



Identidades culturales a través de textos audiovisuales satíricos: el caso de «La vida de Brian»

José Luís Valhondo Crego¹

Recibido: 2 de diciembre de 2018 / Aceptado: 2 de enero de 2019

Resumen: *La Vida de Brian* parodia un relato mítico de la Cultura occidental con objeto de satirizar estereotipos culturales posteriores a Mayo del 68, en la época de transición hacia un modelo económico de desregulación global de los Mercados. Los Monty Python emplean estrategias de distanciamiento para reencantar una esfera política agotada; sin embargo, respecto al problema de la multiculturalidad su relato no ofrece soluciones de identificación para la diversidad de los públicos. Ni las viejas ni las nuevas instituciones aparecen representadas ofreciendo horizontes políticos viables. El cristianismo, el Establishment o la Nueva Izquierda son descritos con escepticismo en el mejor de los casos o con cinismo, en el peor. En definitiva, sólo la postura de perplejidad y estupor de Brian sirve como valor común en la construcción de una esfera pública cuyo principal rasgo es un oxímoron posmoderno, el gregarismo individualista.

Palabras clave: estereotipos culturales, Monty Python, Nueva Izquierda, Mayo del 68, parodia, sátira política

[en] Cultural identities throught satirical films: the caso od “Life of Brian”

Abstract: *Life of Brian* parodies a mythical narrative of Western culture in order to satirize cultural stereotypes after May 1968, at the time of transition to an economic model of global deregulation of markets. Monty Python work with detachment strategies to reenchant a depleted political sphere; however, with regard to the problem of multiculturalism, his account does not offer solutions for the diversity of the publics. Neither the old nor the new Institutions are represented by offering viable political horizons. Christianity, the Establishment or the New Left are described with scepticism at best or cynically, at worst. In short, only the posture of perplexity and astonishment of Brian serves as a common value in the construction of a public sphere whose main trait is a postmodern oxymoron, the individualistic gregariousness

Keywords: Cultural stereotypes, Monty Python, New Left, May 1968, parody, political satire.

Sumario: 1. Introducción 2. Marco teórico y Metodología 3. Resultados y discusión 4. Conclusiones 5. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Valhondo Crego, José Luis (2019). Identidades culturales a través de textos audiovisuales satíricos: el caso de “La vida de Brian”..*Cuadernos de Documentación Multimedia*, 30, 89-105.

¹Departamento de Información y Comunicación. Universidad de Extremadura (España)
E-mail: jlvalcre@unex.es

1. Introducción

Este artículo se propone investigar cómo se construyen las identidades culturales en un texto audiovisual paródico y satírico tomando como modelo la película *La Vida de Brian*. Este film de los Monty Python, producido a finales de la década de 1970, se creó en el contexto de las crisis sobre el Estado del Bienestar Social y los conflictos en torno a la cuestión de la multiculturalidad.

¿Por qué creemos relevante investigar esta cuestión? En las sociedades contemporáneas, el tema de la identidad cultural y la multiculturalidad ha cobrado especial significación como reivindicación democrática; como necesidad de crear las condiciones para que los ciudadanos puedan expresar una pluralidad de identidades, del mismo modo que deberían poder acceder a una diversidad de puntos de vista e información. Al mismo tiempo, han surgido problemas en torno a la convivencia multicultural directamente relacionados con esas necesidades de expresión. ¿Cómo se pueden construir sociedades cohesionadas a partir de la diversidad cultural de sus colectivos?

Una forma de abordar estos retos puede ser el análisis de los textos culturales que se centran en la representación de esas sociedades. Es decir, analizar cómo se aborda desde la ficción fílmica la construcción de identidades en sociedades multiculturales. Tomaremos esos relatos como modelo que presentan problemas y esgrimen soluciones a través de relatos audiovisuales. Esos modelos o prototipos de sociedades pueden funcionar a modo de contestación de las identidades sociales heredadas, ya sea a través de la consolidación de identidades anteriores o de su crítica y refutación.

Una sociedad multicultural de este tipo es la existente en el Reino Unido en el último cuarto del siglo XX. En ella, un grupo de cómicos aborda la tarea de representar en la ficción esa sociedad a partir de arquetipos reconocibles en su obra *La Vida de Brian* (LVDB en adelante).

Por un lado, nos interesa analizar cómo se plantea y resuelve en esta ficción el problema de la diversidad cultural en una sociedad europea occidental que hasta mediados del siglo XX era bastante homogénea. Esto implica identificar roles dentro del relato, estudiar sus atributos y analizar su evolución. En esencia, analizar el proceso de construcción de los personajes a través del conflicto en la puesta en escena y de la focalización de la cámara. El objetivo es entender el mensaje contextualizado que nos ofrecen esos modelos como solución al problema de la multiculturalidad o cómo cohesionar en un texto personajes dispares en relación a ejes de poder, generacionales y culturales. ¿Rebaten los autores de esos personajes las identidades culturales a las que se refieren? ¿Cómo lo hacen, con qué estrategias? Para analizar ese sistema es necesario comprender cómo se aplican conceptos como parodia, sátira o distanciamiento y qué papel juegan en esa construcción de los personajes. Dicho de una forma pragmática, pretendemos conocer las estrategias que emplean los relatos audiovisuales en la tensión entre conflicto y consenso cultural en relación a los agentes de la ficción.

Metodológicamente, analizamos las representaciones de identidades, individuales y colectivas, que se presentan en *La Vida de Brian* a través de las

relaciones que se establecen entre esas identidades. Empleamos la herramienta de Análisis Crítico del Discurso aplicado a través de un análisis del contenido del guión escrito y de la película.

