entre los hechos y los eventos escenificados hace que sea más fácil para el director elegir el formato: un ensayo que estéticamente se encuentra entre el realismo crítico y la autoficción expresiva» (Szablowska, 2020).

4 Alegria «no pretende componer un *cinipoema*, ni competir con Ray en la experimentación óptica, ni abandonarse al deleite dadaísta en el movimiento, los juegos de luces y las formas geométricas que caracterizan al film modelo. Tampoco hay en la película de Alegria la pretensión de hacer un film surrealista. A pesar de germinar y nutrirse de la herencia experimental y vanguardista legada por la filmografía de Man Ray, su película trasciende el “excedente formalista de la vanguardia” para situarse dentro de los parámetros del documental de creación, con una propuesta que también asume elementos ensayísticos» (Echart Orús, 2013, p. 44).

en las comedias románticas, que ponen un tema musical y te resumen un año en dos minutos. Como tienes que resumir dos años, pues tienes cuatro minutos para poner al espectador al día. Preparados, listos, ya. [...] Venga, no seas farsante haciendo de cineasta social.

11. *Otro*: Oye, y este banco ¿que lo estás grabando para calcarlo en un corazón y poner música de violines? Tú estás mal, ¿eh?, esto es muy patético. Pero ¿qué cuento de amor te estás montando si tú a esta chica apenas la conoces?

Y aunque el otro lleva días en esta línea, ya cada vez lo escucho menos.

*Otro*: Bueno, y por no hablar de la película, porque es que aquí no hay quien se aclare.

12. El nervio de Calcuta no sé si lo estaré captando, pero mis propios nervios no cabe duda. No sé dónde apuntar con la cámara.

Lo mismo plantea Gustavo Salmerón en *Muchos hijos, un mono y un castillo* a través del personaje de Julita (13), que declara por qué no quiere que esa película sobre su vida se lleve a cabo. La protagonista, al reflexionar sobre las normas que ha de tener el cine comercial, niega su cumplimiento en el documental que está realizando su hijo y director. Cuestiona también su propia historia como argumento (14). En este sentido, el documental autobiográfico, permeado por algunas características del ensayo, traspasa sus propias fronteras mediante este tipo de reflexiones insertas en él:

13. *Julita*: El cine tiene algo más profundo. Tiene que tener un guion serio, tiene que tener una buena fotografía, tiene que tener una buena música, tiene que tener muchas cosas. Y, claro, eso es muy complicado, muy complicado. Yo lo veo que es difícilísimo.

14. Pero ¿cómo va a salir en una película que yo me he compra[d]o un castillo porque había hereda[d]o, porque yo era una familia normal y luego era superrica? Pero ¿cómo va a salir eso?

Como anticipábamos, se ha resaltado la dificultad que presentan los intentos de definición y clasificación de este tipo de piezas audiovisuales. Esto no significa que no sea posible entender lo que es el ensayo filmico, sino que este, cuya mayor cualidad es la resistencia a la sistematización, parece autocuestionarse y, con ello, no deja de ser cambiante. Esta situación de indefinición provoca, como puede observarse, situaciones cómicas. No es desdeñable el prurito de creatividad que este proceso conlleva.

Weinrichter (2007, p. 13) planteaba que el ensayo audiovisual es la «forma que piensa», «es la forma la que engendra el tema, que solo existe en los confines del propio film-ensayo, y por una sola vez»; es decir, la propia película está continuamente redefiniéndose. Como hemos podido comprobar, el autor invita no solo a seguir su periplo argumental, sino también a que el espectador descubra la manera en que ha sido filmada y construida. Por ello, pocas enunciaciones son tan creativas y presentan tantas posibilidades para sus creadores (Montero, 2012). A diferencia de las estructuras narrativas clásicas de Hollywood, las que McKee (2017) denominó *architramas*, los ensayistas audiovisuales se sitúan en el esquema de las *minitramas*, e incluso de las *no tramas*. Un buen ensayo filmico combina con total libertad elementos narrativos, recursos y esquemas sin preocuparse de cerrar las tramas o de construir un sistema concluso (Mínguez, 2012). A diferencia de la relativamente clara línea de argumentación desarrollada en las producciones documentales, el ensayo filmico pone en duda la posibilidad de una sola lógica narrativa o perspectiva (Alter, 2018).

Por otra parte, como sostiene McKee (2017), todos los modelos narrativos que se alejan de la *architrama* ganan en libertad, pero pierden en comercialidad. El ensayo audiovisual es, en general, un espectáculo minoritario, alejado de los circuitos comerciales y de las salas tradicionales. Sus autores son «cineastas sin salas de cine» (Deltell, 2019, p. 146), sus obras se distribuyen por canales secundarios como las plataformas digitales, los festivales o el intercambio entre creadores<sup>5</sup>. Este cine independiente carece de financiación y de cauces tradicionales para su producción (Català, 2014) y solo es posible por la voluntad de los propios ensayistas audiovisuales, que filman sus piezas como artesanos.

5 No obstante, la comercialización de *Mapa* «presenta un equilibrio entre los procedimientos del documental independiente (exploración de circuitos vinculados al prestigio cultural –festivales, filmotecas, centros de arte–, intenso trabajo de autopromoción) con los mecanismos al alcance de la industria (exhibiciones en salas comerciales, nominación a los premios Goya, difusión en medios de comunicación tradicionales), además de desarrollar un provechoso uso de las redes sociales, que queda en un ambiguo terreno entre ambos» (Fernández Labayen, Oroz y Cerdán, 2014).

Tal vez por ese motivo, los periodos de crisis (económica, social o cultural) pueden determinar que el ensayo audiovisual cobre relevancia y se plantee como una de las corrientes más poderosas en momentos de escasez (Alter, 2018). En España, el ensayo audiovisual comienza a florecer con las aportaciones de Víctor Erice, como *La morte Rouge* en 2006 (Arquero y Deltell, 2016; Monterrubio, 2018), pero es con la llegada de la crisis económica y social de 2008 cuando se populariza y se convierte en una de las enunciaciones clave del panorama cinematográfico (Caravaca Mompeán, 2016; Cruz Carvajal, 2016; Arquero y Deltell, 2017).

