

La comedia gamberra coral. Descripciones de una comunidad adolescente hormonalmente alterada

M^a del Mar Azcona Montoliú *

A diferencia de lo que puede suceder con otros géneros cinematográficos, el uso de una estructura narrativa coral ha sido y es un recurso habitual en el cine de adolescentes, ya que la coralidad, especialmente en su versión de grupos de personajes¹, ofrece un fiel reflejo de la importancia que se otorga a la identidad colectiva durante la adolescencia y de los conflictos en los que entra con la identidad individual a medida que el adolescente se convierte en adulto. Podemos citar ejemplos tales como la serie de películas de playa de American International Pictures producidas en la primera mitad de la década de los sesenta —que, aunque no son películas corales propiamente dichas, ya incluyen en cierta medida la dialéctica entre grupo e individuo de posteriores filmes—, ejemplos nostálgicos del género como *American Graffiti* (George Lucas, 1973) y *Diner* (Barry Levinson, 1982), cuyos personajes intentan preservar la identidad colectiva a toda costa, y otros no tan nostálgicos como *Aquel excitante curso* (*Fast Times at Ridgemont High*, Amy Heckerling, 1982), *El club de los cinco* (*The Breakfast Club*, John Hughes, 1985) o *Jóvenes desorientados* (*Dazed and Confused*, Richard Linklater, 1992), cuyos personajes parecen tener grandes deseos de convertirse en adultos y poder desarrollar su identidad individual.

Sin embargo, las películas de adolescentes que han hecho de la estructura narrativa coral una convención genérica en este tipo de cine han sido, sin duda, las comedias gamberras, tales como *Desmadre a la americana* (*National Lampoon's Animal House*, John Landis, 1978), *Los incorregibles albóndigas* (*Meatballs*, Ivan Reitman, 1979), *Porky's* (Bob Clark, 1982), *La venganza de los novatos* (*Revenge of the Nerds*, Jeff Kanew, 1984) o *Los albóndigas en remojo* (*Up the Creek*, Robert Butler, 1984), entre otras. En un reciente artículo sobre el género cinematográfico, William Paul establecía una relación directa entre la disminución del número de comedias románticas en la década de los setenta y la simultánea aparición de dichas comedias —a las que denomina “comedias animales”— para argumentar un cierto movimiento desde una narrativa basada en el individuo a otra más social basada en el triunfo de la colectividad. Según Paul, además de por sus deseos de sobrepasar las barreras del mal gusto, estas comedias se caracterizan por el uso de

* M^a del Mar Azcona Montoliú es profesora ayudante en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Zaragoza. En la actualidad está escribiendo su tesis doctoral sobre el uso de estructuras narrativas corales en el cine estadounidense de la década de los noventa.

¹ Troehler distingue entre dos tipos de estructuras corales: las que tratan sobre grupos de personas normalmente asociados con un lugar central (*films de groupe*) y las que se centran en individuos aislados repartidos a lo largo y ancho de una misma ciudad, y cuyas vidas y líneas narrativas independientes se entrecruzan en momentos determinados (*films mosaïques*). Margrit Troehler, “Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles” (en *Iris*, n° 29, primavera de 2000), pp. 85-102.



Los incorregibles
albóndigas (1979)

estructuras episódicas y narrativas corales, que sustituyen al protagonista principal por un grupo de individuos de similar importancia en la trama².

En este artículo me propongo analizar las representaciones corales del gamberrismo adolescente en las dos fases del género mencionadas en la introducción general a este volumen. Comenzaré por las películas que originaron el género a finales de los setenta y principios de los ochenta para luego centrarme en la película que significó el resurgimiento del mismo casi dos décadas después: *American Pie* (Paul y Chris Weitz, 1999). Como se verá, el distinto uso que estas películas hacen de la estructura narrativa coral muestra que algo ha cambiado en el seno de las comedias gamberras en estas dos décadas. Así, mientras las películas de la primera fase del género utilizan la coralidad para celebrar la identidad colectiva masculina, *American Pie* se sirve de ella para introducir una multiplicidad de puntos de vista y discursos que acaban ofreciendo una visión más compleja de las relaciones y el desarrollo adolescente.