Los resultados señalan que LVDB presenta un relato posmoderno en el que el problema de la multiculturalidad es reconocido y sirve a modo de interpelación de los públicos contemporáneos. Sin embargo, el elenco de personajes no proporciona una solución al problema planteado. La diversidad se contempla desde un punto de vista satírico y ni las viejas ni las nuevas instituciones pueden abordar el dilema de la cohesión en una sociedad que presenta la paradoja de ser gregariamente individualista. En tal sociedad, los intentos de un sujeto por crear un relato racional en torno a su identidad se antojan imposibles. Ese sujeto añora al personaje clásico del mito, capaz de estructurar sólidamente la red de relaciones de la comunidad como un reflejo de su identidad. En todo caso, las estrategias empleadas para reflejar el problema planteado funcionan reencantando la vida contemporánea a través de la parodia de un mito universal.

2.Marco teórico y metodología

Los textos ficticios pueden servir para representar prototipos de sociedades a escala con soluciones a problemas tales como la tensión entre unidad y multiplicidad de la(s) identidad(es) cultural(es). Esos prototipos pueden funcionar en las mentes de los espectadores como representaciones sobre sus propias sociedades. Aparte de la metodología empleada, lo específico de estos discursos ficticios frente a otros discursos como la Ciencia o el Derecho radica en emplear agentes o sujetos dentro de sus relatos para vehicular las cuestiones que tratan. Los relatos ficticios están poblados de personajes. A través de sus conflictos, los autores desarrollan los temas que pretenden tratar.

La representación histórica del sujeto ha pasado por tres etapas: el sujeto clásico, el sujeto sociológico y el posmoderno (Hall, 1994). Nosotros sostendremos aquí que los textos ficticios, análogamente, han representado a sus personajes según dos etapas: el personaje moderno y el posmoderno. El personaje moderno se correspondería con las dos etapas que Stuart Hall denomina sujeto clásico y sociológico. Mientras que el posmoderno se podría asimilar al sujeto posmoderno.

El protagonista moderno se presenta rodeado de personajes secundarios, una trama que avanza y una resolución (Bordwell, 1985; Field, 2006; McKee, 1997; Vogler, 2002). Desde el punto de vista de la identidad, el personaje moderno es análogo al sujeto que actúa en una estructura, es decir, agencia y estructura suponen variables sociológicas con peso. La diferencia es que el personaje de la primera modernidad, análogo al sujeto clásico, se apoya en la agencia mientras que el personaje de la *segunda modernidad*, lo hace en la estructura. Es lógico afirmar que esta transición tiene que ver con la llegada de nuevas tecnologías de producción y representación, movimientos demográficos y aparición de nuevas teorías sociales. De cualquier manera, la identidad en la modernidad se convertirá en un proyecto que el propio sujeto monitoriza, como señalará Anthony Giddens (2016).

En contraste con ese relato moderno, el relato posmoderno prescinde de un centro en la estructura de personajes o, al menos, no es un centro estable. Ya no contamos con un protagonista agente, pues no actúa, sino que reacciona a las circunstancias, y no está clara su progresión dentro de un proyecto racional (Bordwell, 1985). La estructura social, al igual que el lenguaje, pierde parte de su racionalidad y, por tanto, el agente de la historia, también. En el paso del personaje moderno al posmoderno se advierte, por parte de los autores, la utilización de estrategias que podemos identificar de *reencantamiento*. A la deshumanización producida por el racionalismo de la tecnología, la ficción reacciona con estrategias de *reencantamiento*. Aplicamos este término de Max Weber al campo de la ficción para referirnos a géneros como la parodia y la sátira, o estrategias como el distanciamiento brechtiano frente a la identificación propia de los relatos clásicos.

En resumen, los textos audiovisuales de ficción pueden ser tratados como discursos que presentan a un público problemas políticos a través de la conformación de un sistema de personajes. En el tema que nos ocupa, el problema político que tratamos es el de la multiculturalidad y su representación en sociedades que previamente han vivido una aparente homogeneidad cultural. Ese problema de la representación se puede expresar gráficamente a través de los ejemplos a los que Darío Gamboni (2005) nos remite, pero aquí trataremos ese problema a través de la expresión fílmica.

A pesar de la aparente multiplicidad en los métodos de escritura de ficción para conformar tramas, los autores emplean rutinas productivas con las que (re)construyen identidad(es) individuales y colectiva(s) ficticias. Como ocurre en otros campos de fuerzas sociales (Bourdieu, 1993), en el dramático o cinematográfico, los guionistas (y más tarde en el proceso creativo, los directores) suelen trabajar con una serie de fórmulas o rutinas de producción.

Partiremos en este trabajo de algunas de estas rutinas con el objeto de conectar y emplear más tarde un tipo de metodología en la construcción de los agentes del relato. Supondremos que los guionistas, esencialmente, llevan a cabo varias operaciones con sus personajes:

1. Se refieren a modelos reales y los representan. Obviamente, no tienen por qué referirse a un único modelo real, sino una yuxtaposición de diversos caracteres o una construcción artificial a partir de esquemas sobre la personalidad. De cualquier manera, nos centraremos en modelos reales porque el estudio de caso escogido es una parodia de los estereotipos de Reino Unido contemporáneos al estreno de la película. Este detalle no sólo se puede intuir por el espectador sino que los propios Monty Python lo declaran así en entrevistas.

2. Crean un sistema o estructura donde cada individuo resulta del producto de las relaciones de diferenciación e identidad que establecen con el resto. Estas relaciones se producen en el seno de conflictos dramáticos que hacen evolucionar la acción y a los personajes. Por expresarlo con un término de teoría teatral, esas relaciones se ordenan según juegos de estatus (Johnstone, 1979). Existe toda una tradición canónica en la construcción dramática que crea la representación de la identidad de una forma estructural(ista). Por ejemplo, esto es clásico en la teoría literaria de un escritor como Henry James. Según él, el autor hace del conflicto el

principal mecanismo dentro de una red de agentes. Crea una puesta en escena para contrastar a cada uno de sus personajes e ir modelando esa identidad. Los autores resuelven los conflictos de sus personajes y evalúan moralmente esas identidades. La red de significados asociados a los personajes se crea dentro de una estructura análoga al lenguaje, de manera que X es X por el modo en que se relaciona con Y ó Z. Brian es Brian a partir de los significados de sus conductas frente a las de otros personajes y en relación a la cultura compartida. Se trata de una lógica eminentemente estructuralista donde nos construimos como signos frente a otros signos dentro de una estructura que nos precede.