Los cineastas españoles recurren a la forma del ensayo audiovisual o su tono se vuelve ensayístico (traspasando las fronteras de otros géneros como el documental autobiográfico, el diario de viajes...) para intentar comprender la crisis en lugar de para explicarla y, mucho menos, solucionarla. En cierta medida, pudiera parecer hasta cierto punto irrelevante que los temas o los asuntos narrativos de sus películas sean otros, incluso que aborden cuestiones personales, puesto que la recesión está presente o latente en la estructura medular de las obras. José Luis Guerín (2016) señalaba: «cuando los espectadores futuros vean nuestras películas observarán un cine sobre la crisis, no por las historias que se cuentan, sino por el propio sistema de producción, precario y casi inexistente». Por ello, aunque estas obras parezcan estar ajenas a este contexto socioeconómico, son fruto de una generación española que ha utilizado el arte para sobrevivir a la crisis y, en gran medida, para cuestionarla (Mecke, Junkerjürgen y Pöppel, 2017); e incluso para trascenderla. Cada una de estas películas convive con una frustrante recesión económica y, aunque no la aborde, su modo de producción y de comercialización no se sustrae a ella, siendo constante el intento de propiciar el diálogo con el espectador. De ahí que recurran al humor para buscar su connivencia. En dos de ellas, *Mapa y Muchos hijos*, *un mono y un castillo*, se hace patente la crisis en la propia quiebra de los protagonistas (inmersos en un despido y una bancarrota familiar, respectivamente). En ambos casos se muestra cómo Madrid se vuelve, durante esta coyuntura, una ciudad invisible (que obliga al viaje hasta la India o a recoger recuerdos en lugares idílicos del pasado como un castillo medieval). Desde la seriedad de las calles madrileñas en crisis, los protagonistas vagan hacia otros espacios de descubrimiento o que retrotraen a un pasado que el presente en crisis va a convertir en recuerdo y frustración. En los tres filmes se recurre al viaje y, en este camino, los cineastas se refugian en el humor.

## 2. EL ENSAYO AUDIOVISUAL Y EL HUMOR

La tradición ha puesto de manifiesto el papel del humor en el ensayo, tanto literario como audiovisual, cuya función llega a ser liberadora (Attardo, 1994, pp. 325-326; Charaudeau, 2006) ante la densidad que, dada su naturaleza crítica, puede adquirir. Las manifestaciones humorísticas parecen ser consustanciales a este género. De hecho, el propio Montaigne señalaba tener un estilo cómico (humorístico, lúdico, chistoso) y privado (familiar, conversacional). En los ensayos audiovisuales de Chris Marker, el tono lúdico y las inserciones cómicas permiten enganchar al espectador mediante las críticas más mordaces (Alter, 2018, p. 126).

Los largometrajes no recurren al humor ante la ruina económica, sino que utilizan –en una u otra medida y con diferentes funciones–, lo cómico, la sátira o la paradoja para evidenciarla de una forma crítica, lo que no implica mostrar soluciones. De este modo, los cineastas evitan, como sostenía Foucault (11-12 mayo 1979), el enfrentamiento directo de la sublevación o la inmolación, y optan por mirar la realidad (y la crisis) desde la comprensión de lo común, revelando, a través de lo cómico, las fracturas de la profunda recesión.

Además de la coyuntura –social, política y económica– señalada, las que se han destacado como características prototípicas del ensayo literario y, por extensión, aquellas que comparte con el ensayo fílmico justifican el recurso al humor. El autor del pensamiento crítico que constituye el ensayo opta por esta forma porque «necesita ese diálogo íntimo, consigo mismo o con un hipotético lector, para seguir avanzando» (Picazo, 2007, p. 45). De ahí que el ensayo audiovisual haya encontrado específicamente en las manifestaciones humorísticas una fórmula que resulta idónea para conseguir la adhesión del espectador. Las situaciones que desencadenan efectos humorísticos crean en los interlocutores impresiones comunes y sensación de complicidad mutua (Charaudeau, 2006, p. 22; Torres Sánchez, 1999, p. 103), permiten estrechar los lazos, aprovechan lo que Attardo (1994, p. 324) considera, entre las funciones sociales del humor, el establecimiento de un «terreno común» entre autor y espectador.

El autor del ensayo fílmico facilita mediante el humor la llamada de atención, la *captatio benevolentiae* (Vandaele, 2011, p. 734) ante un tipo de cine de pensamiento que generalmente es minoritario y poco comercial, para

subsiguientemente conceder un papel cada vez mayor al espectador, para dejarle la puerta abierta a la reflexión. Si explicamos el humor desde la *Teoría general del humor verbal* (TGHV) (Attardo y Raskin, 1991, Ruiz Gurillo, 2012), puntualizamos que requiere que el espectador perciba y resuelva la incongruencia que se produce a partir de la oposición de guiones que crean una situación humorística. El mayor esfuerzo de procesamiento cognitivo que esto le supone (Attardo, 1994, Vandaele, 2012; Yus Ramos, 2016) lleva implícita la valoración de su ingenio o inteligencia si logra involucrarse en la reflexión subjetiva e íntima que propone el yo del autor (Attardo, 1994, p. 324).

Por otra parte, el acto humorístico intenta seducir al interlocutor o a la audiencia a través de efectos diversos: puede convertirlo en cómplice mediante las que Charaudeau (2006, pp. 35-39) ha denominado «connivencia lúdica», «crítica», «cínica» o incluso «burla». Es decir, el ensayo puede buscar simplemente la adhesión emocional del espectador mediante un humor más lúdico, desprovisto aparentemente de crítica –aunque esté latente–, pero también mediante una crítica abierta que busca compartir el ataque de un orden establecido denunciando falsos valores; que incluso puede llegar a ser agresiva o destructiva, y que, por tanto, resulta polémica (Charaudeau, 2006, pp. 36-37). La ironía, el humor, la sátira y la paradoja se convierten en las armas del ensayo: “its atmosphere is contradiction and the collision of opposites” (Alter, 2018).