1. Desmadre y venganza: la celebración de la identidad colectiva masculina

La mayor parte de la crítica académica ha tendido a pasar por alto este tipo de películas de adolescentes, mencionándolas casi por obligación como una de las tendencias del género en la década de los ochenta. Sin embargo, como bien apunta William Paul, los antecedentes de este tipo de películas se remontan a la tradición de la comedia griega antigua de Aristófanes,

² William Paul, "The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978-1999", en Steve Neale (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood* (Londres, British Film Institute, 2002), pp. 117-129.

que—a diferencia de la comedia nueva de Menandro y su énfasis en el individuo y la familia—gira en torno a un combate o *agon* entre dos grupos opuestos alrededor del cual se estructura una narrativa básicamente episódica, llena de obscenidades y de clara sátira social³.

Los personajes de las comedias gamberras se definen principalmente por sus deseos físicos y, principalmente, sexuales —o por la represión e incapacidad de poner en práctica estos deseos en el caso de los antagonistas—, lo que crea un gran número de ocasiones para incluir todo tipo de situaciones cómicas y elementos groseros. Las débiles tramas de estas películas se estructuran alrededor de una serie de episodios independientes, muchos de los cuales giran en torno al sexo. Así, por ejemplo, tanto la iniciación sexual de uno de los personajes (Pee-Wee [Dan Monahan] en *Porky's*, Pinto [Tom Hulce] en *Desmadre a la americana* o Louis [Robert Carradine] en *La venganza de los novatos*) como las escenas de *voyeurismo* (la escena de la ducha en *Porky's*, las cámaras en la fraternidad Pi-Delta-Pi en *La venganza de los novatos* o Bluto en lo alto de la escalera en *Desmadre a la americana*) son recurrentes en el género. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en otros géneros, el sexo no funciona en las comedias gamberras adolescentes como motor de la maduración de los individuos⁴, ya que las tramas de estas películas no giran en torno a la evolución personal de los personajes, sino en torno a la venganza y a la celebración de la identidad colectiva.

Porky's (1982)



³ William Paul, *Laughing, Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy* (Nueva York y Chichester, Columbia University Press, 1994), p. 87-88.

⁴ Como muchas otras películas de adolescentes, las comedias groseras presentan la actividad sexual como aquello que diferencia a los niños y los adultos y, sin embargo, no hacen hincapié en el tema de la maduración del individuo adolescente. Como apunta Paul en relación con las contradicciones de una película como *Porky's*, la excitación sexual suele ir seguida de la humillación y, en muchos casos, del miedo a la castración (tanto el incidente con Cherry Forever como la reacción de la profesora lo que sucede en las duchas serían buenos ejemplos). En este sentido, el sexo, en lugar de ayudar a los adolescentes a madurar, les estaría devolviendo sus miedos infantiles. William Paul, *Laughing, Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy* (Nueva York y Chichester, Columbia University Press, 1994), p. 462.

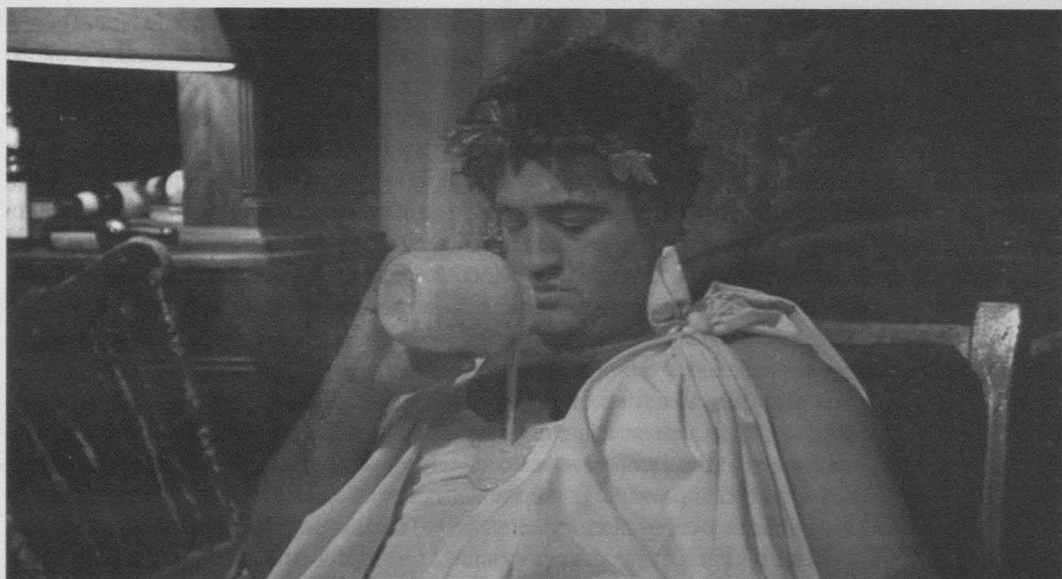
Las comedias gamberras plantean desde el principio una oposición entre el grupo de gamberros y un grupo rival que, no por casualidad, suele encontrarse en una posición de poder. Éste es el caso, por ejemplo, de Pork (Chuck Mitchell), el sheriff y sus secuaces en *Porky's*; las hermandades Alpha-Beta y Pi-Delta-Pi y el entrenador en *La venganza de los novatos*; y el decano y la hermandad Omega en *Desmadre a la americana*. A lo largo de la trama se producen una serie de enfrentamientos entre estos dos grupos en los que el grupo de gamberros es constantemente humillado. Sin embargo, llegado el momento del enfrentamiento definitivo, el grupo de gamberros sale gloriosamente victorioso, produciéndose así la celebración de la identidad colectiva y la inversión de las jerarquías imperantes hasta el momento. A diferencia del grupo rival, normalmente un grupo homogéneo cuyos miembros tienen rasgos físicos y psicológicos muy similares, el grupo de gamberros tiene una voluntad de integración de estereotipos muy diversos y radicalmente opuestos a los valores de sus adversarios. Esta voluntad democrática es particularmente evidente en *La venganza de los novatos* donde, al tratar de conseguir apoyo para fundar la hermandad Tri-Lambda, los novatos expresan abiertamente su voluntad de no hacer ningún tipo de discriminación en función de raza, credo u orientación sexual. Este afán democrático intenta aunar una gran variedad de tipos físicos y sociales aunque, paradójicamente, nunca incluye a los representantes del grupo rival, siempre excluidos de la victoria final.