3. Los directores, en conjunción con los guionistas, depuran esas relaciones a través de la puesta en escena y la focalización de la cámara. Siendo un texto audiovisual, la cámara tiene el poder de modular esas construcciones de identidad. La interpelación al público no sólo se produce a través del mensaje que dejan los juegos de estatus de los personajes, sino también mediante la enunciación que los autores realizan con la cámara de cine.

4. Los guionistas también crean una red de relaciones con textos anteriores, una intertextualidad cultural que añade significados a sus creaciones. Los autores se relacionan con las representaciones anteriores de relatos que suceden en espacios y tiempos distintos. Esa relación se puede parodiar y/o satirizar. Todo ello contribuye a llenar de significado la red de discursos sobre las identidades de una época.

5. Finalmente (o al tiempo que van creando sus personajes), los autores piensan en la recepción del público, y para ello adoptan estrategias que favorecen la identificación o el distanciamiento, en definitiva, la distancia emocional a los sujetos fílmicos.

Por una parte, todas estas estrategias y rutinas producen que el texto se convierta en un mecanismo de interpelación de identidades, a saber, el público puede identificarse con los personajes (identificación primaria) y/o con la trama completa (identificación secundaria), según la tradicional clasificación de Christian Metz (1982). Por otra parte, ese sistema puede funcionar a modo de contestación de otras identidades anteriores y reales, ya sean estas individuales o colectivas.

En el caso concreto de LVDB, vamos a describir y acotar los elementos mencionados hasta ahora. Monty Python es un grupo de cómicos nacidos en Reino Unido en torno a 1940. Durante su infancia, Reino Unido deja de ser un Imperio y renuncia a sus colonias proporcionando la nacionalidad a los habitantes de esos territorios. Tras la Segunda Guerra Mundial, como hemos analizado en otro artículo, tanto la sociedad británica como la europea se centran en la reconstrucción social. La propia guerra y el establecimiento de un Estado de Bienestar facilitarían la imagen de una sociedad bastante homogénea en lo cultural. Sin embargo, ese panorama cambiará poco a poco, dando paso a la progresiva visibilización de nuevas identidades sociales y al problema de la multiculturalidad, promovido también por la evolución de las estrategias de Mercado y su invocación a la soberanía del consumidor. Hasta la década de los sesenta, las ciudadanías de las naciones-estado se percibían a sí mismas como homogéneas respecto a su propia

diversidad. El poder establecido fomentaba esos discursos sobre las identidades nacionales.

Los Monty Python crecerán bajo una matriz cultural en la que el Estado será la institución central en la vida de los públicos, al tiempo que vivirán la transición hacia un nuevo modelo económico donde el Mercado será la institución predominante. Como hemos señalado, tres hechos básicos cambiarán ese panorama cultural de forma relevante:

- La lógica capitalista de un nuevo modelo económico que promueve la desregulación del Mercado.
- La inmigración de los ciudadanos de las colonias a la metrópolis.
- La aparición de los movimientos sociales y la Nueva Izquierda a finales de 1960.

Nuevos colectivos reivindicarán una visibilización social hasta ese momento inexistente. Monty Python reflejará esa realidad en una representación de personajes que aparecerán a menudo en sus sketches televisivos. A través de una serie humorística televisiva, *Monty Python Flying Circus* (MPFC), producirán una cultura popular que llegará a todos los hogares británicos. Ese éxito animará al grupo a intentar elaborar un relato audiovisual en un soporte de mayor prestigio: el cine.

Ambos formatos, cine y televisión, son muy diferentes en su producción. El sketch televisivo es un bosquejo, algo que surge de la improvisación y retrata un momento de la vida real con unos personajes caricaturizados. No hay más pretensiones. Los sketches de MPFC sólo se vinculaban a partir de la idea de parodiar ciertos estereotipos sociales británicos de esa época. Un film, en su sentido clásico, requería de una trama más fuerte en la que los personajes desarrollen una evolución dentro de un relato. A pesar de que MP realizaría años después *El sentido de la vida* a base de sketches, con *La Vida de Brian*, pretendían abordar una trama completa en la que el nexo común, además de temático, fuera episódico, es decir, que los personajes se atuvieran a un arco de transformación de principio a fin del relato. Las rutinas productivas a las que estaban acostumbrados no funcionaban para crear una trama de una duración de hora y media. Así que, manteniendo esas rutinas, se decidieron por superponer ese estilo en la estructura de una trama reconocible, en el esquema narrativo de uno de los mitos populares más influyentes en la Cultura Occidental: la vida de Cristo. No abandonarán todo lo aprendido en sus sketches sino que adaptarán esas prácticas discursivas a un relato mítico.

Análisis del discurso

Puesto que entendemos las identidades sociales como discursos artísticos o científicos en el seno de una red intertextual, para desentrañar esas representaciones, nos apoyaremos en las premisas del Análisis Crítico del Discurso y recopilaremos datos a través de un método de Análisis de Contenido. Las identidades sociales son transformadas en personajes de ficción por los Monty Python a través de sus rutinas o prácticas discursivas. Esos personajes tendrán también conexión en LVDB con el texto mítico en el que se apoya y parodia: la Biblia. A partir del texto audiovisual y el propio guión, nos centraremos en tres

categorías esenciales del contenido, derivadas de cuestión sobre la construcción de personajes:

- Las interpelaciones en el guión entre los personajes.
- Las acciones que los personajes interpretan en la puesta en escena.
- La gramática audiovisual de la cámara.

Analizaremos esos elementos en binomios de personajes; en concreto:

- Brian frente a Cristo,
- Brian frente a los romanos y
- Brian frente a los revolucionarios.

