

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 1, año 2020. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-05-1

Cine y series. La promiscuidad infinita (2018)

Alberto Nahum García Martínez; María J. Ortiz (Editores)

Separata

Capítulo 5

Título del Capítulo

«And now for something completely different». A propósito de Monty Python's Flying Circus»

Autoría

José Pavía Cogollos

Cómo citar este Capítulo

Pavía Cogollos, J. (2018): «And now for something completely different». A propósito de Monty Python's Flying Circus». En García Martínez, A.N.; Ortiz, M.J. (eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-05-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c5.emcs.1.c37>

Alberto Nahum García Martínez
María J. Ortiz (editores)

CINE & Series

La promiscuidad
infinita



COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones



El libro *Cine y series. La promiscuidad infinita* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Este libro parte de la premisa de que hoy en día el cine es una de las principales influencias en las series de televisión, con un notable impacto tanto en la producción como en la estética.

Igualmente, la maduración y exuberancia de la forma narrativa serial va dando lugar a una tendencia inversa, por lo que la influencia de los productos seriales también es reconocible en las narrativas fílmicas y en la industria del cine en general.

Así, *Cine y Series. La promiscuidad infinita* ofrece un completo panorama de las relaciones entre cine y series en la contemporaneidad. Por ello, sus autores han recogido el análisis crítico de los muchos sentidos en que esa interacción se produce. El resultado es un conjunto de contribuciones, de amplio elenco internacional, en torno a los cuatro ejes siguientes:

- Procesos de transformación narrativa del cine hacia la serialidad.
- El modelo visual del cine y sus influencias en la serialidad.
- Viejas historias del cine, nuevos sentidos para la contemporaneidad: reescribiendo una historia emocionante.
- La innovación en el estudio de las relaciones entre cine y series: ecosistemas narrativos, *world building* y metáforas audiovisuales.

Sumario

Introducción,

| | |
|--|----|
| <i>por Alberto Nahum García Martínez y María J. Ortiz</i> | 11 |
| <i>Estructura del libro</i> | 13 |
| <i>Agradecimientos</i> | 19 |
| <i>Bibliografía</i> | 19 |

PARTE I:

PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN NARRATIVA DEL CINE HACIA LA SERIALIDAD

| | |
|---|----|
| 1. Ampliación y cohesión en mundos transficcionales, | |
| <i>por Roberta Pearson</i> | 23 |
| <i>Transficciones espacio/tiempo frente a transficciones</i> <i>de personaje</i> | 31 |
| <i>Transficciones realistas de personajes frente a transficciones</i> <i>fantásticas de personajes</i> | 33 |
| <i>Transficciones de propiedad frente a transficciones</i> <i>de dominio público</i> | 35 |
| <i>Conclusiones</i> | 38 |
| <i>Bibliografía</i> | 40 |
| 2. Adaptación, remediación, narrativa transmedia, ¿y qué más? El caso de los universos de Marvel y DC Comics en el cine y la televisión, | |
| <i>por Paola Brembilla y Guglielmo Pescatore</i> | 43 |
| <i>Introducción</i> | 44 |
| <i>Documentación, adaptación, remediación, narrativa</i> <i>transmedia</i> | 45 |

| | |
|---|----|
| <i>Los ecosistemas narrativos</i> | 48 |
| <i>Diseño industrial y dialéctica industria-uso</i> | 50 |
| <i>Conclusiones</i> | 54 |
| <i>Bibliografía</i> | 55 |
| 3. Relato filmico frente a relato serial: los casos de <i>Fargo</i> y <i>Hannibal</i>, <i>por Alberto N. García Martínez</i> | 57 |
| <i>La especificidad del relato televisivo</i> | 59 |
| <i>La paradoja del remake</i> | 61 |
| <i>Juegos textuales y noir redentor en Fargo</i> | 63 |
| <i>La estética de lo siniestro y la lógica onírica en Hannibal</i> ... | 68 |
| <i>El imaginario colectivo y la destrucción de la estabilidad</i> | 69 |
| <i>El embellecimiento de lo siniestro</i> | 72 |
| <i>La pesadilla de una novela televisiva</i> | 73 |
| <i>Bibliografía</i> | 75 |
| 4. Entre el cine y la televisión. El camino italiano hacia el relato transmedia: el caso de <i>Gomorra</i>, <i>por Veronica Innocenti</i> | 77 |
| <i>Cine y televisión: una relación de largo recorrido</i> | 78 |
| <i>Cine italiano y series de televisión: una relación complicada</i> | 80 |
| <i>Sky Italia: un soplo de aire fresco</i> | 83 |
| <i>Gomorra y la vía italiana del relato transmedia</i> | 85 |
| <i>Bibliografía</i> | 90 |

PARTE II:

EL MODELO VISUAL DEL CINE: SUS INFLUENCIAS EN LA SERIALIDAD

| | |
|--|-----|
| 5. «And now for something completely different». A propósito de Monty Python's Flying Circus, <i>por José Pavía Cogollos</i> | 93 |
| <i>Bibliografía</i> | 112 |

-
6. «A moment before you need more happiness»:
Mad Men, Haynes y Douglas Sirk,
por Valentina Re 113
Introducción 114
Solo el cielo lo sabe 115
Lejos del cielo 119
Mad Men: Far Away Places 126
Bibliografía..... 137
7. Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y
pilares cinematográficos de *Hannibal*,
por Raquel Crisóstomo 139
Los maestros: Lynch, Kubrick y Hitchcock 141
Argento y el giallo 144
El aspecto sonoro..... 146
La concepción de los cuerpos: Cronenberg 147
Caleidoscopio de esquilas cinematográficas 149
Las huellas de los primeros corderos 152
Bibliografía..... 154
8. Retratando al monstruo. Representación del asesino
en serie en la secuencia de títulos de crédito,
por Beatriz Herráiz Zornoza 157
Introducción 157
El asesino en serie en la ficción..... 161
De los títulos de créditos a los openings de las series 163
El perfil criminológico del asesino 166
La dualidad en el serial killer 168
Detective-asesino 170
La representación de la dualidad en los Títulos de Crédito 172
La guarida del monstruo..... 174
Monstruo, sociedad y religión 176
Conclusiones 177
Bibliografía..... 178

PARTE III:

VIEJAS HISTORIAS DEL CINE, NUEVOS SENTIDOS
PARA LA CONTEMPORANEIDAD:
REESCRIBIENDO UNA HISTORIA EMOCIONANTE

9. **Visiones de la Revolución Americana desde el cine de Hollywood y las series del siglo XXI,**
por Lucía Salvador Esteban 181
Introducción 182
Hollywood y la épica fundacional de los Estados Unidos..... 185
La representación de la Revolución Americana en las series del siglo XXI..... 189
La historia que no cuenta el cine de Hollywood 192
Conclusiones 195
Bibliografía..... 197
10. **«La premisa Manchurian»: los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S,**
por Pablo Castrillo y Pablo Echart 199
Introducción 199
La premisa dramática..... 202
El thriller político y de espionaje 205
Conclusión..... 212
Bibliografía..... 215
11. **Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva,**
por Irene Martínez Marín 217
Introducción. La sensibilidad en pantalla..... 218
Bienvenida ternura: del cine a la televisión de la nueva sinceridad..... 219
Diablos y sentimentales: moralidad y valor artístico en la nueva ficción televisiva 223
Serialidad y emociones narrativas: la experiencia nostálgica..... 228
Bibliografía..... 232

PARTE IV:

LA INNOVACIÓN EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES
ENTRE CINE Y SERIES: ECOSISTEMAS NARRATIVOS,
WORLD BUILDING Y METÁFORAS AUDIOVISUALES

12. Relaciones transmediales e intertextuales en el seno
de los ecosistemas narrativos,
por Fernando Canet 235
Bibliografía.....254
13. Sistemas cine-televisuales y construcción de mundos,
por Marta Boni 257
Historia(s) de repeticiones constantes.....260
Objetos expansivos263
Hacia una lectura distante266
Nivel base: la semiosfera268
Un atlas mundial de series de televisión269
Conclusión: series culturales271
Bibliografía.....273
14. Las metáforas audiovisuales como narraciones
corporeizadas en las imágenes en movimiento,
por Kathrin Fahlenbrach275
Metáforas audiovisuales: un esquema.....276
*Caso práctico: metáforas audiovisuales y mapas
metafóricos en Twin Peaks*285
Conclusión.....294
Bibliografía297

*«And now for something
completely different». A propósito
de Monty Python's Flying Circus*

José Pavía Cogollos
Universitat Politècnica de Valencia

Resumen

El cinco de octubre de 1969, los cimientos de la BBC se tambalearon con la explosión de una forma radicalmente nueva de hacer comedia: *Monty Python Flying Circus*. La serie que iba a estar en antena durante cinco años ininterrumpidos, el último episodio se emitió el 5 de diciembre de 1974, se convirtió con gran rapidez en un éxito clamoroso. Los Python recogieron el legado del mítico *The Goon Show* o las comedias de la Ealing, así como de figuras tan relevantes con Spike Milligan, Peter Sellers o Richard Lester que cristaliza en un irreverente programa dispuesto a cuestionar inmisericordemente las formas televisivas y las convenciones culturales. La serie resultó ser un espacio abonado a la experimentación estilística y temática mediante la utilización de una compleja forma de comedia que hizo estragos no sólo con el aparato cinematográfico sino también con la cultura contemporánea.

Palabras clave: Comedia, Monty Python, *Flying Circus*, Televisión Británica.

El cinco de octubre de 1969 los cimientos de la BBC se tambalearon con la explosión de una forma radicalmente nueva de hacer comedia: *Monty Python Flying Circus*. El primer episodio de esta ya mítica serie británica se emitió en una tarde de domingo, precisamente, para sorpresa de los telespectadores, en un hueco de la parrilla televisiva que hasta entonces había estado reservado a un espacio religioso. La serie que iba a estar en antena durante cinco años ininterrumpidos, el último episodio

se emitió el 5 de diciembre de 1974, se convirtió con gran rapidez en un éxito clamoroso. Tal y como atestigua la suspensión momentánea de actividad que sufría la vida de los *colleges* británicos durante su emisión ante el seguimiento masivo del que era objeto el programa por parte del público universitario. El éxito del serial cómico no se demoró en traspasar fronteras, de tal suerte que *El circo ambulante de Monty Python* se tradujo a la nada desdeñable cifra de cincuenta idiomas.

Monty Python, un sexteto cómico integrado por un singular grupo de jóvenes: cuatro ingleses, un galés y un americano, que exhibe una notoria uniformidad tanto a nivel de su formación académica como en lo que respecta a su fecha de nacimiento, (todos ellos nacidos entre el 1939-1943). La identidad como grupo se construye en ausencia de una figura descollante o una suerte de portavoz mediático, extremo que se debe, en parte, a su formación y su propio método de trabajo, deudor de sus primeras experiencias escénicas. Su dinámica de trabajo estaba sujeta a una escritura por grupos, cuyo producto era luego sometido al criterio de la mayoría que, igualmente, asigna los roles que han de interpretar.¹

Con la excepción del estadounidense Terry Gilliam, el resto de los Python procedían de lo que se vino en llamar *Oxbridge Comedy* un productivo vivero de talento cómico vinculado a las dos instituciones académicas más prestigiosas del Reino Unido en las que se graduaron. En referencia a la importancia de Oxford y Cambridge en la formación de nuevos comediantes, Steve Neale y Frank Krutnik (1995: 207), en su ya clásico estudio sobre la comedia cinematográfica y televisiva, destacan el hecho de que en modo alguno es casual que el éxito alcanzado por la que califican como la *Oxbridge generation* sea coetáneo a una rápida expansión de la educación en general y la universitaria en particular.

No en vano, el *Flying Circus* contará, mayoritariamente, con un público joven y culto. Su devota parroquia comparte con los Python un similar substrato ideológico y cultural, así como una actitud análoga hacia este. Al mismo tiempo, ambos par-

¹ Los propios integrantes de grupo han explicado en numerosas ocasiones este método de trabajo. Remitimos en este sentido a Chapman *et al.* (2003: 195 y ss.); y Morgan (1999: 83 y ss.).

ticipan de una visión del mundo mediatizada por las imágenes catódicas que consumen a diario y, como primera generación que crece con la televisión, inevitables testigos de su rápida expansión, son conscientes del desarrollo de sus convenciones y formas. Precisamente, el *Flying Circus* encontrará en ellas un inagotable nicho para parodiar el funcionamiento del propio medio televisivo que bien conocen; pues cinco de los futuros Python han estado escribiendo y actuando para diversos shows televisivos durante la década de los sesenta. Como veremos, la televisión en general y la BBC en particular se convertirán en el blanco perfecto para los dardos cómicos de los Python. Al respecto, conviene subrayar que la BBC juega un papel esencial en la generación de un estándar, tanto a nivel lingüístico como ideológico, que no se demora en alcanzar rápido arraigo y reconocimiento, convirtiéndose en el marco normativo que hay que transgredir con la comedia como incisivo ariete.