En sus aspectos más groseros y su voluntad de invertir las jerarquías es inevitable relacionar estas películas con la comedia carnavalesca y el realismo grotesco teorizados por Mijail Bajtin⁵. Como menciona Bajtin en su análisis de la obra de Rabelais, el carnaval, con su énfasis en los aspectos mundanos y lo grotesco, representa la destrucción simbólica de la autoridad y los privilegios individuales y la llegada de un nuevo orden caracterizado por el triunfo de la colectividad. Una de las formas en las que el realismo grotesco lleva a cabo la destrucción de las jerarquías y privilegios es a través de la afirmación de funciones corporales universales. A diferencia del concepto renacentista del cuerpo humano —perfecto y

La venganza de los novatos (1984)



⁵ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Barcelona, Barral Editores, 1971 [1965]), pp. 23-25.



Desmadre a la americana (1978)

completo en sí mismo—, el realismo grotesco no concibe el cuerpo como separado del resto del mundo sino que se centra precisamente en aquellas partes en las que el elemento exterior entra en el cuerpo o sale de él, ya sea a través de protuberancias u orificios corporales. Por ello, el realismo grotesco se caracteriza por el predominio de imágenes relacionadas con la vida material o corporal tales como la bebida, la comida, los órganos sexuales o la satisfacción de las necesidades corporales.

La representación del realismo grotesco en las comedias gamberreras puede variar de una película a otra. Mientras *Porky's* se centra principal y exclusivamente en los aspectos sexuales, otras películas, como por ejemplo *Desmadre a la americana*, *La venganza de los novatos* o *Los albóndigas en remojo*, incluyen también excesos de comida y bebida y otros desechos corporales. Al igual que en la tradición grotesca, los aspectos groseros en estas películas no son vulgares sino regeneradores. Llevan intrínseco el germen de un nuevo orden antijerárquico y, por lo tanto, invitan a la celebración. Así, pues, tanto el concurso de eructos de *La venganza de los novatos* como la guerra de comida iniciada por Bluto en *Desmadre a la americana* van acompañados del aplauso y el apoyo unánime del grupo. Esta regeneración no ha de entenderse sólo en el sentido de instauración de un nuevo orden sino que puede considerarse una representación de la adolescencia en sí misma. Como señala Bajtin, una de las imágenes más típicas de esta tradición es la representación grotesca de dos cuerpos en uno (como si uno estuviera emergiendo del otro): un fiel reflejo de la adolescencia como estadio intermedio entre la niñez y la vida adulta, y en la que el cuerpo del adulto acabará emergiendo del cuerpo del niño⁶.

La teoría de Bajtin de la comedia carnavalesca ha sido criticada por su excesivo optimismo. Umberto Eco, por ejemplo, señala que Bajtin parece olvidar que el carnaval, la destrucción de las jerarquías y el nuevo orden que conlleva son simplemente temporales y su final siempre significa la vuelta al orden establecido⁷. En este sentido, el carnaval no sería una

⁶ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 30.