Nos ocuparemos del modo en que juegan sus estatus en los conflictos (Johnstone, 1979) y de cómo se interpelan entre sí (Althusser, 1982). Contextualizando esos resultados en la época en la que está realizada la película y respecto al texto que parodia, se debatirán en las conclusiones los significados acerca del elenco de personajes que ofrece el relato, cómo contestan a las identidades sociales reales (en términos de clase, género, ideología, cultura, generación), si estamos ante una sátira o una parodia y qué relación pueden guardar con el público al que se dirigen.

3.Resultados y discusión

Para ordenar la exposición de estos resultados hemos escogido primero el binomio Brian-Cristo porque enmarca el eje principal que aporta el sentido a toda la parodia: un eje histórico sobre el sujeto. A continuación, nos hemos centrado en la relación entre Brian y los romanos y, finalmente, hemos abordado los datos referentes a la interacción de Brian y el Frente Popular de Judea.

Brian versus Cristo

Brian nunca llega a interaccionar directamente con Cristo. Escucha hablar de él o asiste a una reunión multitudinaria contemplándolo desde la lejanía mientras Cristo predica. Su posición respecto a Cristo es análoga, dentro de la trama, a la de los espectadores y Cristo, fuera de ella. Brian se construye frente a él intentando descubrir quién es aquel que convoca a las masas para el sermón de la montaña o del que habla un ex-leproso. Si los personajes son parodias de algún personaje del mundo contemporáneo de los MP, Cristo es la excepción. Cabe preguntarse entonces cómo se configura la identidad de Brian respecto a Cristo; es decir, quién es Brian respecto a Cristo. La respuesta se ofrece con la puesta en escena y el punto de vista de cámara de la escena del sermón.

El sermón de la montaña destaca el papel de Cristo frente al resto y, especialmente, frente a Brian. El Mesías se encuentra físicamente por encima de la multitud, en un montículo. Él predica mientras un grupo de judíos escucha en la lejanía. Brian y ese grupo intentan descifrar el mensaje de ese predicador; existe un respeto en el auditorio (que demanda silencio) para entender el significado de sus palabras. Cristo habla con seguridad y distancia, con un registro culto; mientras que Brian emplea un lenguaje de la calle (coloquial). Jesús está solo ante la

muchedumbre y se enfrenta a ella. Brian está protegido por su madre que, además, está interpretada cómicamente por un actor (Terry Jones) y no por una actriz. Esto caricaturiza la figura de Brian frente a la de Cristo. La madre parodia a una madre tradicional. Al crear una caricatura, fomenta el distanciamiento de la relación madre-hijo y hace risible el personaje de Brian.

Al principio de esa escena, vemos que la cámara enfoca solo a Cristo. Existe un juego retórico con el encuadre que, desde un enfoque narratológico, puede ser descrito como la enunciación del punto de vista. La cámara está empleando un objetivo con distancia focal larga (un teleobjetivo) en la figura del Mesías. Poco a poco esa distancia focal varía, al tiempo que la cámara se desplaza hacia atrás, permitiendo una profundidad de campo que mantiene a Cristo enfocado, en la lejanía, mientras se enmarca el plano con escorzo de la madre. Después se corta a un plano medio de Brian y la madre. Cristo aparece como el personaje central pero, inmediatamente, a pesar de conservar su estatus superior, la cámara vincula la mirada del espectador a la de Brian. En ese encuadre, es un asistente más al sermón.

Para fortalecer ese vínculo, se emplea la puesta en escena de *mise-en-abyme*. Se escenifica una analogía a través de la representación de un auditorio incluido en otro, de manera que Brian es al relato de la biografía de Cristo lo que el espectador es al relato de la película.

El público de la ficción también es invitado a identificarse con todo el auditorio que lucha por oír qué está diciendo Jesucristo, porque no se entiende bien desde la última fila. Los miembros de ese grupo comienzan a discutir entre ellos, mientras de fondo se escucha el discurso cristiano de los mansos que heredarán el cielo.

El espectador puede intuir que el lenguaje empleado no es el propio de la Judea de Cristo. También puede identificar estereotipos contemporáneos en los diálogos de los personajes; estereotipos ya parodiados antes por los MP en su show televisivo. Es más, el espectador puede deducir que esas identidades no pertenecen a la época de Cristo, sino a la contemporaneidad de los MP, y son, precisamente, el objetivo de la parodia. Los autores de la parodia no ridiculizan la figura de Jesucristo, sino de quienes interpretan sus palabras con objeto de elevar su estatus en el grupo.

La siguiente escena, la lapidación de un blasfemo, es tratada como un espectáculo de infoentretenimiento actual. El espectador también puede entender que ese tratamiento está descontextualizado dentro del panorama cultural de la Judea de esa época. Por estos detalles, el público podría hipotetizar que esos personajes han sido trasplantados allí pero no pertenecen a Judea; más bien hablan y se comportan como contemporáneos de los MP en el Reino Unido de 1970. Podríamos contemplarlos como visitantes de un parque temático actual que representara la Judea del año 33 d.C. Los personajes viven su relato como real pero su pragmática comunicativa no corresponde a esa época, sino más bien a la del. Son híbridos entre dos épocas, como bisagras entre dos planos, que invitan al espectador a participar de ese parque temático.

Con esta escena queda establecido el primer eje de identidad de los personajes de la película y la posición del sujeto-espectador. Es un eje de identidad histórico

en el que los personajes de la contemporaneidad de MP serán construidos frente al mito de Cristo. Tras establecer este eje, los personajes siguen construyéndose en la trama en función de otros ejes propios de la sociedad en la que actúan (Judea) pero siempre referenciados a la época contemporánea, de manera que esas nuevas dimensiones tienen su interpretación en el mundo actual. El principal de esos ejes de identidad es el étnico-nacional, que opone a judíos y romanos.

Brian versus romanos

El personaje de Brian es hijo de un centurión romano y una mujer judía. Se rebela contra su padre para afianzar su identidad judía. Análogamente a la identidad dividida de Cristo, Brian es un ser fragmentado, aunque, evidentemente, la parodia resulta menos metafísica (Dios frente a hombre), conectándose con el problema de la multiculturalidad (judío frente a romano).