En la mencionada cadena, los cinco integrantes británicos del grupo colaboraron con *The Frost Report* (1966-1967). Sus eminentes talentos no pasaron inadvertidos, siéndoles pronto asignados destacados papeles en la nueva serie de *sketches* cómicos: *At least the 1948 Show* (1967-1968), que protagonizaron los ex-miembros del *Cambridge Footlights*,² John Cleese y Graham Chapman. Mientras que en *Do Not Adjust Your Set* (1967-1969), hacían lo propio dos excompañeros de escritura en sus años en Oxford, Michael Palin y Terry Jones, junto a otro ex miembro de *The Footlights*, Eric Idle, que colaboraría ocasionalmente con estos, trabajando generalmente, al igual que Terry Gilliam, de manera más aislada.

Al parecer, Barry Took, por entonces un consultor sobre temas de comedia para la BBC, fue el que tuvo la idea de juntar a los seis para que trabajaran conjuntamente en «algo nuevo», así se les ofreció su propia serie bajo la ya famosa advertencia: «Podéis hacer trece programas. Eso es todo». A esta se unió una segunda recomendación: «Haced lo que os venga en gana. Dentro de lo razonable, siempre y cuando sea legal». El resto ya es historia.

² Popularmente conocido como *The Footlights*, el *Cambridge University Footlights Dramatic Club*, fundado en 1883 y gestionado por estudiantes, pasa por ser un prestigioso grupo de teatro *amateur*, cuna de algunos de los grandes de la comedia británica.

Planteemos pues una pequeña digresión histórica con la voluntad de cauterizar la herida que se abre con el indolente olvido, cuando no total desconocimiento, de los referentes que parece un síntoma de los nuevos tiempos ya diagnosticado por Umberto Eco (1984).

El humor de los Python ha sido con frecuencia abordado desde el reclinatorio, con la consiguiente dispensa de un mero trato reverencial, en ocasiones, carente de voluntad analítica. Con la pretensión pues de escapar del hueco laudo, de la mera confrontación, siempre triunfal, de la serie frente a sus coetáneas y la vacua elevación a la categoría de culto, proponemos un breve viaje diacrónico. Con semejante cometido, principiaremos nuestro recorrido justo en el tiempo en el que se construyen las referencias de las que se nutrirá el serial que nos ocupa.

Hacemos constar en primer lugar, tomando prestadas las palabras de Marcia Landy (2005: 30): «The comedy of the Flying Circus, although distinctive, did not arise by spontaneous generation: it had important antecedents in British music hall and cinema».³ Los Python se sirvieron de formas cómicas británicas preexistentes a las que dieron forma generando un singular estilo propio. Comencemos pues por el cine, en la medida en que las imágenes consumidas por los jóvenes Python parecen ser clave a la hora de cincelar su estilo.

Tim O'Sullivan (2012: 66) señala la importancia de los Estudios Ealing como parte esencial del patrimonio cultural de la comedia británica.⁴ La factoría Ealing elaboró un modelo de comedia absolutamente distintivo, marcado por su carácter genuinamente británico. Este pequeño estudio pergeñó un producto marcadamente autóctono que, pese a su insularidad, obtuvo el reconocimiento del público más allá de las fronteras del Reino Unido y alcanzó el significativo privilegio de perdurar en el tiempo. Las comedias de este sello conjugaron la ironía con la sátira, escorando por momentos su visión cómica al terreno de la negrura, haciendo incluso burla de la

³ Traducción de la cita: «La comedia del *Flying Circus*, aunque distintiva, no surgió por generación espontánea: tenía antecedentes importantes en el *music hall* y el cine británico.»

⁴ Para un estudio en profundidad del trabajo realizado en los estudios Ealing remitimos a Barr (1999).

última gran broma de la existencia: la muerte. Mencionamos al respecto tan solo dos significativos ejemplos: *El quinteto de la muerte* (*The Lady Killers*, Alexander Mackendrick, 1955), *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronets*, Robert Hamer, 1949). La nómina de brillantes actores y directores que trabajaba para la Ealing construyó un legado cómico de capital importancia para entender la comedia británica. Las comedias de la Ealing fueron de una particular brillantez en la época de la posguerra, tras la cual el estudio entraría en una fase crepuscular que culminaría en su absorción por la BBC. Las reminiscencias de este legado se dejan sentir en el *Flying Circus*: en plano general pensemos en la mirada satírica o la burla de la muerte, o en primer plano, *sketches* como el de las «Hell Grannies», una violenta banda de ancianas moteras que siembra el terror en viviendas y calles que, indefectiblemente, recuerda a la película de Alexander Mackendrick a la que hacíamos referencia.

Con los rescoldos aún humeantes de las últimas películas producidas por los mencionados estudios y, de alguna manera, siguiendo la estela de su ocaso, el testigo de la producción cómica sería tomado, desde finales de los 50 hasta los 70, por los llamados *Carry on Films*. Se trata de filmes caracterizados por su absoluta incorrección política, tocados, al igual que los Python, por una pulsión transgresora que les lleva a despachar de forma irreverente la sobria seriedad sobre la que se asientan las más elevadas instituciones. En otras palabras, ambos están imbuidos de esa pulsión carnavalesca descrita por Mijail Bajtin (1995) que socava los cimientos de la sociedad con su ataque a unas instituciones, culturalmente consensuadas, garante efectivo de su equilibrio.⁵

John Chapman *et al.* (2003: 101-113) bosqueja una breve historia de los *Carry on Films* en la que afirma que estos surgen en un momento de significativo cambio cultural e institucional

⁵ Mijail Batjin dedica los tres últimos capítulos de su estudio de la cultura cómica popular a la grotesca materialidad del cuerpo, la transgresión carnavalesca es amenaza y a la vez garante de un tenue equilibrio en el que, como en un ejercicio del funambulismo, se mueve el *Flying Circus*.

en la industria cinematográfica británica,⁶ un período de transición vinculado a la fragmentación del mercado. Fragmentación que supondrá la emergencia de nuevos géneros y formas que incluyen desde el realismo de la nueva ola de cine británico al exceso melodramático del cine de terror de la Hammer, siendo los *Carry on* una más de esas formas.

Aunque, sin duda, el cine de la Ealing y los *Carry on Films* ejercieron su influencia en el que iba a ser el estilo Python. Como los propios integrantes del grupo se han encargado de reconocer reiteradamente, la influencia más decisiva iba a venir de otra fuente, *The Goon Show*, con el que el *Flying Circus* contraería una deuda impagable. Los cinco jóvenes británicos crecieron escuchando *The Goon Show*, programa de radio emitido por la BBC entre 1951 y 1960, particularmente fascinados por las excentricidades de Spike Milligan, figura dominante y verdadera *alma mater* del *show*. Sometido a una cadencia realmente trepidante, el programa generaba un anárquico batiburrillo de alocados personajes y desternillantes juegos de palabras, todo ello salpimentado mediante extraños efectos sonoros.