⁷ Umberto Eco, "Frames of Comic Freedom" en Thomas Albert Sebeok (ed.), *Carnival!* (Berlín, Mouton Publishers, 1984), pp. 1-9.

fuerza revolucionaria capaz de generar un nuevo orden sino una válvula de escape que, al liberar todas las tensiones acumuladas durante un periodo de tiempo limitado y controlado, acaba reforzando y consolidando el orden anterior. Debido a que el final de las comedias gamberras suele coincidir casualmente con la victoria del grupo de gamberros y la celebración final, éstas no nos permiten saber si hay o no una vuelta al sistema jerárquico previo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la victoria final siempre se produce en el contexto de algún tipo de festividad (un desfile en *Desmadre a la americana* o los muy apropiadamente llamados “Juegos de Carnaval” en *La venganza de los novatos*) y muchas veces de noche (como sucede, por ejemplo, en *Porky's*). El hecho de que la celebración final siempre tenga lugar en ocasiones especiales, puede hacernos dudar sobre si el nuevo orden se sostendrá con la vuelta a la normalidad o si es simplemente un espejismo que realmente sirve para reforzar el orden anterior.

A diferencia de muchos otros ejemplos del cine de adolescentes, las películas gamberras de esta época no están interesadas en ahondar en la dialéctica entre la identidad individual y la colectiva⁸, ya que lo que les interesa precisamente es la celebración de esta última y el momento presente. Es precisamente este interés exclusivo por el presente lo que nos permitiría hacer una lectura de estas obras de acuerdo con la teoría de Eco. Debido a que este tipo de comportamiento gamberro se produce siempre en un espacio claramente delimitado —ya sea un instituto, un *campus* universitario o un campamento de verano, pero siempre un microcosmos separado del resto de la sociedad—, y en un momento concreto del desarrollo del ser humano —la adolescencia—, su lectura como válvulas de escape sería completamente plausible. Además, si tenemos en cuenta el epílogo que narra el futuro que aguarda a los personajes de *Desmadre a la americana* —en

Desmadre a la americana (1978)



⁸ Tanto Neale como Deleyto señalan esta dialéctica como una de las convenciones más recurrentes del género. Véanse Steve Neale, *Genre and Hollywood*. (Londres y Nueva York, Routledge, 2000), pp. 122-123; Celestino Deleyto, *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood* (Barcelona, Paidós, 2003), p. 213-216.

el que se describe un futuro de éxito para todos los miembros de la hermandad de gamberros y uno aterrador para sus engreídos rivales—, podría incluso decirse que el grado de comportamiento gamberro durante esta etapa es directamente proporcional al grado de integración y éxito del individuo en la sociedad en un futuro: el personaje con más tendencias “animales”, Bluto (John Belushi), es el que más alto llega en la escala política y social, convirtiéndose en senador. El comportamiento gamberro podría considerarse entonces una forma de liberar —en un entorno y un periodo limitados— todos los impulsos que podrían llegar a interferir con la integración futura del individuo en la sociedad. En este sentido, este tipo de películas, a pesar de su espíritu aparentemente anárquico, estaría justificando ese tipo de comportamiento como garantía del mantenimiento del orden social establecido.

Dejando a un lado las posibles implicaciones de la durabilidad o no del nuevo orden, estas películas, al hacer coincidir el final con el momento de la victoria, refuerzan y celebran la identidad colectiva. Sin embargo, a pesar de que la heterogeneidad del grupo de gamberros parece estar imbuida por un afán democratizador, son muchas las voces que brillan por su ausencia; especialmente las femeninas. Los grupos de las comedias gamberras de esta época son exclusivamente masculinos y, aunque algunas comedias, como por ejemplo *La venganza de los novatos*, incluyen a los personajes femeninos en la victoria final, éstos son meramente necesidades estructurales, objetos del deseo sexual de los personajes masculinos. De la misma forma, a pesar de lo heterogéneo del grupo, todos comparten una visión exclusivamente hedonística del sexo, lo que impide que se incluyan otro tipo de discursos y acaban proyectando una visión del sexo que, aunque normalmente opuesta a éstas, es tan limitada como la de las comedias románticas adolescentes.