A instancias del Frente Popular de Judea, Brian se inicia como activista político haciendo pintadas en el Foro contra la presencia romana. Sin embargo, los romanos no lo toman en serio como activista y sí lo etiquetan socialmente como si fuera un alumno adolescente que aún comete faltas de ortografía en latín. La sátira de los autores coloca al personaje en una situación que sirve para rebajar su estatus (de activista audaz a alumno deficiente) y convertir lo que se esperaba fuera un sabotaje político en una pintada infantil mal escrita en latín. Es decir, la sátira de MP excluye a Brian del grupo político (revolucionario) y de edad (adulthood) con los que desea identificarse, el FPJ.

Poncio Pilatos trata también a Brian como si fuera un escolar. El líder romano pretende representar la autoridad pero sirve como parodia de un profesor contemporáneo del que sus alumnos se carcajean. El texto ironiza con ese eje de autoridad profesor-alumno. Pilatos tilda a Brian de “travesillo”, de forma condescendiente. Mientras, sus soldados no pueden contenerse y estallan en una catarata de carcajadas que Brian aprovecha para escapar. Esas carcajadas son las propias del carnaval que un teórico como Bathkin (1990) señaló como forma de resistencia popular a la hegemonía de las elites. Es la misma carcajada con la que responden los judíos cuando Pilatos anuncia en público la liberación de un preso por Pascua y en su discurso habla con frenillo lingual. Se trata de una expresión emocional que ridiculiza de forma más corrosiva a la víctima y que se diferencia de la sonrisa cómplice que los autores pretenden provocar en el público respecto al Frente Popular de Judea.

Además, las referencias romanos-judíos apuntan al eje de identidad nacional-étnico en el seno de una relación imperialista entre colonizadores y colonizados. Esa relación cobra sentido en el plano contemporáneo al estreno de la película, cuando Reino Unido ya había actuado en el pasado como colonizador en, por ejemplo, India o Jamaica, y devino, en parte, colonizado en una dimensión cultural respecto a Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Esta última analogía se visibiliza también como relación de poder en las escenas en las que interviene el Frente Popular de Judea.

Brian versus Frente Popular de Judea

La primera vez que aparece el FPJ en escena, Brian se fija en ellos durante el sermón de la montaña, y, más concretamente, en Judith, en el eje de identidad de género. Esa no es la única razón por la que Brian se acerca a FPJ. También cuenta el eje de identidad política y nacional (colonizadores romanos frente a colonizados judíos).

Como en general ocurre en toda la película, los espectadores son invitados a situarse en la posición de Brian. Vemos lo que él ve. Su primer impulso es acercarse a Judith (el texto se encarga de subrayarlo con una música romántica extradiegética). Brian también contempla cómo los cuatro miembros del FPJ departen sobre qué les ha parecido el reciente sermón del predicador. Las palabras que emplean son una parodia sofisticada del argot marxista.

En la segunda escena, descubrimos que Brian trabaja como vendedor ambulante de aperitivos en el Circo Romano; es decir, trabaja para el sistema de sus “opresores”. Brian mira hacia la grada opuesta y ve a los miembros del FPJ. La cámara conduce nuestra mirada hacia donde se encuentran sentados. El grupo revolucionario está discutiendo sobre la necesidad de respetar las divergencias de las bases cuando uno de ellos, Stan, interrumpe de forma recurrente el discurso para reivindicar que quiere ser mujer y tener niños. Judith y Francis apoyan a Stan, pero Reg, el líder, señala lo ilógico del deseo de Stan. Los autores satirizan por exageración las necesidades de reconocimiento identitario. Su argumento es la lógica, no el derecho (Puedes tener derecho, pero de qué vale si no tienes matriz, “¿dónde vas a gestar al feto, en un baúl?”).

Brian se aproxima hasta donde se encuentra el FPJ y estos, al oírlo vocear su mercancía, lo acusan de vender aperitivos “imperialistas”, comida basura. Brian rechaza la etiqueta de colaboracionista y afirma que él también odia a los romanos. El meollo de la conversación gira en torno a quién es quién en relación con la clase dominante romana. El FPJ deja claro que antes de definirse frente a los romanos, lo hacen frente a otras facciones del movimiento revolucionario judío. Los autores satirizan de nuevo esa necesidad de reivindicación de la identidad, en este caso, política.

La negociación de la identidad se convierte aquí en un juego comunicativo recurrente. Las marcas del texto (sobre todo, el habla pseudo-marxista) asocian al FPJ con una parodia de la Nueva Izquierda de la década de 1960. Los MP ridiculizan así las demandas identitarias de la multiculturalidad que la Nueva Izquierda exhibía durante Mayo del 68.

El FPJ termina reclutando a Brian. Ha renacido al ser adscrito a una identidad ya consolidada: judío frente a romano, con posibilidades de ser sexualmente activo (lo que ocurrirá más tarde). Reg, el líder del FPJ, se dirige a él como “Brian al que llaman Brian”. MP parodia otro guión social reconocido: el rito de paso, pero al mismo tiempo lo evalúa negativamente. En realidad, Brian sigue siendo Brian, no ha cambiado tras su “renacer”, a pesar de toda la parafernalia. Se puede entender que, de nuevo, MP se ríen de, y descalifican a, la Nueva Izquierda y sus ceremonias, representada en el FPJ.

En ese rito, Reg también identifica a Brian como alguien activo y energético. Estos apelativos sirven para construir en el texto la identidad de Brian frente al FPJ, porque contrastan su capacidad de decisión frente el asamblearismo perpetuo de la Nueva Izquierda y su incapacidad para la acción.