Por lo que respecta a las obras objeto de nuestro estudio, la bibliografía reciente o la crítica cinematográfica han destacado precisamente la recurrencia a lo lúdico. Kaiser Moro (2018, p. 179) afirma que «la comprensión lúdica y performativa de la práctica documental es el detonante de la peripecia personal de Siminiani y *Mapa*». Es esta búsqueda del juego ensayístico lo que le hace abandonar Madrid y viajar hacia la India. El humor le permite al autor «desengrasar un conjunto de extrema densidad» (Losilla, 2013). El mismo reconocimiento del humor como estrategia creativa entrevemos en las palabras del crítico cinematográfico Carlos Boyero (14 diciembre 2017), que comenzaba así su comentario sobre *Muchos hijos, un mono y un castillo*: «no conozco ninguna sensación tan gozosa y terapéutica como la risa. [...] Mi agradecimiento es enorme cada vez que me visita la indispensable risa, aunque sea fugazmente». Ya en el estreno de *La casa Emak Bakia*, Josefina Sartora (2012) escribía en su reseña sobre el filme que este rebosaba «creatividad, vitalidad y humor».

### 3. EL HUMOR COMO ELEMENTO NARRATIVO

Como hemos anticipado en los apartados 1 y 2, algunas de las características descritas propias del ensayo se convierten en la fuente de efectos humorísticos al romper con las expectativas del paradigma tradicional. En conjunto, el efecto humorístico no es esporádico y puntual en las obras analizadas, sino que se integra en el conjunto de la narración fílmica a través de diversas instancias enunciativas. En este sentido, será conveniente tener en cuenta, dadas las particularidades del ensayo fílmico, la tipología de los participantes en la narración humorística (el autor, el narrador o el personaje), puesto que, aunque pueda producirse una identificación entre ellos, los efectos humorísticos pretendidos o conseguidos pueden ser distintos:

“Audiences may construct authors who present incongruous (or comically inferior) narrators; or narrators may present incongruous characters; or characters may present themselves or other characters as incongruous (the author and narrator permitting); or audiences may find that they have been fooled by the narrator and/or author. In different types of narrative humor, audiences may find narrative participants in different humorous roles, in different incongruity and superiority relations with other” (Vandaele, 2012, p. 64)

Por ejemplo, en *Muchos hijos, un mono y un castillo*, Gustavo Salmerón utiliza su propia voz para construir el relato, la historia que narra las desventuras económicas de su familia madrileña, sus padres y hermanos, pero a partir de su propia madre. Julita, un personaje excéntrico, divertido y simpático, se convierte, como sostenía el crítico Carlos Boyero (14 diciembre 2017), no solo en el personaje central del relato, sino también de la comedia.

Si en sus ensayos literarios Montaigne se abandonaba «al movimiento y a las fluctuaciones del yo, para captarlas en su singularidad y en su autenticidad» y «abría, por tanto, el proceso de escucha de la individualidad» (Picazo, 2007, p. 47), Julita se implica emocionalmente, con un tono confesional, en la narración de los aspectos más íntimos de su vida (sus preocupaciones, obsesiones, anhelos e intereses, su pasado, el declive económico de su familia e incluso su afinidad política) y deja su impronta a través de un sentido del humor que, a pesar de la crítica subyacente, el espectador percibe como aparentemente más lúdico, cómico, trivial o disparatado por momentos:

15. *Julita*: Entonces yo llegué, eché mi sacarina. Me fijo en la taza y había una muela. [...] Digo «por favor, camarero, hay una muela en el café». Y dice «¡una muela va a haber en el café!». Digo «mírela». Y dice [...] «¡cómo no sea de la vaca!».
16. *Julita*: Yo empiezo la Navidad el día 1 de diciembre y la quito el 15 de septiembre. El Belén en pleno junio. Eso no se lo cree nadie, pero es auténtico. Ahora los baño a todos. Me da pena, están allí los pobres asa[d]os con el calor que hace.

Su amplia sonrisa –irónica en ocasiones–, su expresión facial amable, la entonación expresiva o el volumen de su voz no solo anticipan o identifican al espectador cualquier situación incongruente que desencadene el efecto humorístico, sino que, sobre todo, parecen despojar a este de un tono mucho más crítico. Sin embargo, esto es solo en apariencia porque el autor deja la puerta abierta a la crítica a través del personaje. *Julita*, por ejemplo, no duda en abordar con tono lúdico que su situación económica será objeto de habladurías, lo que puede servir al espectador para una reflexión personal sobre la decadencia social y económica producida durante la recesión y el consecuente declive de la clase media española. Con cierto humor aborda también cuestiones políticas controvertidas como la pertenencia a Falange en su juventud, las relaciones íntimas con su marido e incluso la autocrítica de su aspecto físico. Incluso cuando hay un punto de inflexión en la película tras conocer el infortunio de la pérdida de la propiedad del castillo por la ruina económica, la tristeza se apodera del personaje (como ella misma reconoce) y el tono crítico de sus palabras se acrecienta hay resquicios para el humor, como por ejemplo cuando habla de la situación sobrevenida por la firma inconsciente de las hipotecas:

17. *Julita*: Bueno, lo de las hipotecas es que me da terror. Mírala, pero to[do] [e]l mundo lo ha hecho, todo el mundo lo ha hecho: pobres, medianos y ricos. Todo el mundo ha hipoteca[d]o sus cosas. Y resulta que to[do] el mundo es tonto porque to[do] [e]l mundo ha hecho las cosas mal. Te daban el dinero muy barato el banco y te lo daban, que decías: «bueno, lo invierto en la construcción, que me va a dar más». Pero, claro, ha pasa[d]o lo que ha pasa[d]o, y claro.

El humor sirve precisamente para atenuar las críticas más directas, es decir, desempeña una función reparadora (Attardo, 1994, p. 324). Respondería a lo que Catalá, siguiendo a Pirandello, considera un humorismo en el que la «melancolía de un espíritu superior llega incluso a divertirse con aquello que le entristece» (Catalá, 2009, p. 47). Un humor que pareciera que «amortigua la angustia, pero sin disfrazar o negar su existencia» (Roas, 2009, p. 77). De hecho, *Julita* refiere las dos caras de la moneda.