En la década de los cincuenta, la incipiente comedia televisiva se nutre de la primigenia forma cómica que hunde sus raíces en la *commedia dell'arte*, el *slapstick*. Sin embargo, la presencia de este subgénero cómico comienza a languidecer a finales de los cincuenta. Las rutinas de los comediantes parecían estar revestidas de una cierta pátina de vetusta puerilidad que cercenaba su capacidad para avivar el menguante interés del público. No obstante, la nueva generación de cómicos llamada a dominar la siguiente década demostraría que el *slapstick* distaba mucho de ser un mero trasnochado divertimento infantil.

Sorprendentemente, todo empezaría en el lugar más insospechado, la radio, con un legendario programa, el mencionado *The Goon Show*. Durante sus nueve temporadas, capitaneados por Spike Milligan, un joven Peter Sellers junto a Michael Bently y Harry Sethcome fueron pioneros en la utilización de un humor surrealista plagado de retruécanos, latiguillos y todo un despliegue de estrambóticos sonidos para poner claramente de

⁶ Chapman *et al.* (2003) no solo traza un recorrido histórico de los *Carry on films*, sino que también establece un interesante paralelismo entre su ciclo vital y el de los *Hammer Films*.

manifiesto que el *slapstick* podía existir sin necesidad de recurrir al soporte de las imágenes.

Así, contra todo pronóstico, el *slapstick*, un género esencialmente visual, revive en la comedia británica de la mano de la radio. Pese a la primacía del sentido de la vista a la que aludíamos, no hay que olvidar que la propia etimología del término remite a un artefacto diseñado para producir un efecto sonoro entre bambalinas que simulaba un golpe, precisamente, en el manejo de tales efectos *The Goon Show* exhibía una maestría sin parangón.

Toda la paleta de imágenes que se arraciman tejiendo el acervo del que beben los Python, palidece sin embargo frente a la importancia del *Goon Show* y Spike Milligan, con cuyas excéntricas payasadas el humor de los Python mantiene una deuda impagable. Milligan no solo fue una figura destacada en la radio, también alcanzó fama y reconocimiento en la televisión, medio en el que realizó para la BBC sus *Q...series* (1969-1982) consideradas como un precursor del *Flying Circus*, como señalan, entre otros, Robert Ross (1997: 123).⁷

Unos años antes, a finales de los cincuenta, Spike Milligan y Peter Sellers se citarían un fin de semana para probar una cámara de 16 milímetros, adquirida por este último con un jovenísimo Richard Lester. Lester acababa de ser despedido por la BBC donde, fugazmente, dirigió *The Dick Lester Show*. Juntos rodarían, con setenta libras y en un par de domingos, *Corriendo saltando y todavía de pie* (*The Running Jumping and Still Film*, Richard Lester y Peter Sellers, 1959), nominada a los Oscars ese año. Su concepción del humor, a medio camino entre el absurdo y una pulsión corrosiva tendente a socavar cualquier lógica, comenzando por la propia materialidad del relato, sin duda, posee un carácter germinal del que despegarán los Python.

Richard Lester, paradójicamente un cineasta nacido en Philadelphia, capturó como nadie el espíritu del *Swinging London* mediante un estilo fluido caracterizado por un rápido y ágil montaje, más propio del medio televisivo, que transfirió con

⁷ Spike Milligan, poco conocido en nuestro país, es una figura capital en la comedia británica. Para una aproximación a su persona y trayectoria recomendamos el documental *The Life and Legacy of Spike Milligan* (Cathy Henkel, 2005).

éxito al cinematográfico, particularmente asociado a su producción con los Beatles. No en vano, tras su trabajo con la mítica formación musical dirigiendo dos películas: ¡*Qué noche la de aquel día!* (*A Hard Day's Night!*, 1964) y ¡*Socorro!* (*Help!*, 1965), Lester sería considerado unánimemente como el padre del moderno videoclip.⁸ Además, adviértase la huella del influjo de Lester que utiliza en las mencionadas películas, como señala certeramente Manuel Garin (2014: 167-8), gags de analogía dinámica que establecen un juego con la propia materialidad del proceso filmico, abundantes en el universo del *Flying Circus*, incluso en la propia cortinilla que abría y cerraba los episodios.⁹

Lester, al igual que los Python, desempeñará un papel crucial en la internacionalización de la comedia británica con una filmografía que, en muchos sentidos, anticipaba los derroteros por los que transitará el género. Su humor, sazonado con toques surrealistas, destilaba una sobria reflexión sobre las servidumbres del estatuto de la estrella, en este caso del pop, así como del papel que los medios juegan en su creación y estímulo. Precisamente, y de manera reiterada, se han establecido relaciones entre los Python y los Beatles, al punto de calificar a los primeros como «The Beatles of Comedy». Son numerosas las razones que fundamentan esta conexión. En primer lugar, los de Liverpool eran declarados fans del sexteto cómico, existen numerosas referencias que se hacen eco de cómo estos detenían sus ensayos para ver el programa por televisión, llegando inclusive a establecer una suerte de colaboración. Asimismo, diez años después del estreno de la serie, los destinos de ambos grupos se volvían a

⁸ El cine de Richard Lester no ha sido objeto del interés crítico que merece. Trabajos como el de Yule (1995), se centran en su relación con la mítica banda. Sinyard (1985), realiza un sucinto recorrido por su filmografía. El también cineasta Steven Soderbergh (1999), en su peculiar libro *Getting Away with it or: the Further Adventures of the Luckiest Bastard You Ever Saw*, tristemente, desaprovecha la oportunidad de realizar una entrevista seria al director. Por otro lado, en castellano, González Cuervo (1986) también se limita a recorrer su filmografía sin ahondar en su análisis.

⁹ Garin (2014: 123-4), a su vez, describe y analiza estas cortinillas poniéndolas en relación con otros ejemplos extraídos de las filmografías de Lester, Tarantino o el ámbito de los *cartoons*.

cruzar cuando la producción de *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979) se viera severamente amenazada ante la unilateral retirada de la EMI, sería un Beatle, George Harrison, el que saliera al rescate hipotecando su casa y su estudio.

Richard Topping (2007: 3) refuerza la idea de que los Python en general y el *Flying Circus* en particular, han sido con frecuencia leídos completamente desgajados de toda referencia temporal cuando afirma: «It is often forgotten that Monty Python was a product of the 60s —of flower power, miniskirts, The Beatles and LSD». Sin embargo, los Python, a su vez, se han visto sistemáticamente relacionados con grupos de rock de los años 1960 y 1970, con los que comparten el favor de un nuevo público, además de, en ocasiones, estrechas relaciones trabadas por vínculos tanto amistosos como crematísticos. En este punto, también conviene recordar la labor que realizó la exitosa agente de prensa Nancy Lewis, que desarrolló una novedosa estrategia de marketing vendiendo al sexteto como si se tratara de una banda de rock, táctica que resultó un gran acierto.