2. El retorno del gamberrismo adolescente: *American Pie* (Paul Weitz, 1999)

American Pie se estrena el año que la crítica ha considerado como el renacimiento del cine de adolescentes después de que, tras el éxito de las películas de John Hughes (*16 velas* [*Sixteen Candles*, 1984], *El club de los cinco* o *La chica de rosa* [*Pretty in Pink*, 1986], entre otras), se sumiera en un aparente letargo del que empezaría a despertar una década después con películas como *Fuera de onda* (*Clueless*, Amy Heckerling, 1995) y *Scream* (Wes Craven, 1996). Dentro de la abundante y variada cosecha de películas de adolescentes del año 1999⁹, *American Pie* sería la encargada de retomar la tradición de las comedias groseras que se había extinguido con las enésimas partes de las comedias mencionadas en el apartado anterior. Junto con su interés por los aspectos groseros de estas películas, *American Pie* retoma también su estructura coral. Sin embargo, como veremos a continuación, no es un calco literal de las primeras ya que su momento histórico y social le lleva a incorporar una serie de discursos completamente ausentes de la primera fase del género.

En el momento de su estreno, la crítica no tardó en asociar *American Pie* con la tradición de las comedias gamberras de principios de la década anterior, especialmente, debido

⁹ El renovado interés de la industria en este momento no parece ser fruto del azar sino una respuesta a tendencias demográficas y sociales, ya que, como menciona Robert C. Allen, el número de estadounidenses menores de 18 años alcanza por primera vez en la historia del país la cifra de setenta millones, batiendo así el anterior récord generacional que había sido causado por el *baby-boom* en 1966. Véase Robert C. Allen, “Home Alone Together” en Melvyn Stokes and Richard Maltby (eds.), *Identifying Hollywood Audiences. Cultural Identity and the Movies* (Londres, British Film Institute, 1999), pp. 110-111.

¹⁰ Véanse, por ejemplo, Owen Gleiberman, “Virgin Megascoré” (*Entertainment Weekly*, n° 494.16, julio de 1999), pp. 43-44; Mike Goodridge, “*American Pie*” (*Screen International*, n° 1217, 16 de julio de 1999), p. 28; Ian Spelling, “*American Pie*” (*Film Review*, noviembre de 1999), pp. 20-21; Kevin Maher, “*American Pie*” (*Sight and Sound*, vol. 9, octubre de 1999), pp. 37-38.

al interés de los cuatro personajes masculinos en perder la virginidad antes de acabar el instituto, con la película *Porky's*¹⁰. Sin embargo, *American Pie* no se limita a recuperar los discursos hedonistas y de celebración del presente y de la identidad colectiva de estas películas sino que, a través de su estructura coral, aprovecha para mezclar la tradición cómica de las comedias gamberras con la de las comedias románticas de adolescentes¹¹. Así pues, mientras las películas anteriores y su celebración de la identidad colectiva no dejaban ningún resquicio para incluir los discursos del amor romántico y la búsqueda de la identidad individual que se asocia con ellos, *American Pie* permite combinar los dos tipos de discursos que, según Seidman, se encuentran en el centro de la mayor parte de los conflictos sexuales de la sociedad estadounidense contemporánea. Estos discursos se podrían traducir como “romanticismo sexual”, que legitima el sexo sólo si va acompañado de lazos afectivos y de amor, con el fin de evitar que la personas se conviertan en meros objetos de placer sexual, y “ética sexual liberal”, que considera el sexo entre adultos y con consentimiento de todas las partes involucradas válido en cualquiera de sus facetas; vaya o no vaya acompañado de lazos afectivos¹².

El uso de una estructura coral permite a la película utilizar un gran número de personajes y situarlos en las tradiciones cómicas de la comedia romántica de adolescentes o de la comedia gamberra. Al principio de la película todos los personajes masculinos comparten la visión del sexo y de las mujeres propias de las comedias gamberras, es decir, la visión de la mujer como una necesidad estructural a la hora de satisfacer sus energías sexuales y la búsqueda de un tipo de placer masculino hasta el momento desconocido para ellos. Sin embargo, Kevin (Thomas Ian Nichols) y Oz (Chris Klein) pronto empiezan a moverse dentro de las convenciones de la comedia romántica y descubren el papel del amor y del placer femenino en las relaciones sexuales. Kevin, por ejemplo, empieza la película con un miedo aterrador a la palabra amor —que ni siquiera se atreve a pronunciar¹³— para acabar reconociendo que el hecho de que su amigo Oz admita que se está enamorando de Heather (Mena Suvari) es “genial”. De la misma manera, Oz comienza la película como el típico deportista que se apunta al coro para poder “usar el rollo de ir de sensible” y acostarse con alguna de sus componentes. Sin embargo, acaba descubriendo su lado sensible y la importancia de expresar sus sentimientos; esos aspectos a los que Francesca M. Cancian se refiere como el punto de vista femenino de las relaciones¹⁴. Como la chica universitaria recomienda a Oz al principio de la película, tanto Oz como Kevin acaban descubriendo que las relaciones son recíprocas.