18. *Julita*: En el fondo lo estamos pasando bien, ¿sabes? Comiendo, cenando, con todo. Lo estamos pasando muy bien, que es estupendo porque en el fondo yo tengo mucha tristeza, ¿sabes?
19. *Julita*: La vida nos ha da[d]o, pues eso, últimamente sufrimientos, mucho sufrimiento para mis hijos. Pero por otro la[d]o, pues mira, tengo la suerte de tenerlos aquí. Ya con 50 años ya viven con sus padres. Es estupendo. O sea, es malo por un la[d]o, pero por el otro la[d]o, es bueno. Se fueron y vuelven.

El humor sirve al personaje para conformar el relato de una vida pretendidamente intrascendente. En esta película, el efecto humorístico se genera, por tanto, a partir de un personaje que consigue la empatía del espectador a través de la oscilación entre un humor grotesco, disparatado, al comienzo del largometraje, y otro abiertamente más crítico con la situación de crisis que ha desencadenado el devenir del personaje y su familia.

En *Mapa*, es el autor-narrador-personaje el que, a través de su voz en *off*, muestra un «tono paródico e histriónico» que lo dibuja como «dubitativo o inseguro» (Gómez Gómez, 2015, p. 364), como «indeciso, frustrado», como alguien que se «recrea en un ataque hacia sí mismo en el que se reprocha patético, cínico y sentimental» (Kaiser Moro, 2018, p. 186). Esta propuesta de humor de la película de León Siminiani encaja con la hipótesis de Lipovestsky: «La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística» (Lipovestsky, 2006, p. 136). El protagonista de *Mapa* se transforma en el objeto principal de la burla. Quílez Esteve (2009, p. 117) considera «autorreflexiva e irónica» la lectura del mundo –y de sí mismos– que los autores (narradores y personajes) llevan a cabo en estos casos.

20. Pero mi gilipollez debe ser distinta a la de Luna, porque por muchos niños que me cruce, por mucha vida pura que grabe, las imágenes se acaban revelando contra mí. Por ejemplo, la libertad de este chico nado al amanecer, transformada en el mismo plano en la angustia de la muerte que llevo días evitando.

En realidad, soy yo el que nada, el que corre contra la tormenta como el hombrecillo al intentar darle la espalda a la muerte al querer ignorar mi angustia.

21. ¿Razón o emoción? ¿Cómo relacionarme con India? (*Mientras juega con un cubo de Rubik, repite en función de la jugada*) Razón, emoción, razón, emoción, emoción, razón, emoción, razón, emoción, emoción, razón, razón, razón, razón.

Es destacable también a la hora de analizar las diversas instancias enunciativas a partir de las que surge el efecto humorístico en esta película que el autor juega con un yo desdoblado en la figura del «otro» que le permite «objetivar sus contradicciones internas desde la distancia de un *alter-ego* personaje» (Kaiser Moro, 2018, p. 179). La réplica constante del «otro» –de cuyas palabras se hace eco el autor-narrador-personaje en los cartones–, que le reprocha la toma de decisiones sobre la realización de la película (temática, estructura...), se convierte en una fuente constante de efectos humorísticos (Véase *El ensayo audiovisual: una enunciación creativa frente a la crisis*, ejemplos 10 y 11).

22. *Cartones*: Hoy, 19 de mayo, después de mucho intentarlo, consigue callarme el Otro. El otro es la parte de mí que me confronta desde que aterricé en India. El que interrumpe la película para opinar. Si grabo edificios de la India colonial, el Otro me llama IMPERIALISTA. Si grabo la miseria de la India contemporánea, INDIGNO y MANIPULADOR. Y así sucesivamente. Así es que ya no sé ni qué hacer ni qué grabar.

Si «la autoparodia, la ironía y la estética del fracaso son los registros clave desde donde el director de *Mapa* aborda su autorrepresentación» (Kaiser Moro, 2018, pp. 179), se convierten al mismo tiempo en los recursos al servicio de un tipo de humor cuyo efecto puede ser una connivencia más crítica, al menos como autocrítica del propio autor. Se produce incluso lo que Charaudeau (2006, p. 37) considera *connivence de dérision*. El autor-personaje parece burlarse de sí mismo, caricaturizarse (por exceso y acumulación) poniéndose en evidencia delante del espectador al mostrar, por ejemplo, su carácter dubitativo, sus inseguridades a la hora de dirigir su película o sus obsesiones. La crítica subyace también al intentar desmitificar ciertos temas como el amor, ante la imposibilidad del amor romántico que sufre el autor del filme. Si el humor puede tener una función liberadora de sí mismo con respecto a las restricciones del mundo (Charaudeau, 2006, p. 40), en *Mapa*, esa ridiculización del yo a través de un personaje caricaturizado «es una estrategia plenamente reparadora para su agente, quien se ejercita en la órbita del ridículo y asume de forma inteligente su debilidad» (Kaiser Moro, 2018, p. 189).

*La casa Emak Bakia*, una indagación estética sobre la obra de Man Ray en la que el cineasta plantea buscar la mansión francesa donde el artista filmó en los años veinte la película que da título a la obra, es la única de las tres analizadas en la que el cineasta no usa el recurso de la voz en *off*. Sin embargo, esto no evita que se trate de un ensayo autorreferencial, pues Oskar Alegria cambia la palabra oral por la escrita. Durante todo el filme, el cineasta inserta cartones explicativos, que recuerdan en gran medida a los que se usaban durante el período mudo y a aquellos a los que el propio Man Ray recurrió en su cortometraje surrealista *Emak Bakia*. Así, el carácter personal de la obra es muy fuerte pues la voz del cineasta no se escucha, pero se lee en cada uno de estos intratextos (propios o extraídos de la obra de Man Ray), que son precisamente los desencadenantes de gran parte del humor de la película.