Cabe concluir que la BBC no es ajena a las convulsiones de los sesenta, sumida en un proceso de cambio que genera nuevas oportunidades. A principios de la década, aparecen dos destacados programas, el ya mencionado *The Frost Report* y *That Was the Week that Was* para los que los Python escribieron. Con David Frost a la cabeza, figura sobresaliente de la nueva comedia y esencial en la carrera de varios miembros del grupo, estos generan un espacio inédito que propicia el surgimiento de la serie que nos ocupa.

Esta somera y, necesariamente, sesgada revisión de los antecedentes nos sirve, no obstante, para situar la tradición en la que se sustentan los mecanismos cómicos que, por un lado, van a asimilar los Python y sobre los que, por otro, cimentaron los suyos propios, cuyos elementos más destacados abocetaremos mediante un perfil de trazo grueso.

Con los compases de una marcha militar americana, *Liberty Bell*, compuesta por John Philip Sousa, popularmente conocido como el rey de las marchas, arranca el genérico de la serie. Música de banda, despojada de la cuerda, frente a lo que el metal cobra especial relevancia, dándole un sentido heroico con reminiscencias del regreso triunfal de la tropa. No es fortuito que el mundo moderno mire con desdén esas marchas de inicios del

siglo pasado que buscan embalsamar un ardor guerrero ajeno al hedor de la obscena cantidad de cadáveres diseminada por el campo de batalla. Fétido aroma que parece despedir todo aquello relacionado con el honor y la heroicidad, motivo de mofa y escarnio, que transforma a los personajes clásicos, los héroes y señores, convertidos en bufones y payasos sobre un telón musical que, necesariamente, ha de estar bajo la triste alegría errática del circo con su: «Pasen y vean» sobre el dintel.¹⁰ Un carrusel compuesto por las singulares animaciones, creadas con figuras recortables, por Terry Gilliam, completa el cuadro indiciario de la pulsión transgresora y el carácter fragmentario característico de la serie fosilizado en su clásico: «And Now for Something Completely Different», que se verbalizaba como una suerte de salvoconducto para saltar, caprichosamente, de un *sketch* a otro.

De igual modo, la comedia de los Python se sirve con frecuencia de la interpelación directa al espectador, a menudo, poniendo el foco tanto en las acciones que se realizan como en la artificialidad del medio y su carácter convencional. Al respecto, conviene precisar el papel esencial que desempeñarán tanto la palabra como el cuerpo.

Pese a que a lo largo de las cuatro temporadas de emisión del *Flying Circus* los Monty Python ponen, en la línea del *Goon Show*, el énfasis en el humor verbal, desplegando un variado muestrario de juegos de palabras, retruécanos, indirectas y dobles sentidos, no obstante, el cuerpo se sitúa en primer término, objeto de un tratamiento notablemente cinemático consustancial a su centralidad. Son numerosos los *sketches* que atestiguan este hecho. De entre ellos, una de las rutinas corporales más famosas es el «Ministry of Silly Walks».

Literalmente, el ministerio de los andares absurdos aglutina todo un repertorio de exagerados movimientos coreografiados en clara pugna con la manera «tradicional» de caminar. El paraguas ministerial que los cobija genera un colectivo de absurdos peatones que operan por contagio, ramificándose en una interesada mimetización frente a los patrones convenidos que mantienen al cuerpo cautivo en su lenguaje gestual convencio-

¹⁰ Para una discusión de este tema musical de reminiscencias circenses con el que arranca el genérico, véase Yoakum (2014: 74-75). Sobre el mismo tema, véase también Johnson (1999: 55).

nal. El célebre *sketch* parece hecho a medida de la formulación bergsoniana sobre lo cómico, en la que el teórico francés se refiere a lo mecánico actuando sobre lo vivo, la rigidez mecánica frente a la agilidad y la flexibilidad de lo vivo (Bergson, 1971: 13-14). La rigidez de la columna vertebral desde la que, literalmente, se disparan las piernas con movimientos espasmódicos remite, de forma precisa, a esta formulación bergsoniana. Nos viene también a la memoria un extraño doctor, interpretado por un antiguo integrante de *The Goon Show*: un Peter Sellers incapaz de controlar sus extremidades que, imbuidas de vida propia, convulsionan ajenas a su voluntad. Los espasmos que sufre Sellers cristalizan en la rigidez del saludo nazi en *¿Teléfono Rojo?, volamos a Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964)*. Así, el cuerpo se ve revestido de una artificialidad mecánica, una suerte de disfraz que lo reduce a un amasijo de gestos cómicos.

De la preocupación por el cuerpo se colige la puesta en primer término de su carnalidad, extremo que conlleva la presencia de lo patológico y, en última instancia, de la muerte, siendo esta protagonista de un buen número de *sketches*. Así, funerarias, cadáveres parlantes o personajes pillados en el trance de la muerte pueblan el cosmos del *Flying Circus*. Como señala Wes D. Gehring (2001),¹¹ el humor negro se despacha con ligereza en un ataque sobre aquellas cosas que se consideran más sagradamente serias, particularmente, la muerte, en definitiva, el último chiste de más honda negrura.

En este sentido, no resulta extraño que la violencia ocupe igualmente un lugar preponderante en numerosos *sketches* que se construyen a través de una situación que desencadena una violencia *in crescendo*. Cabe precisar en este punto el papel que

¹¹ Gehring dedica el segundo capítulo de su libro a la comedia negra. El *Flying Circus* está plagado de numerosos ejemplos de *sketches* sobre la muerte. Ya en el primer capítulo de la serie asistimos a la escenificación de la muerte de personajes famosos que obtienen la puntuación de un jurado mientras un presentador nos informa de cómo va la competición. Igualmente, en un juicio un finado acude de testigo respondiendo a las preguntas de su abogado mediante golpes en su ataúd. Encontramos, así mismo, un último ejemplo en el famoso «Death Parrot Sketch».

juegan las innovadoras animaciones que Terry Gilliam elaboró en solitario con un exiguo presupuesto. En sus animaciones, al igual que sucede en nutrido número de *sketches*, con frecuencia, las estrategias excesivas del melodrama se utilizan para desubicar al espectador, arrancando con un incidente trivial que, a reglón seguido, es sobredimensionado, negando el espacio al sentimiento para poner en primer término una violencia tratada, a menudo, con cierta displicencia privativa de un medio televisivo tendente a obviar su condición de exhibidor de esta.