Jim (Jason Biggs), Finch (Eddie Kaye Thomas) y Stifler (Seann W. Scott), sin embargo, pertenecen claramente a la tradición de la comedia gamberra. Son ellos los que protagonizan los episodios más soeces de la película (la tarta de manzana, el incidente del baño y la “cerveza espumosa”) y a los que su deseo sexual sin límites les acarrea constantes humillaciones. Como sucede en la comedia gamberra, sus líneas narrativas son totalmente episódicas y los personajes no sufren ningún tipo de evolución hacia la madurez similar a las de Oz y Kevin. Sus encuentros sexuales, en los que los dos son objetos y no sujetos sexuales, son

¹¹ *American Pie* lleva al género del *teenpic* la mezcla de gamberrismo y comedia romántica que ya había aparecido el año anterior en *Algo pasa con Mary* (*There's Something About Mary*, Bobby y Peter Farrelly, 1998).

¹² Los dos términos que Seidman emplea son “libertarian sexual ethic” y “sexual romanticism”. Steven Seidman, *Embattled Eros: Sexual Politics and Ethics in Contemporary America* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), pp. 5-6.

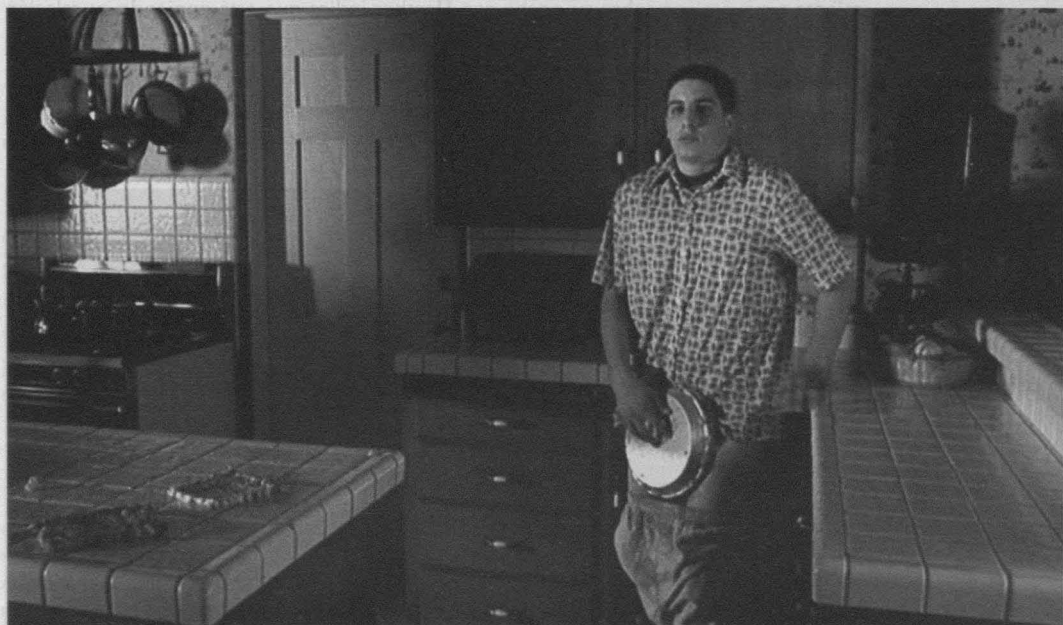
¹³ Se refiere a la palabra amor (“love” en inglés) como “the L-word” (la palabra que empieza por L).

¹⁴ Francesca M. Cancian, “The Feminization of Love” en Michael S. Kimmel y M. Aronson (eds.), *The Gendered Society Reader* (Oxford, Oxford University Press, 2004, [2000]), pp. 352-363.

totalmente fortuitos y, por supuesto, carecen de cualquier tipo de lazo emocional. Al asignar distintos personajes a distintas tradiciones cómicas, *American Pie* consigue, a través de la técnica coral, compatibilizar los dos tipos de éticas sexuales sin privilegiar ninguna de ellas sobre la otra argumentando que las dos son igualmente válidas, al menos para los adolescentes, como canales de desarrollo personal.