23. *Cartón*: El cine de MAN RAY era un cine integral, compuesto básicamente de luz y movimiento. Aunque a veces, solo a veces, añadía algo de sal al negativo.
24. *Cartón*: Junto al mar, la mano dejó de señalar casas. Se entretuvo en cortejar a una servilleta. (*imagen de un guante alrededor de una servilleta*)

Alegria utiliza los comentarios para aumentar la comicidad y lo absurdo de su búsqueda. Echart Orús (2013, p. 42) habla de una reapropiación lúdica de los rótulos, que les da una nueva función. El espectador tiene así la sensación de que el vínculo entre las películas de ambos autores se estrecha y los rótulos del primero tienen un sentido evocador en su nuevo emplazamiento. El humor en el filme *La casa Emak Bakia* funciona como lo que Catalá considera «una forma de conocimiento», con un potencial reflexivo «capaz de indagar sobre la estructura de la realidad más allá de sus apariencias» (Catalá, 2009, p. 69).

La intertextualidad es constante y se convierte en la fuente del humor en este largometraje. Por ejemplo, no es gratuito que un especialista en arte vaya explicando las obras en una sala de exposiciones con un antifaz con los ojos de la obra de Man Ray; o que otro enseñe al director de la película la exposición fotográfica del artista como más le gustaba a este: «con la luz apagada y una linterna en la mano». El humor permea el filme. Incluso no es

casual que se recurra a la entrevista a un *clown* (cuya tumba paradójicamente había encontrado en el cementerio donde comienza la búsqueda del epitafio *emak bakia*), figura que se asocia al humor y a la risa, aunque su testimonio no sea lúdico. La película de Oskar Alegria no solo pretende encontrar la casa de Man Ray en la zona de Biarritz, sino entender la obra completa del artista. Por ello, los testimonios son cruciales y, en este sentido, no es gratuito tampoco que entreviste al primo de la princesa rumana que vivió en la casa, quien cuenta la razón por la que Man Ray la llamó Emak Bakia y, a su vez, manifiesta:

25. El humor es importante para los rumanos, a menudo les ha servido como refugio. El fundador de esta casa tenía, sin duda, humor, y supongo que alguien le dijo: «Señor, si usted quiere construir aquí una mansión, tendrá que ponerle un nombre».

Incluso uno de estos intertextos, aunque se refiere al azar, cuyo papel en la obra es crucial, podría servir para explicar la esencia misma del efecto humorístico:

26. A cambio, en una esquina retirada, hallé la tumba de un payaso. El azar funcionaba así, buscar algo era encontrar otra cosa.

Si explicamos el humor desde la Teoría General del Humor Verbal (TGHV) (Attardo y Raskin, 1991; Ruiz Gurillo, 2012), el espectador ha de percibir y resolver la incongruencia que se produce a partir de la oposición de guiones que crean una situación humorística. En este sentido, cuando afirma que «buscar algo era encontrar otra cosa», parece anticipar el tono de una obra en la que se ponen en relación de forma constante elementos aparentemente incongruentes, disparatados incluso, que van a desencadenar el efecto humorístico.

### Algunos recursos al servicio del humor

Dadas las limitaciones de este trabajo, anticipamos tan solo algunas consideraciones sobre las estrategias y los recursos referidos en los apartados anteriores al servicio del humor.

#### La (auto)ironía

El carácter (auto)reflexivo y la crítica subyacente del ensayo audiovisual que, como hemos podido comprobar, se llevan a cabo mediante diversas instancias enunciativas, encuentran en la ironía un recurso idóneo. Aunque la ironía y el humor se plantean como dos fenómenos pragmáticos distintos (Ruiz Gurillo, 2012, p. 131; Rodríguez Rosique, 2013, pp. 27-28), su relación es estrecha y aquella puede desencadenar el efecto humorístico. Por ejemplo, en *Mapa*, cuyo tono irónico general ha destacado la mayor parte de la bibliografía o la crítica cinematográfica (Losilla, 2013; Kaiser Moro, 2018), encontramos algunos indicadores lingüísticos y ciertas marcas que conducen a la interpretación irónica de las palabras del autor-personaje: desde su propia voz en *off*, cuyas particularidades fónicas inducen a considerar irónicas sus palabras, hasta otros recursos lingüísticos que suelen suscitar, si no la risa, al menos la sonrisa connivente del espectador. Al narrar, por ejemplo, su llegada a Varanasi (India) nos ofrece interesantes ejemplos:

27. Dice la guía que no me preocupe, que es normal sentirse abrumado al llegar, pero yo, grabando estas primeras imágenes, pienso que *igual sí* que elegí destino demasiado a la ligera.

En (27), mediante el adverbio de duda *igual* (equivalente a ‘quizá’, ‘a lo mejor’, ‘lo mismo’), el autor plantea de manera dubitativa –incluso atenuada– su verdadera impresión inicial: sí eligió el destino «demasiado a la ligera». Puesto que *igual* permite activar también el argumento contrario, el autor no manifiesta su postura abiertamente –aunque lo parezca– y, sobre todo, no lo hace con la contundencia con la que parece pensarlo, puesto que señala y reitera que está abrumado. Esto supone que la propia duda puede inducir al espectador a interpretar sus palabras como irónicas. Una interpretación que contribuyen a potenciar las imágenes, cuyo papel parece determinante para desencadenar incluso cierto efecto humorístico, al resultarle incongruente al espectador que el autor pueda mostrarse dubitativo sobre si ese es precisamente el escenario más adecuado para escapar, como él mismo reconoce, de una ruptura amorosa, y resolver el conflicto interno que ha sido el desencadenante de la película. Las imágenes nos muestran los planos generales de situación de una calle de Varanasi en la que todo parece caótico –la circulación, la cantidad de gente, el paisaje urbano–; pero sí, a pesar de ello, estos pudieran evocar al espectador la idea de cierto exotismo, mucho más contundentes son aún los primeros planos y los

planos detalle del alojamiento: un lugar triste, solitario y mísero, como muestran la cámara en movimiento y los planos detalle de objetos del entorno (un cuadro de electricidad, el ventilador, una cortina, la ducha o la cama). Como señala Kaiser Moro (2018, p. 185), León Siminiani no pretende narrar la miseria de la India, sino utilizar sus paisajes y sus gentes para ilustrar su conflicto interno.