Las animaciones de Gilliam no resultan meras adendas a los *sketches*, bien al contrario, lejos de ser un mero apoyo, se construyen a partir de los mismos motivos presentes en estos. Las animaciones consiguen, en cierta manera, poner el énfasis en ese particular universo que se construye desgajado de referencias temporales y sujeto a una lógica delirante.¹² Además, las animaciones sirven para crear un espacio de absoluta libertad en el que dar rienda suelta a notorios actos de sadismo. Cuerpos despedazados, canibalismo, explosiones, junto a otras variadas formas de mutilar el cuerpo, construyen un escenario en las antípodas del vertebrado por una normativa culturalmente sancionada. Así, los cuerpos desmembrados se convierten en una suerte de tropo de desplazamiento en referencia a las normas culturales que quedan hechas trizas con tan irreverente comportamiento.

Por otro lado, en el contexto de la comedia británica el travestismo no era un recurso habitual. Sin embargo, esta circunstancia empieza a cambiar entre la década de los sesenta y setenta. Con el advenimiento de lo que se vino en llamar revolución sexual, la utilización del travestismo adquirió una dimensión cultural singularmente transgresora. La mencionada revolución derivó no solo en críticas a los papeles masculinos y femeninos sino también a referencias, más o menos veladas, a la homosexualidad.

Esta «revolución» llevó aparejada una crítica a los papeles masculinos y femeninos. Una vez más, regresamos al terreno de

¹² La locura es un lugar común, vinculado al carnaval y su pulsión transgresora, a la ruptura de toda norma, omnipresente en el universo del *Flying Circus*. En este sentido remitimos a Spinelli (2006: 153-161).

la lucha contra las convenciones, verdaderamente, pocas cosas más convencionales que las asunciones sobre lo que consideramos masculino o femenino. Al tiempo, estamos también, de nuevo, en el terreno del disfraz, la ruptura de la identidad, en este caso la sexual, entendida como un mero disfraz tejido a base de convenciones cortadas siguiendo un patrón culturalmente definido.

Las inversiones genéricas, que se repiten de manera sistemática en el *Flying Circus*, encuentran una contrapartida en la similar inversión de los roles arraigados en las divisiones sociales con relación a las diferencias de clase, nacionalidad o género, garantes de una identidad que es dinamitada al poner de manifiesto su artificialidad. Aislando el tejido emocional, se invierten y explotan las representaciones institucionalizadas del género y la sexualidad, sancionadas y pregonadas ampliamente a través de la cultura y los medios de comunicación. Así, vestirse de mujer es una de las principales estrategias que los Python emplean. Particularmente Terry Jones manifiesta una singular querencia hacia el vestuario femenino, para pervertir las expectativas del espectador con respecto a los papeles tradicionales y su reflejo en los profesionales, haciendo patente su artificialidad.

Hablar de comedia equivale a hacerlo, en esencia, de transgresión. El disfraz ofrece la oportunidad de romper con la primera norma, la de la propia identidad. Uno es quien es y no puede ser otro, a menos que recurra al disfraz y el fingimiento. Fingimiento necesariamente admitido y asumido por los personajes en cuadro. La pulsión transgresora de los Python les lleva a utilizar, de manera sistemática, el disfraz dentro del disfraz a través del travestismo, recurriendo con frecuencia a personajes como el ama de casa que, en su doble condición de consumidora y producto televisivo, sirve para someter a cuestionamiento tanto el propio medio como sus usos. Se traza un triángulo que dibuja la conexión entre tres elementos situados en sus vértices, a saber: el ama de casa, la publicidad y el propio medio televisivo, planteando una reflexión sobre la condición del espectador y el hogar como el lugar de la recepción. En este sentido, los Python también enfatizan, a su vez, el carácter doméstico y domesticador del aparato cinematográfico.

A lo largo de las cuatro temporadas de la serie los Python establecen una peculiar relación con los diversos géneros televi-

sivos y cinematográficos que reformulan mediante una mirada paródica y subversiva. Así, los Python perturban las convenciones y expectativas genéricas sirviéndose de mecanismos tales como la negación de la clausura narrativa o la detención de un *sketch in media res* para, consiguientemente, acentuar su propia materialidad. En este sentido, cabe destacar que el *Flying Circus* presenta marcadas similitudes con el subgénero de la *Comedian Comedy*, cuyas bases teóricas asentara Steve Seidman (1981) a principios de los ochenta, en su convincente invocación y tratamiento autoconsciente de la cultura popular que llama la atención sobre la maestría escénica de los actores. En el caso de los Python, estos destacan por el versátil uso que hacen de sus cuerpos, dotándolos de una plasticidad complementada con las oníricas animaciones de Gilliam, su peculiar uso del lenguaje y la interpelación directa al público. Indicios, pues, de una suerte de vuelta sobre este tipo de comedia, en el que todo parece estar al servicio de situar en primer término la dexteridad del comediante y sus particulares habilidades corporales. La comedia de los Python ha sido, con frecuencia, puesta en relación con la postmodernidad entre otras consideraciones, particularmente, en la medida en la que pone el foco en el medio jugando a desdibujar las barreras entre lo real y ficcional. El mundo pergeñado en el *Flying Circus* está gobernado por el caos bajtiniano, abocetado desde el recurrente mecanismo cómico de jugar a la inversión de los patrones sociales convencionales que pone bajo sospecha sus propias barreras mediante sus representaciones de la televisión dentro de la televisión.

La televisión se nos presenta como un agente esencial que desempeña un papel modular de la ideología, la cultura o el estándar lingüístico. No es de extrañar, pues, la omnipresencia del presentador de televisión en su condición de sujeto activo que funciona como correa de transmisión del conocimiento y la ideología, verdadera argamasa de un canon elaborado de manera ajena a todo candor. Este, recurrentemente, se presenta realizando entrevistas a toda suerte de celebridades que arrancan en un tono serio para reducirse a la más absoluta banalidad, cuando no a una agresividad desatada. Entrevistas que reflejan las carencias de un contexto substantivo en la televisión, particularmente en los shows, cuya pretensión radica en aportar información, pero también, en revelar la dimensión subversiva

de la comedia de los Python que reside, igualmente, en socavar convenciones comúnmente aceptadas sobre el idioma como un predecible medio de comunicación.

La sempiterna figura del profesor, asimismo, adquiere con frecuencia un papel protagonista en el *Flying Circus*.¹³ Al igual que lo hace su alter ego, el presentador de televisión, pues ambos actúan, desde distintos púlpitos, como garantes, creadores y divulgadores de un canon. Así, el cuestionamiento de la cultura dominante se materializa en la reiterada presencia de estas dos figuras que detentan la potestad de establecerla o reforzarla, convertidas en objeto sistemático de mofa y escarnio.