Debido a las constantes humillaciones que sufren los representantes de la tradición gamberra, podría argumentarse que la película no muestra la misma actitud hacia estas dos tradiciones cómicas y las dos éticas que representan. Sin embargo, esas humillaciones parecen más bien una convención genérica¹⁵ ya que, a diferencia de otros personajes a los que la película claramente humilla y castiga, como es el caso de Sherman (Chris Owen) y Stifler, tanto Jim como Finch son recompensados con su primera experiencia sexual. El caso de las chicas que representan la tradición de la comedia gamberra puede parecer ligeramente más complicado. Hentges apunta que, a diferencia del resto de personajes femeninos, Michelle (Alyson Hannigan) y Nadia (Shannon Elizabeth) no son más que dos mitos del imaginario masculino: la empollona lasciva y la extranjera atractiva¹⁶. Sin embargo, si las comparamos con los personajes femeninos de las comedias groseras de la etapa anterior (como por ejemplo Wendy [Kaki Hunter] y, especialmente, la profesora Honeywell/Lassie [Kim Cattrall] de *Porky's*), es evidente que su representación es bastante más positiva de lo habitual en estos casos. Tanto Nadia como Michelle son personajes seguros de sí mismos y si nos reímos en las escenas que protagonizan es principalmente porque su confianza en lo referido a temas sexuales contrasta radicalmente con las inseguridades de los protagonistas masculinos. Michelle puede ser una estúpida que toca la flauta y que de repente se convierte en una

American Pie (1999)



¹⁵ Como señala Paul, las humillaciones son una de las convenciones de la comedia animal. William Paul, *Laughing, Screaming: Modern Hollywood. Horror and Comedy* (Nueva York y Chichester, Columbia Univ. Press, 1944) pp. 115-118.

¹⁶ Sarah Hentges, *Pictures of Girlhood. Modern Female Adolescence on Film* (Jefferson y Londres, McFarland & Company, 2006), p. 12.

depredadora sexual, pero ella es claramente la que controla la situación todo el tiempo: sabiendo que Jim es "infalible", finge no saber nada de su fallido encuentro con Nadia para conseguir que la invite al baile de fin de curso y tener asegurada así una experiencia sexual. El caso de Nadia puede parecer un tanto más contradictorio ya que, cuando el incidente en la habitación de Jim es visto por todo el instituto, Nadia es inmediatamente eliminada de la película y devuelta a la República Checa; lo que contrasta claramente con la ausencia de castigo oficial en el caso de Jim. No obstante, el hecho de que Nadia consiga aparecer brevemente, aunque sea a través de una cámara web, en una de las últimas escenas de la película para disfrutar del espectáculo que le ofrece Jim, parece estar legitimando que tanto hombres como mujeres pueden ser objetos y sujetos sexuales, y que el desarrollo sexual sin lazos emocionales es un canal totalmente legítimo al menos para el desarrollo de los individuos adolescentes.

Sin embargo, aunque el uso de una estructura coral permita hacer compatibles dos tradiciones cómicas y las dos éticas sexuales arriba mencionadas, es inevitable que haya un cierto choque entre una tradición cómica que se centra en la exaltación de la identidad colectiva y del presente y otra, la de la comedia romántica, centrada en la identidad individual y avocada hacia el futuro. Esta tensión, que situaría a *American Pie* más cerca de una película como *Diner* que de las comedias gamberras propiamente dichas, tiene un reflejo formal en la escena que tiene lugar el día después del baile de fin de curso. Una comedia romántica de adolescentes habría terminado con una imagen de la nueva pareja. *American Pie*, haciendo uso de las convenciones de la comedia gamberra, prefiere terminar, como hacen aquéllas, con la imagen del grupo masculino. Sin embargo, desde el punto de vista de la comedia gamberra no hay mucho que celebrar. El hecho de que Oz mienta a sus amigos sobre su noche con Heather indica que está poniendo su relación con ella por encima de la identidad colectiva masculina. Por eso no sorprende que, en lugar de celebrar el presente, los cuatro amigos, a petición de uno de los representantes de la tradición de la comedia romántica, acaben brindando por el siguiente paso. Mientras que el resto de la película ha conseguido mantener estas dos tradiciones totalmente

American Pie (1999)



separadas asignando a los personajes bien a la tradición de la comedia gamberra o bien a la de la comedia romántica, esta escena es claramente híbrida ya que reúne al grupo masculino pero es incapaz de celebrar la identidad colectiva. La hibridez de la escena constituye una representación formal de la adolescencia, etapa a medio camino entre la niñez y la vida adulta, y de los conflictos que están atravesando los personajes.