Igualmente irónicas –como es una constante en la película– resultan las palabras e imágenes de un cartel publicitario que graba, en las que figura el reclamo: “The moon is closer than you think. North Eye. North India’s Tallent Residential...” (junto a la imagen de la luna llena iluminando un rascacielos). El espectador no tardará en interpretar como irónicas y humorísticas estas palabras al contrastar con el plano general posterior en el que aparece una noche de luna llena iluminando la miseria de una ciudad dormida, Delhi. En última instancia, es una manera de anticipar la frustración, de ilustrar la imposibilidad que el autor tendrá de alcanzar su objetivo de cambio.

Un tono irónico entrevemos también en las palabras del *otro*, de las que se hace eco el director de la película, que no es sino un *alter ego*.

28. *Otro*: Bueno, por no hablar de la película, porque es que aquí no hay quien se aclare. Si es sobre la India, sobre el yoga...

La autocrítica reiterada y obsesiva del cineasta a través de esta estrategia llega a convertirse en humorística. Una fórmula que, en tanto que inesperada en una película, rompe las expectativas y logra la implicación o participación del espectador, al que se insta, de alguna forma, a juzgar lo que está viendo y a involucrarse en las reflexiones que plantea el cineasta no solo mediante su voz en *off*, sino a través de un *alter ego* que se hace eco de sus frustraciones y conflicto interno.

Para analizar la ironía hemos tenido en cuenta tanto la consideración de que consiste en querer decir lo contrario de lo que se dice como una versión más amplia que contempla este fenómeno en el sentido de dar a entender algo distinto de lo explicitado verbalmente (Rodríguez Rosique, 2013). Podemos hablar incluso de una «ironía en segundo grado», «metagenérica», aquella que surge por la inversión del modelo discursivo que se toma como referencia, cuya «peculiaridad reside en que se nutre tanto del conocimiento compartido instaurado por la tradición como de la subversión contemporánea o la desmitificación posmoderna de dicha tradición» (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2013, p. 298).

Desde luego, el ensayo audiovisual, una forma de enunciación diferente frente al paradigma cinematográfico tradicional, deja la puerta abierta a este tipo de ironía metagenérica. No obstante, como en el caso de *La casa Emak Bakia*, nos cuestionamos si el director quiere realizar una alusión irónica a otras formas cinematográficas o no, puesto que, como señala Szabloska (2020), «el humor absurdo y lo performativo de la película de Alegria no es una parodia de los surrealistas, sino precisamente la repetición de sus gestos». La película tiene el mismo título que el cortometraje de Man Ray, que se rodó en una gran casa de Biarritz. Oskar Alegria comienza buscando ese edificio, pero pronto se descubre que su búsqueda va mucho más allá del intento de ubicar geográficamente una mansión, puesto que lo que quiere es entender la obra completa de Man Ray. El largometraje se ve imbuido por la esencia de la obra de este artista, que declaró en su momento que había sido fiel a todos los principios del surrealismo: «irracionalidad, automatismo, secuencias psicológicas y oníricas, aparentemente desprovistas de lógica y desprecio total por el arte tradicional de contar una historia» (Clariana Rodagut, 2012, p. 53).

En cualquier caso, si, como anticipábamos en el apartado 1, el ensayo fílmico –una de cuyas características es la resistencia a la sistematización– parece autocuestionarse, la ironía es un buen recurso para suscitar la reflexión crítica; y especialmente una ironía al servicio del humor que busca llamar la atención del espectador y obtener su complicidad.

### La imagen visual como recurso multimodal al servicio del humor

El papel de las imágenes es determinante en este discurso multimodal para desencadenar el efecto humorístico que buscan los autores, pero de varios modos diferentes. Si bien la imagen por sí misma puede resultar incongruente al romper las expectativas generadas por la situación (Aliaga Aguza, 2014) y, en este sentido, generar humor, también puede constituir el refuerzo de palabras humorísticas; o bien ser el recurso que permite interpretar el carácter humorístico de los indicadores verbales previos.

Lo más frecuente es que en el ensayo fílmico, la imagen forme parte de un montaje horizontal, que va de la palabra a la imagen, del «oído al ojo», como señalaba Bazin (Weinrichter, 2007, p. 27). En *Mapa*, por ejemplo, el autor, cuando se siente abrumado, decide, como le había indicado su amiga Luna, escuchar una música que le hiciera sentir lo contrario. En este sentido, manifiesta que la música de Joshua Redman le trae ese «*feeling* delicioso de ayer mismo atardeciendo en Madrid», «ese piano chispeante», «esa batería sofisticada». Pero la relación, comparación con las imágenes (una cabra saltando entre la multitud, un hombre destazando carne en medio de la calle, las vísceras de un animal, el ruido de una moto, claxons...) logra activar dos marcos tan incongruentes que pueden desencadenar un desenlace humorístico. A priori, pudiera parecer una crítica descarnada de la realidad que, como tal, no pretendería producir un efecto lúdico. Sin embargo, el espectador puede percibir también cierto tono irónico humorístico porque ha tenido tiempo ya, puesto que el relato ha avanzado lo suficiente, para percibir que el autor lo utiliza como «una salida a su crisis personal», como «una modalidad de distanciamiento idónea para interpretar su realidad personal» (Kaiser Moro, 2018, p. 189).

En *La casa Emak Bakia*, la intertextualidad con la propia obra de Man Ray y, por extensión, el surrealismo y el dadaísmo, juega un papel extraordinario al servicio del humor. En este sentido, es destacable el papel desempeñado por las imágenes que o bien se yuxtaponen o bien contrastan en la pantalla dividida. Por ejemplo, *Alegria* resume en un cartón una de las características de *Emak Bakia* para, a continuación, intentar emularla en su película.

29. *Cartón*: El momento más libre de *Emak Bakia* fue cuando Man Ray lanzó su cámara volando por los aires.
30. *Cartón*: Un día, filmando un paisaje, el viento hizo rodar mi cámara. Fue una pequeña contribución al cine accidental.

*Alegria* acompaña estos intertextos con una imagen de Man Ray y aporta la suya propia. Así, el cineasta muestra primero la escena filmada por Man Ray con una vocación experimental clara, mientras que después presenta su grabación: un plano general y fijo del ganado; el viento que derriba el trípode de la cámara, que hace girar la imagen, y cae hasta el suelo (se aprecia cómo la cámara se oculta entre la hierba y la arena).