La cultura se presenta como una preocupación esencial, estableciendo un tejido intertextual construido de constantes referencias elevadas al rango de aquello que merece fosilizarse en el canon.¹⁴ De este modo, los *sketches* recurren, de manera reiterada, a obras canónicas de la literatura, el teatro o el cine, de autores como Shakespeare, Proust o Brönte, pero vaciándolas de ese modo referencial de representación e interpretación para convertirlas en un verdadero galimatías. La transformación de las obras de arte en chifladuras y sinsentidos, la creación de una imagen invertida, de un mundo puesto del revés, ofrece al espectador la oportunidad de cuestionar las formas recibidas, en las que, lógicamente, la tradición shakesperiana desempeña un papel crucial.

De un lado, el juego con las referencias culturales destaca la capacidad del medio televisivo para buscar «nuevas formas» que faciliten el acceso del público a formas artísticas antiguas. De otro, al tiempo, cuestiona esa misma capacidad, particularmente de la BBC y la televisión pública, a la hora de reciclar obras

¹³ Figura clásica del cine de la Ealing, particularmente encarnada por Will Hays, véase el brillante trabajo de Allen (2006: 244-65).

¹⁴ La marcada densidad de las referencias culturales se manifiesta tanto en los *sketches* como en las animaciones de Terry Gilliam en las que, por citar un ejemplo, encontramos el famoso pie de Bronzino (*Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*, Bronzino, Agnolo, 1545) convertido ya en marca característica del grupo. No es de extrañar, por tanto, que abunden los estudios centrados en el trasfondo cultural del humor de los Python. Por citar tan solo dos ejemplos: Hardcastle y Reisch (2006); Dobrogyszcz (2014).

maestras con el ostensible objetivo de «elear» el gusto vulgar al nivel de una supuesta cultura media. Con ello, se nos impele a pensar qué esconde esta invitación a alejarnos de las vulgares inclinaciones en pos de una profiláctica vacuna contra la banalidad de la que es cautiva la mayoría de la programación televisiva.

En todo este proceso, el lenguaje desempeña un papel crucial. En el *Flying Circus* se escenifica una disección transgresiva del lenguaje como una medida convencional del sentido y la significación que se hace evidente en infinidad de episodios. Los personajes, asiduamente, se ven atenazados por toda suerte de dificultades, trabas y vacilaciones a la hora de encontrar las palabras adecuadas, dificultades que, con frecuencia, se exhiben asociadas al rol, la clase o la edad. Todas ellas variables utilizadas para representar conflictos sociales, generacionales o de filiación que devienen cómicos. De igual modo, son comunes los juegos con distintos idiomas que se entrecruzan generando una situación caótica o una desigual distribución de información que construye esa atalaya desde la que se desencadena la risa. La particular relación del grupo con el lenguaje llega al extremo de generar huellas en el léxico. Así, en la informática, «spam» (correo o mensaje basura) proviene de un *sketch* del grupo, cuyo nombre «python» también sirvió para dar nombre a un lenguaje de programación. De igual modo, la voz «pythonesque» ha pasado al diccionario como adjetivo que denota o guarda parecido con el humor absurdo y surrealista de *Monty Python's Flying Circus*, la serie de televisión británica emitida entre 1969 y 1974.

Huelga decir que la huella dejada por el serial va más allá de estas pequeñas, aunque significativas, aportaciones al acervo léxico. Tal y como afirman I.Q. Hunter y L. Porter (2012: 11):

«Monty Python in a sense dominated British Comedy in the late 70s and 80s. They produced the two best British comedies of the 70s and some of the most quotable and quoted lines in the history of film comedy».¹⁵

¹⁵ Traducción de la cita: «Los Monty Python en cierto sentido dominaron la comedia británica de finales de los 70 y los 80. Produjeron las dos mejores comedias británicas de los 70 y algunas de las frases más citables y citadas en la historia de la comedia fílmica.»

El legado del grupo se puede rastrear tanto en la televisión como en el cine, dejando de lado sus significativos trabajos en otros campos. La nutrida producción, así como la trayectoria individual de sus integrantes en ambos terrenos, deja una estela de influencias e imitadores claramente reconocible. Como señala Justin Smith (2012: 171-184),¹⁶ al margen del éxito de los cuatro largometrajes realizados por el grupo, desde principios de los setenta, su particular marca de humor surreal, bajo el atractivo halo de culto, se había ya comercializado mediante grabaciones de audio, libros, *shows* en directo, obteniendo un éxito internacional que se expande ya más de cuarenta años y que culmina en el exitoso musical *Spamalot*.¹⁷

En realidad, la popularidad y trascendencia como modelo para nuevas generaciones de cómicos que adquiere el Circo Ambulante de los Monty Python durante los años setenta es comparable a la que tendría para la escena británica *Beyond the Fringe* en los sesenta¹⁸ y *The Goon Show* para la comedia radiofónica de los cincuenta. El serial de los Python, tal y como señala Jonhson (1999: 17),¹⁹ fue el primero en ser emitido en América y continuó suscitando gran interés incluso tiempo después de la disolución del grupo como tal.

Por otro lado, Jim Yoakum (2014: 47) se encarga de reseñar la singularidad del período que vive la BBC, certificado por una desenfundada libertad y carta blanca para la creatividad que se convierte en el caldo cultivo idóneo para que los Python desaten su inventiva sin restricciones. Restricciones que, por otro lado, no se demorarán en hacer acto de presencia y tratar de

¹⁶ Desde otra óptica, encontramos una aproximación al grupo y las ramificaciones de su trabajo en Pérez (2005).

¹⁷ En Costa (2010: 139-159), Alvy Singer, en su capítulo «Bajo el influjo de los Python», realiza un sugerente recorrido por el humor audiovisual surgido tras los Python.

¹⁸ Exitosa, a la par que controvertida, revista de variedades cómica que arranca en los sesenta y se convierte en una influencia transcendente para la comedia satírica británica venidera.

¹⁹ Podemos encontrar esta afirmación en la introducción de un volumen en el que el autor repasa toda la trayectoria del grupo realizando un minucioso trabajo de clasificación del numeroso y variado material producido por este.

poner coto al desenfreno con el que los más sacrosantos pilares de la sociedad británica son cuestionados. Si los Python se empeñaban en cuestionar el poder dominante, era cuestión de tiempo que este contraatacara bien desde la propia BBC o desde el exterior, guiados por la inquisitorial Mary Whitehouse, generando una larga trayectoria de encontronazos con la censura a la que Robert Hewinson (1981) dedica una interesante y exhaustiva monografía.