Aún así, el equilibrio entre estas dos tradiciones cómicas y las dos éticas sexuales que representan no se mantiene en las siguientes entregas de la serie. En ellas los personajes que pertenecen a la tradición de la comedia romántica tienen cada vez menos importancia hasta tal punto que todos —con la excepción de Kevin, cuyo papel es mínimo— han desaparecido en la tercera parte. Tal y como muestra la relevancia cada vez mayor del personaje de Stifler y el aumento de los elementos groseros, la balanza en las siguientes entregas se inclina claramente del lado de la comedia grosera y del punto de vista masculino. Sin embargo, la saga sigue intentando compaginar estas dos tradiciones al hacer que Jim acabe dándose cuenta de que realmente está enamorado de Michelle. La combinación de estas dos tradiciones parece ser una de las tendencias del género en los últimos años ya que continúa en ejemplos como *Chicos y chicas* (*Boys and Girls*, Robert Iscove, 2000), *Viaje de pirados* (*Road Trip*, Todd Phillips, 2000) o *Van Wilder: Animal Party* (*Van Wilder*, Walt Becker, 2002)¹⁷.

La inclusión de las convenciones de las comedias románticas de adolescentes en el seno de la comedia gamberra podría considerarse un reflejo de la moderación ideológica del género a finales de los noventa mencionada por Tom Doherty¹⁸. Sin embargo, a través de esta mezcla genérica, una película como *American Pie* consigue presentar una visión más compleja y plural del sexo que cualquiera de las comedias gamberras de la primera etapa. Esta pluralidad de éticas sexuales y la forma en que se distribuyen equitativamente entre hombres y mujeres es probablemente una de las razones por las que, como apunta Zacharek¹⁹, *American Pie* ha sido tan popular no sólo entre los adolescentes varones —el público por excelencia de las comedias groseras de los ochenta— sino también entre sus compañeras del sexo opuesto. Si a principios de los años ochenta las comedias gamberras presentaban el sexo desde un punto de vista exclusivamente masculino y celebraban la identidad colectiva masculina, a finales de los noventa, una película como *American Pie* reivindica no sólo el punto de vista femenino sino también una ética sexual que las comedias gamberras habían marginado por completo. *American Pie* consigue, a través de su estructura coral, hacer que estas dos éticas sexuales sean compatibles e igualmente válidas como canales de desarrollo personal para los adolescentes de uno y otro sexo. Aún a riesgo de parecer menos transgresora, *American Pie* consigue un reflejo más fiel y completo de la diversidad de la experiencia adolescente a finales del siglo veinte.

¹⁷ La tendencia se mantiene aunque ninguno de los ejemplos posteriores consigue el equilibrio entre estas dos tradiciones cómicas de *American Pie*. En *Chicos y chicas*, por ejemplo, los elementos de comedia grosera son meramente un discurso secundario concentrado en el personaje de Hunter/Steve (Jason Biggs). *Van Wilder: Animal Party* lleva los aspectos groseros hasta límites insospechados, pero éstos no afectan al personaje del título que, a pesar de su aparente animalidad, permanece todo el tiempo dentro de los límites de la comedia romántica. Esta tendencia a concentrar la mayor parte de los aspectos groseros en un personaje ha sido comentada por William Paul en relación con *Desmadre a la americana*. William Paul, *Laughing, Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. (Nueva York y Chichester, Columbia University Press, 1994), pp. 124-126.

¹⁸ Moderación que Doherty atribuye a la visión del sexo como peligro en un Hollywood post-SIDA. Tom Doherty, "Clueless Kids" (*Cineaste*, vol. 21, n° 4, 1995), pp. 14-16.

¹⁹ Stephanie Zacharek, "There's Something about Teenage Comedy" (*Sight and Sound*, vol. 9, diciembre de 1999), pp. 20-22.



American Pie (1999)

ABSTRACT. This paper explores the use of multi-protagonist narrative structures in teen “animal” comedies. It starts with an analysis of the crop of teen “animal” comedies that inaugurated the genre in the late 1970s and early 1980s. The focus is then put on the film that took “animalism” back to the teenpic genre two decades later: *American Pie* (Paul Weitz, 1999). As will be argued, the different uses to which the multi-protagonist narrative pattern is put in these two phases of the genre show that something has changed within the animal comedy realm in these two decades: from a celebration of male collective identity to a proliferation of points of view and discourses that offers a more complex view of male and female adolescent experiences at the end of the 20th century. ☺