Dicho contraste puede desencadenar el efecto humorístico porque las imágenes de la película de *Alegria*, más próximas cronológicamente al espectador, se interpretan como una imitación anacrónica que rompe, en ocasiones, las expectativas generadas a partir del filme de Man Ray. Aunque se trata de una imitación con la pretensión del hacerse eco de su obra, el poder evocador es distinto y llegan a contrastar, produciéndose un efecto lúdico que quizá no esté previsto por el director. Más próximas a la realidad del espectador, las imágenes de *La casa Emak Bakia* pueden ser percibidas por él no solo como lo que Echart Orús (2013, p. 43) considera «una repetición o calco de situaciones o gestos». Aunque no pretenda una trivialización de la obra original, sino captar la esencia de los principios que la articulan (por ejemplo, el papel concedido al azar y a la libertad creativa), el espectador puede percibir cierta distorsión, campo abonado para desencadenar el efecto humorístico.

En *Muchos hijos, un mono y un castillo*, por ejemplo, la escena en la que aparece un tenedor que, contra toda expectativa, se convierte en extensible y sirve para comprobar si su marido está bien, convierte en humorísticas las palabras de la protagonista:

31. *Julita*: Este tenedor inocente que está ahí, la gente se cree que es que he esta[d]o cenando algo, me lo dejo ahí. Y no, no no, no. Este tenedor es para pincharle a papá porque, mira, hay veces que hace unos ruidos extraños. Hace og, og como si fueran los ex... extensores. ¿Cómo se llama?  
*Gustavo*: Estertores.  
*Julita*: Estertores de la muerte.

Muy interesante es la recurrencia del ensayo fílmico a las imágenes de archivo, algo que sucede en los tres largometrajes objeto de nuestro estudio. La nueva mirada que provocan las imágenes fuera de su contexto y sentido originales, volver a mirar en el baúl de los recuerdos no solo impone una reflexión sobre la distancia que puede servir para introducir un componente ensayístico (Weinrichter, 2007, p. 319), sino que también permite generar el efecto humorístico. Este puede surgir «del anacronismo que supone la introducción de material del pasado en un film del presente» (Catalá, 2009, p. 64).

Así se muestra, por ejemplo, en *Muchos hijos, un mono y un castillo*, donde el director del filme acentúa mediante el montaje el humor de las historias en torno a su madre. Ya desde el principio, la recurrencia a las imágenes de archivo de Julita Salmerón y su familia de vacaciones anticipan al espectador el carácter cómico y exagerado del personaje. Una mirada con la que además el espectador empatiza ante la añoranza del recuerdo de cualquier familia española en la década de los ochenta.

#### 4. CONCLUSIONES

El ensayo audiovisual es una manifestación artística compleja cuya definición ha resultado problemática para los críticos cinematográficos. Por ello, la mayoría de los estudios se han centrado en determinar sus características básicas o más significativas: entre ellas, su subjetividad y el carácter (auto)reflexivo, la resistencia a la sistematización, pero sobre todo una decidida preocupación estética por la forma y una búsqueda constante de nuevos modos de expresión creativa. En este sentido, el humor se convierte en un exponente claro de la creatividad del ensayo fílmico que, en sintonía con algunas de sus características, permite captar la atención del espectador e incitarle a la reflexión sobre el largometraje que contempla.

En las obras analizadas, el humor no surge de forma esporádica, sino que se integra en la narración fílmica otorgando coherencia interna al relato a través de distintas instancias enunciativas. El director se persona en la imagen, se hace presente mediante la voz en *off* o, como en *La casa Emak Bakia*, de forma más disimulada o tamizada, e invita al público a acompañarlo en esa autorreflexión que aspira a encontrar en el espectador un cómplice y compañero de viaje. La reflexión y el pensamiento crítico propios del ensayo de estos largometrajes encuentra en el humor una de las estrategias para canalizarlos. Los cineastas no se personan como creadores absolutos, sino más bien como humildes artistas que se autocuestionan y no dudan en mostrar sus manías, sus errores y hasta sus defectos para provocar el efecto cómico a través de numerosos recursos y estrategias como la ironía o la imagen (imágenes de archivo, yuxtapuestas, la pantalla dividida).

Por otra parte, si, como han observado otros autores, el ensayo audiovisual es un género sobre la crisis de representación, en este trabajo hemos mostrado cómo este cambio se provoca y se enfatiza mediante el humor. El ensayo audiovisual español, especialmente tras la crisis económica de 2008, ha recurrido a esta estrategia para construir un modo de representación propio, como ponen de manifiesto las tres películas analizadas.

#### AGRADECIMIENTOS

Este texto se inscribe en el ámbito de dos proyectos de investigación financiados: *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P) y *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (FICMATUR Ref. H2019/HUM5788).

#### BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor (1962). *El ensayo como forma*. Barcelona: Ariel.

Aliaga Aguza, Laura María (2014). Mecanismos de humor visual en la comedia de situación *Cómo conocí a vuestra madre*. *ELUA. Estudios de Lingüística*, 28, pp. 7-38.

Alter, Nora. (2007). *Chris Marker*. Illinois: University of Illinois.

Alter, Nora (2018). *The Essay Film after Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press.

Arenas Cruz, María Elena (1996). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Arquero, Isabel y Deltell, Luis (2016). Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice. En Raúl Eguizábal (ed.). *Metodologías II*. Madrid: Fragua, pp. 31-50.

Arquero, Isabel y Deltell, Luis (2017). El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de Futuros* (Mercedes Álvarez, 2010). En Raúl Eguizábal (ed.). *Metodologías 3*, Madrid: Fragua, pp. 63-81.

Astruc, Alexandre (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo. *Ecran français*, 144, p. 5.

Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic Theories of Humor*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Attardo, Salvatore y Raskin, Victor (1991). Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model. *Humor*, 4 (3-4), pp. 293-347.

Bagué Quilez, Luis y Rodríguez Rosique, Susana (2013). La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente. *Bulletin of Spanish Studies*, 90, pp. 295-309.

Bazin, André (2017). Bazin on Marker. En Nora Alter y Timothy Corrigan (eds.). *Essays on the essay film* New York: Columbia University Press, pp. 102-105.