En teoría, hasta aquí, Brian ha cumplido con su necesidad de verse como quien cree que es, gracias al reconocimiento del FPJ. A partir de ahora, el relato mostrará que solo es una etapa en la negociación de su identidad. Los acontecimientos conducirán a Brian a percibir al FPJ de otra manera. En primer lugar, Brian tomará conciencia de quién es realmente el líder, Reg. Se sorprenderá de cómo éste se excusa en el último momento por un dolor de espalda para no acompañar al resto del grupo en el secuestro de la mujer de Pilatos. La contradicción se acentúa cuando Reg, al despedirse de Brian, en las alcantarillas, emplea una fórmula de camaradería: “Solidaridad, hermano”. Reg interpela a Brian como a un igual dentro de la organización, uno de los nuestros, pero al mismo tiempo se escabulle y evita correr riesgos, demostrando así que en el FPJ hay una jerarquía, equiparable a la romana.

Brian se perfila de dos formas en esta escena: por una parte, como miembro de base comprometido con la causa revolucionaria frente a un líder cobarde que se escaquea cuando es realmente necesario actuar. El texto contrapone el “decir” de la elite revolucionaria frente al “hacer” del pueblo, retratando la inocencia de Brian frente al cinismo de su líder. Por otra parte, cuando el FPJ se encuentra con otra facción revolucionaria en las cloacas y luchan por demostrar ser los más revolucionarios anti-romanos, Brian apela a la conciencia de clase de sus camaradas políticos: el enemigo es Roma, no la otra facción.

En resumen, Brian es perfilado contra un FPJ cínico y sin conciencia de clase (a pesar de denominarse “popular” o del pueblo), que representa a la Nueva Izquierda. Al mismo tiempo que se distancia del FPJ, se acerca a la figura de Cristo, alguien iluminado que porta un mensaje sencillo pero lógico y justo: el enemigo son los romanos.

Tras el episodio del intento de secuestro, Brian es apresado. Consigue escapar y aparece en el escondite del FPJ. Tras él, la Quinta Legión, lo viene buscando como “terrorista”. Los revolucionarios se ocultan y los romanos se marchan. Brian es ahora insultado por llevar hasta allí a la Quinta Legión, justo cuando antes había sido nombrado mártir de la causa.

En la última escena de la película, Brian ya está en la cruz esperando ser salvado por el FPJ, que discute interminablemente en su escondite. Por fin, deciden pasar a la acción. Cuando el espectador cree que liberarán al Mesías, el FPJ se limita a reunirse frente a la cruz de Brian y leerle un comunicado de solidaridad que parodia de nuevo el argot marxista revolucionario de la Nueva Izquierda. Reg se dirige a Brian crucificado como “sibling Brian”. El FPJ se despide cantándole a coro “For he’s a jolly good fellow”.

Hasta aquí hemos señalado el modo en que FPJ y Brian se contraponen para construirse como personajes dentro del texto. En el seno del propio FPJ se emplean los diálogos para perfilar la identidad de sus componentes en el doble plano de Judea-Reino Unido. En la escena más popular y citada de la película, a la pregunta

retórica del líder sobre “¿Qué han hecho los romanos por nosotros?”, los miembros embozados del FPJ replican primero tímidamente, después poco a poco y de forma rítmica, sugieren en tromba toda una serie de respuestas que, efectivamente, contradicen la retórica del líder. En general, en los contextos comunicativos, las preguntas retóricas se usan para llamar la atención del público e invitar al consenso (por tanto, a identificarse con una opinión). Es como pedir y negar al mismo tiempo la participación del auditorio.

Las preguntas retóricas se pueden usar para promover el consenso. Sin embargo, el esquema se rompe y se produce una respuesta individual, pública, que no coincide con la respuesta esperada; a esa se suman la del resto de participantes. En vez de consenso, la pregunta genera disenso. MP coloca un obstáculo, a modo de pregunta retórica, en el engranaje ritual de la comunicación. El resultado resulta cómico porque, como en otras situaciones, no solo se está satirizando una asamblea interminable, sino también la retórica del FPJ.

¿Qué se ridiculiza, por tanto, de esas asambleas? En el fondo, el discurso contradictorio del FPJ sobre el valor concedido a su propia identidad cultural. El FPJ no sabe construirse políticamente sin Roma. Los judíos toman conciencia de clase gracias a su lucha contra los romanos. No sólo la cultura judía debe mucho a la romana. La ironía radica en que la propia existencia de la identidad judía y sus ansias de emancipación se deben a la lucha contra los romanos.

Los militantes del FPJ parecen, de pronto, ser conscientes de su alienación frente a quienes han producido una parte tan importante de su cultura y, por tanto, de su identidad. Por analogía, Roma es la metrópoli para Judea tal y como en el siglo XX, el Reino Unido lo será respecto a India o Paquistán. MP satiriza a la Nueva Izquierda y su crítica neocolonial poniendo en duda las posibilidades de emancipación real de los colonizados, que siempre tendrán que reconocer el influjo, en el mejor de los casos, y la dependencia, en el peor, de la metrópoli. MP se sitúa contra la multiculturalidad radical que pretende borrar la memoria del paso colonial en la construcción de sus identidades; especialmente contra esa elite de Nueva izquierda que tiene su referente en cualquier líder revolucionario desde Mayo del 68.

4. Conclusiones

La Vida de Brian podría responder a una pregunta como la siguiente: “¿Y si alguien del siglo XX hubiera asistido en directo al espectáculo de la “creación” del mito de Jesucristo? ¿Qué hubiera ocurrido si ese alguien, además, hubiera tenido que reencarnarse en el protagonista, es decir, pasar de ser un testigo a personificar el mito cristiano a partir de la identidad de un ciudadano del siglo XX?”. Yendo un paso más allá, ¿qué hubiera ocurrido si la sociedad de ese ciudadano hubiese sido trasplantada a la Judea cultural de Cristo?

La respuesta de Monty Python es un relato paródico en el que se superponen dos tiempos diferentes y una red de personajes análoga, y se satirizan esos estereotipos culturales de la sociedad británica. La forma en que el relato trata a los personajes de esa red revela la solución que los autores proporcionan a la pregunta

anteriormente formulada y que conlleva tratar dos temas asociados con la identidad cultural.