Tanto a nivel estilístico como temático, *Monty Python Flying Circus* experimentó con una forma compleja de comedia que hizo estragos, no sólo con el aparato cinematográfico sino también con la cultura contemporánea. Marcia Landy comienza su libro con esta lapidaria afirmación que, en cierto modo, explica el hecho de que el serial de los Python se presente revestido de una pátina de seriedad educativa bajo la que se construye un marco para dar cobijo a la trivialización de los estándares culturales (Landy, 2005: 3).

Su peculiar manera de jugar con la televisión y las propias formas cómicas genera una alambicada combinación en la que se pone en primer término tanto la materialidad del aparato televisivo como las propias formas cómicas. Semejante combinación, en palabras de Landy (2005: 39), «produces the particular density of construction and self-reference that constitutes the hallmark of that style».²⁰

En este sentido, la polifacética comedia del *Flying Circus* apuntaba hacia formas y valores culturales fruto de un consenso como elementos vertebradores del funcionamiento de las sociedades contemporáneas que, a menudo, se asienta a través del medio televisión que al tiempo los fija y reconfigura. En este proceso comunicativo el lenguaje desempeña un papel esencial, especialmente el televisivo, al punto que ejerce la doble función de generar y sustentar el entramado social.

De igual modo, el *Flying Circus* se convirtió en un vocero de los deseos de cambio en la medida en la que, a tenor del trato irreverente que dispensaron a toda autoridad y el uso que dieron al aparato cinematográfico, desgajado de toda convención,

²⁰ Traducción de la cita: «produce la particular densidad particular de construcción y autorreferencialidad que constituye el sello distintivo de su estilo.»

encontró una entusiasta respuesta en los grupos de jóvenes. Jóvenes, a menudo desencantados, que al igual que en ciertas estrellas del pop vieron en ellos la capitalización de un deseo de cambio, de una alternativa frente a una cultura y una sociedad fosilizadas. Cultura con la que parecían no sentirse identificados; sociedad en la que no encontraban acomodo.

Así, el espacio «It's the Arts», de reiterada presencia a lo largo de los episodios, socava mediante un peculiar uso de la entrevista la autoridad de los referentes culturales que se citan en el mismo. De modo análogo, encontramos el entrecruzamiento de discursos divergentes, el de la cultura y el deporte, que generan una zona de sombra en la línea de la interferencia de series definida por Bergson (1971: 79-80). Ejemplo de ello, el *sketch* en el que somos testigos de un singular evento: Picasso, fundador del arte moderno, tal y como anuncia entusiasmado un locutor, va a pintar para nosotros un cuadro mientras monta en bicicleta. El enardecido locutor desgrana con pasión esta incongruente situación, al tiempo que relata el trayecto que sigue el pintor malagueño en el que se cruza, entre otros, con Kandinsky, Braque o Miró, subrayando la banalidad de la propia retransmisión. Por similares derroteros circula la retransmisión de un partido entre Alemania y Grecia en el que ambos países alinean a sus más reputados filósofos, entre los primeros: Kant, Leibniz, Schopenhauer, entre los segundos: Platón, Aristóteles y Sócrates. Bajo la atenta mirada de un trío arbitral compuesto por Confucio, asistido por San Agustín y Santo Tomás de Aquino en calidad de jueces de línea.

Semejantes juegos, en los que se enredan los Python, no hacen sino cuestionar los cimientos tanto de la cultura como de la educación al identificar el incipiente poder de la televisión para modular, con sigilo, el modo en el que una sociedad piensa y se relaciona con los iconos culturales que ella misma constituye y alimenta.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail (1995): *La cultura popular en la Edad Media. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- Barr, Charles (1999): *Ealing Studios*, Edimburgh: Cameron & Hollis.
- Bergson, Henri (1971): *La risa*, Valencia: Prometeo.
- Chapman, G.; Cleese, J.; Gilliam, T.; Idle, E.; Jones, T.; Palin, M.; Mccabe, B. (2003): *The Pythons Autobiography by The Pythons*, Londres: Orion.
- Costa, Jordi (2010): *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Murcia: Nausicaä.
- Dobrogruszcz, Tomasz (ed.) (2014): *Nobody Expects the Spanish Inquisition Cultural Context in Monty Python*, Londres: Rowman & Littlefield.
- Eco, Umberto (1984): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Garin, Manuel (2014): *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*, Madrid: Cátedra.
- Gehring, Wes D. (2001): *The World of Comedy. Five Takes on Funny*, Davenport: Robin Vincent Publish LLC.
- González Cuervo, Manuel (1986): *Richard Lester*, Madrid: Ediciones Serrano.
- Hardcastle, Gary L. y Reisch, George A. (eds) (2006): *Monty Python and Philosophy*, Illinois: Open Court.
- Hewinson, Robert (1981): *Monty Python: The Case Against*, Londres: Eyre Mehtuen Ltd.
- Hunter I.Q. (2012): Porter, Laraine (eds.), *British Comedy Cinema*, Londres: Routledge.
- Johnson, Kim (1999): *The First 28 Years of Monty Python*, New York: Thomas Dundee Books.
- Landy, Marcia (2005): *Monty Python's Flying Circus*, Michigan: Wayne State University Press.
- Morgan, David (1999): *Monty Python Speaks*, New York: Avon Books Inc.
- Neale, Steve; Krutnik, Frank (1995): *Popular Film and Television Comedy*, Ney York: Routledge.
- Pérez, Adolfo (2005): *El Humor de... Monty Python*, Madrid: Ediciones Masters.
- Ross, Robert (1997): *Monty Python's Encyclopedia*, New York: Bastfort Ltd.
- Seidman, Steve (1981): *Comedian Comedy. A tradition in Hollywood Film*, Michigan: UMI Research Press.
- Sinyard, Neil (1985): *The Films of Richard Lester*, Londres: Croom Helm.
- Soderberg, Steven (1999): *Getting Away with it or: the Further Adventures of the Luckiest Barstard You Ever Saw*, New York: Faber and Faber Inc.
- Smith, Justin (2012): «Making Ben-Hur look like an epic: Monty Python at the Movies», en Hunter I.Q.; Porter, Laraine (eds), *British Comedy Cinema*, Londres: Routledge, 2012. pp. 171-184.
- Topping, Richard (2007): *Monty Python. From the Flying Circus to Spamalot*, Londres: Virgin Publishing Limited.
- Yoakum, Jim (2014): *Monty Python vs The World*, Estados Unidos: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Yule, Andrew (1995): *Richard Lester and the Beatles*, New York: Primus.