- Boyero, Carlos (14 de diciembre 2017). A sus pies, surrealista Julietta. *El País*, p. 75.
- Caravaca Mompeán, Juan (2016). *La trama de los noventa. Historia crítica del cine documental español a finales del siglo XX (1989-1999)*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid: Madrid.
- Català, Josep Maria (2009). Los límites de lo risible. Cuestiones epistemológicas y estéticas en torno a la confluencia del documental y el humor. En Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria (eds.). *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre el documental y el humor*. Madrid: Ocho y Medio.
- Català, Josep Maria (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València.
- Charaudeau, Patrick (2006). Des catégories pour l'humour ? *Questions de communication*, 2, pp. 19-41.
- Clariana Rodagut, Ainamar (2012). Una iconografía del ojo en *Emak Bakia*. *Aisthesis*, 52, pp. 51-68.
- Compagnon, Antoine (2009). Prólogo. En Michel de Montaigne, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie Gournay)*. Barcelona: Acanalado.
- Corrigan, Timothy (2011). *The essay film: from Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press.
- Cruz Carvajal, Isleny (2016). *Correspondencias entre el ensayo literario y el ensayo audiovisual. Análisis de tres autores: Marker, Ospina y Siminiani*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid: Madrid.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2012). El cine autobiográfico en España: una panorámica. *RILCE*, 28 (1), pp. 106-125.
- Deltell, Luis (2019). Oficio en las tinieblas. El ensayo audiovisual en un país en crisis. En Norberto Mínguez (ed.). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona: Gedisa, pp. 135-153.
- Echart Orús, Pablo (2013). *La casa Emak Bakia, Del cinepoema al documental de creación*. *Ikusgaiak*, 8, pp. 35-54.
- Fernández Labayen, Miguel., Oroz, Elena y Cerdán, Josexo (2014). El caso de *Mapa* (Elías León Siminiani). *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*, 96. *El documental digital*, pp. 72-81.
- Foucault, Michel (11-12 de mayo 1979). Inutile de se soulever ? *Le Monde*, p. 11.
- Gómez Gómez, Agustín (2015). La transparencia de un diario audiovisual de ficción: *Mapa* (2012), de Elías León Siminiani. *Signa*, 24 (1), pp. 361-374.
- Guerín, José Luis (2016). Encuentro-presentación de *La academia de las musas*. Universidad Complutense de Madrid. 12 de mayo de 2016. Disponible en <https://www.ucm.es/encuentros/la-academia-de-las-musas>
- Kaiser Moro, Andrea (2018). El cine o la vida: Narraciones del yo en *Mapa* (Siminiani, 2012). *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 23 (63), pp. 175-191.
- Lipovetsky, Gilles (2006). *El vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lopate, Phillip (1992). In search of the centaur: The essay film. *The Threepenny Review*, 48, pp. 19-22.
- Losilla, Carlos (2013). Pequeña fantasía romántica: *Mapa*, León Siminiani. *Caimán. Cuadernos de Cine*, 12 (63), pp. 46-47.
- Marichal, Juan (1984). *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayo hispánico*. Barcelona: Seix-Barral.
- McKee, Robert (2017): *El guión. Story: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Minus.
- Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (2017). *Discursos de la crisis: respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid: Iberoamericana.
- Mínguez, Norberto (2012). Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos. *Revista de Occidente*, 371, pp. 63-82.
- Mínguez, Norberto (ed.) (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona: Gedisa.
- Montaigne, Michel de (2007). *Los ensayos*. Barcelona: Acanalado.
- Montero, David (2012). *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Oxford: Peter Lang.
- Monterrubio, Lourdes (2018). Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Victor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, pp. 165-180.
- Picazo, María Dolores (2007). *El ensayo literario en Francia*. Madrid: Síntesis.
- Quílez Esteve, Laia (2009). Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. La estética del fracaso y el documental performativo en Avi Mograbi, Ross McElwee y Alan Berliner. En Elena Oroz (ed.). *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre el documental y el humor*. Madrid: Ocho y Medio.
- Rascaroli, Laura (2009). *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower Press.
- Rascaroli, Laura (2019). Thinking in pictures. *Sight and Sound*, 29 (4), pp. 12-13.
- Renov, Michael (1989). History and/as Autobiography: The Essayistic in Film and Video. *Frame/ work: A Journal of Images and Culture* 2 (3), pp. 6-15.
- Roas, David (2009): Humores posmodernos. Hacia una epistemología de la risa en la (supuesta) Era del Vacío. En Elena Oroz (ed.). *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre el documental y el humor*. Madrid: Ocho y Medio.
- Rodríguez Rosique, Susana (2013). The power of inversion. Irony, from utterance to discourse. En Leonor Ruiz Gurillo (2012). *La lingüística del humor*. Madrid: Arco/Libros.
- Sanjuán, Pilar (1954). *El ensayo hispánico. Estudio y antología*. Madrid: Gredos.
- Sartora, Josefina (2012). BAFICI 2012. Críticas de la Competencia Internacional. *Otros cine.com*.
- Savater, Fernando (2009). *El arte de ensayar. Pensadores imprescindibles del siglo XX*. Madrid: Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.

Szablowska, Ewa (2020). Emak Bakia baita. Instituto Cervantes Varsovia. Disponible en [https://varsovia.cervantes.es/imagenes/File/Cultura/Emakbakiabaita\\_EwaSzablowska\\_ES\\_.pdf](https://varsovia.cervantes.es/imagenes/File/Cultura/Emakbakiabaita_EwaSzablowska_ES_.pdf)

Torres Sánchez, María Ángeles (1999). *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Vandaele, Jeroen (2011). Narrative Humor (I): Enter Perspective. *Poetics Today* 31 (4), pp. 721-785.

Vandaele, Jeroen (2012). Narrative Humor (II): Exit Perspective. *Poetics Today* 33 (1), pp. 59-126.

Weinrichter, Antonio (2007). El concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En Antonio Weinrichter (ed.) (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, pp. 18-49.

Yus Ramos, Francisco (2016). *Humour and Relevance*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.



a664

Luis Deltell Escobar y María Isabel Hernández Toribio