Por una parte, cómo abordar la imagen colectiva de una comunidad a partir de la diversidad de individuos, respetando sus identidades culturales o, dicho de otra manera, la cuestión de la multiculturalidad en las sociedades de capitalismo tardío. Por otra parte, y completando a esta última, cómo abordar la fragmentación interna del individuo dentro de esa misma sociedad multicultural, cómo integrar los distintos roles en una sola imagen personal. Ambas cuestiones están relacionadas y las trataremos así en estas conclusiones.

Para ordenar los resultados y alcanzar unas conclusiones, hemos elaborado dos tablas que nos permiten relacionar a todos los personajes, así como las respuestas al problema de la multiculturalidad que el relato sugiere. Vamos primero con la Tabla 1 de personajes en Palestina, año 33.

Año 33	Instituciones Viejas	Instituciones Nuevas
Colonizadores	Romanos	-
Colonizados	Pueblo judío	FPJ/Cristo

Tabla 1: Personajes en Judea, año 33

La película ofrece al espectador personajes situados en Palestina, año 33. Básicamente esos personajes se pueden clasificar en instituciones viejas y nuevas.

Las viejas están representadas por los romanos y el pueblo judío: los primeros son colonizadores, los segundos, colonizados. Las nuevas, que pretenden disputar la hegemonía romana, son el FPJ y Cristo. Brian es una posición de sujeto que va desplazando por las cuatro celdas, dependiendo del momento del relato.

Los personajes son claras referencias a estereotipos de la sociedad contemporánea de los MP. Estableciendo la analogía entre las dos épocas o, lo que es lo mismo, los dos planos de significación de la parodia, necesitamos una Tabla 2 que explicité quiénes son esos personajes en el año 1979.

Año 1979	Instituciones Viejas	Instituciones Nuevas
Colonizadores	Imperio Británico	Imperio Americano
Colonizados	Reino Unido	Nueva Izquierda/Brian/Cristo

Tabla 2: Personajes en Reino Unido, año 1979

Comparando estas dos tablas podemos entender el significado de cada uno de los personajes. A partir de los resultados del epígrafe anterior, podemos señalar cómo se evalúan los juegos de estatus o interacciones entre esos personajes, lo que arroja una respuesta por parte de los Monty Python al problema de la multiculturalidad desde su relato.

LVDB presenta un guión en el que la multiplicidad de los personajes parece construirse en un principio al modo clásico, en torno a un protagonista, Brian, en el

centro del mapa de personajes. Con él se encuentran las instituciones viejas, es decir, los romanos y el pueblo judío, que desde su centralidad pretenden dar sentido a todo el mapa y aglutinar la estructura.

Los relatos clásicos crean sistemas de arquetipos con un personaje central que funciona a modo de aglutinante de la estructura. La trama gira en torno a él. Los demás personajes actúan para revelar ese centro y ese centro da vida al resto de los personajes. Al mismo tiempo, desde la periferia, otros personajes crean las tensiones con el centro y les disputan el poder. En nuestro caso, se trata de los Mesías y, en especial, Cristo, y la pléyade de grupos revolucionarios representados por el Frente Popular de Judea.

Pero tal y cómo se desarrolla la trama este no es un relato clásico. Brian no es un personaje que progresa hacia una meta a través del encuentro con el resto de personajes. No es una Bildungsroman o novela de crecimiento, aunque la parodie. Brian pasa de un sketch a otro, sin terminar de concretar una personalidad propia, aparte de un constante sentimiento de perplejidad y desorientación. Es decir, Brian no integra en su personalidad las diferentes fuerzas que le rodean, no crea un equilibrio interno entre ellas. Pretende ser un centro a partir del reconocimiento de su identidad: declara que quiere ser judío y que odia a los romanos. Sin embargo, no se trata de un personaje capaz de equilibrar los deseos ajenos y los propios para formar un sujeto racional, a pesar de declarar la necesidad de esa racionalidad. Su personaje no avanza. Es más, el relato crucifica a Brian y no lo resucita, a diferencia de lo que ocurre con su original, Cristo. Brian es la respuesta posmoderna a la pregunta de un Cristo actual. Es un Cristo fragmentado cuyo mensaje es imposible de entender desde la última fila del auditorio, es decir, a dos mil años de distancia. Cristo es “resucitado” para el espectador contemporáneo en la piel de Brian. Resucitado y, en parte, desmitificado, para el siglo XX; siendo humano pero sin perder su nexo enigmático con el Cristo de Judea, que no deja de ser un misterio para los individuos contemporáneos de los MP.

Brian se construye frente a Cristo como un bufón frente al Rey. En contra de lo que pueda pensarse, no para satirizarlo sino para lo contrario: como homenaje. El bufón o el enano en la Corte era un signo que pretendía sobredimensionar la figura del Rey. Brian funciona como un signo que engrandece la figura del Cristo. Frente a Cristo, que representa al sujeto racional, central, sólido de Stuart Hall, Brian es un humano confundido e indefenso, fragmentado y voluble, al que todo sale del revés. Brian pretende aplicar algo de racionalidad en su entorno, pero, al igual que Cristo, también se convierte en la víctima propiciatoria de una sociedad posmoderna y multicultural donde ya no existen consensos políticos amplios; todo el mundo reivindica de forma egoísta su individualidad cultural.

Para crear un relato fuerte, se necesita un agente y Brian es más bien un personaje paciente. Brian fracasa al intentar dar solidez e identidad a la multiplicidad del elenco de personajes. Sus apelaciones a la racionalidad y la identidad colectiva son claramente refutadas por el destino de su personaje, que termina crucificado.

Podría ser que entonces que los personajes periféricos, esos que tratan de disputar el centro y actúan como fuerzas centrífugas, el Frente Popular de Judea y

Cristo, se convirtieran en los verdaderos protagonistas de la historia, siendo alternativas al personaje central y subrayando una diversidad que proporcione al espectador diferentes opciones de identificación. Es decir, podríamos hipotetizar que, a diferencia de los personajes del relato de Cristo que giran en torno a él, los de LVDB tienen vida propia y se rebelan contra el determinismo del relato parodiado, creando perplejidad en Brian y en el espectador. Los judíos no son como esperamos, ni los romanos, ni las facciones anti-romanas (representadas por el FPJ). Entonces, ¿son realmente personajes que facilitan al espectador una multiplicidad de soluciones a los problemas de identidad que surgen en el relato? En realidad, no.

El FPJ, remedo de la Nueva Izquierda, es negado como multiplicidad. No son algo distinto al poder establecido sino más de lo mismo. Quizás peor, porque son representados como cínicos; si bien, los autores parecen tolerar ese cinismo porque lo presentan como algo simpático, cómico. De hecho, se ríen de ese cinismo contemplándolo como digno de una sonrisa, más que de censura moral.

Cristo está en otra dimensión. No existe para la trama de la gente que lo escucha desde la última fila. La multiplicidad de actores sociales que escuchan ese mensaje se fragmenta de tal forma que provoca disensión y conflicto, facciones enfrentadas. Esa multiplicidad de personajes representa la incapacidad de presentar una interpretación común de ese mensaje, aunque ese pueblo judío parezca a veces tremendamente gregario y conformista en su búsqueda ciega de un Mesías.

Se deduce la dificultad de creer en meta-relatos con dos mil años de historia (Cristianismo) o con mucho menos (el discurso de Mayo del 68). El primero se ha fragmentado, y lo que queda de él es una parodia en cuyo centro está un personaje, Brian, incapaz de construirse como un ser integrado, que no resucita en la trama. Tampoco podemos basarnos en relatos que han podido construirse más recientemente, es decir, los creados por la Nueva Izquierda que, directamente son satirizados como cínicos, aunque sus personajes resulten divertidos.

Estamos hablando de una identidad cultural, la británica, que pasa en el mismo siglo de ser un país colonizador a sentirse culturalmente colonizado. Y ambos roles, el de colonizador y colonizado son abordados en la trama a través del papel de romanos y del pueblo judío (incluido el FPJ). Los primeros representan a toda esa clase administrativa e imperial cuyos valores se permeaban en el sistema educativo con el que crecieron los Monty Python en su infancia. Los segundos, el FPJ, son la parodia de la reacción cultural de la Nueva Izquierda ante el imperialismo cultural de los Estados Unidos. Los Monty Python, como muchos de sus coetáneos, fueron testigos de esa transición y LVDB podría añadirse a la tradición de la que habla Edward W. Said cuando analiza la relación entre Cultura e Imperialismo, pero al modo posmoderno.

Como metáfora, el funcionamiento de este relato remeda al de una galaxia con un agujero negro, girando en torno a ese centro invisible pero infinitamente atractivo.

Y sin embargo, para finalizar, queremos hacer notar una paradoja posmoderna en cuanto a la relación del relato y sus públicos. Creemos que el éxito de LVDB radica en la capacidad para interpelar a una serie de públicos que (se) reconocen en el

relato de Brian. Si se puede entender, por una parte, que el relato ridiculiza la idea de multiculturalidad, también, por otra parte, esa misma ridiculización sirve al propósito de congregarse al público contemporáneo, es decir, de interpelar y promover la identificación con el conflicto representado en el relato. Al responder a la pregunta de “qué ocurriría si gente como nosotros fuera trasplantada al universo mítico y exigente de la Palestina de Cristo”, el espectador puede identificarse, más que con algún personaje de una trama clásica, con el panorama completo que plantea Monty Python, en la línea de lo que buscaba Bertolt Brecht con la estrategia del distanciamiento.

5. Referencias bibliográficas

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://doi.org/10.3917/amx.045.0128>
- Barker, C. (2003). *Television, globalización e identidades culturales*. Barcelona.
- Bakhtin, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento : el contexto de François Rabelais*. Alianza universidad ; 493. <https://doi.org/PDF>
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press. <https://doi.org/10.1525/fq.1986.40.1.04a00150>
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.1111/b.9781444331899.2011.00023.x>
- Brecht, B. (1992). *The Modern Theatre is the Epic Theatre*. In *Brecht on Theatre The Development of an Aesthetic*.
- Field, S. (2006). *The Screenwriter's workbook*. In *The Screenwriter's workbook*.
- Gamboni, D. (2005). *Composing the body politic*. In B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Making things public*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Giddens, A. (2016). *Modernity and self-identity*. In *Social Theory Re-Wired: New Connections to Classical and Contemporary Perspectives: Second Edition*. <https://doi.org/10.4324/9781315775357>
- Hall, S. (1996). *The Question of Cultural Identity*. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. [https://doi.org/grossbritannien;cultural studies](https://doi.org/grossbritannien;cultural%20studies)
- Jefferies, S. (2017). *The Frankfurt School: A Timeline*.
- Johnstone, K. (1979). *Impro: Improvisation and the Theat*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203446294>
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style and the principles of screen writing*. Regan Books, New York. [https://doi.org/10.1016/S0006-291X\(05\)80899-X](https://doi.org/10.1016/S0006-291X(05)80899-X)
- MacRidis, R. C. (1998). *Las ideologías políticas contemporáneas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. The SAGE Handbook of Film Studies. <https://doi.org/10.4135/9781849200400.n15>
- Pierre, A. J., & Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. Foreign Affairs. <https://doi.org/10.2307/20045634>

- Seidman, S. (2013). *Contested Knowledge: Social Theory Today*. In *Contested Knowl.*
- Valhondo, J. L. (2011). Monarchy, jesters, politicians and audiences comparison of TV satire in UK and Spain. *Revista Latina de Comunicacion Social*. <https://doi.org/10.4185/RLCS-66-2011-932-252-273-EN>
- Vogler, C. (2002). El Viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas. MA NON TRO. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1016/j.apcata.2007.01.021>