



2016

# ¿PERO TÚ QUÉ TE HAS CREÍDO, QUE LA GUERRA ES UNA BROMA? LA SERIEDAD DEL HUMOR EN DIFERENTES REPRESENTACIONES CULTURALES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Maria Jesus Lopez Soriano

University of Kentucky, mjlo224@uky.edu

Digital Object Identifier: <http://dx.doi.org/10.13023/ETD.2016.032>

[Click here to let us know how access to this document benefits you.](#)

## Recommended Citation

Lopez Soriano, Maria Jesus, "¿PERO TÚ QUÉ TE HAS CREÍDO, QUE LA GUERRA ES UNA BROMA? LA SERIEDAD DEL HUMOR EN DIFERENTES REPRESENTACIONES CULTURALES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA" (2016). *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*. 25.

[https://uknowledge.uky.edu/hisp\\_etds/25](https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/25)

This Doctoral Dissertation is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Hispanic Studies by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact [UKnowledge@lsv.uky.edu](mailto:UKnowledge@lsv.uky.edu).

**STUDENT AGREEMENT:**

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained needed written permission statement(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine) which will be submitted to UKnowledge as Additional File.

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the irrevocable, non-exclusive, and royalty-free license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless an embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

**REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE**

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's thesis including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Maria Jesus Lopez Soriano, Student

Dr. Carmen Moreno-Nuño, Major Professor

Dr. Moisés R. Castillo, Director of Graduate Studies

---

äRGTQ"V—S W "VG"J CU'ETG'F Q.'S WG'NC'I WGTTC'GU'WP C'DTQO CA  
NC"UGTKGF CF 'F GN"J WO QT"GP 'F HGTGP VGUT'GRTGUGP VCEKQP GU'EWNVWTCNGU  
F G'NC'I WGTTC'EKK'GURC§ QNC

---

F KUGTVCVKQP

---

C'f kuugtvcvkqp'uwdo kwgf 'lp'r ctvkn'hwikno gpv'qh'yj g  
tgs wktgo gpw'qh'yj g'f gi tgg qh'F qevt'qh'Rj kquqr j { 'lp'yj g  
Eqmgi g'qh'Ctu'cpf 'Uelgpegu  
cv'yj g'Wpkxgtuky{ 'qh'Mgpwem{

D{  
O ct'c'LguAu'N»r gl 'Uqtkcpq

Ngz kpi vqp.'Mgpwem{

F k gevqt<F t0Ecto gp'O qtgpq/P w° q.'Cuukncpv'Rtqhguuqt'qh'J kur cple'Uwf kgu"

4238

Eqr {tki j vÍ 'O ct'c'LguAu'N»r gl 'Uqtkcpq



äRGTQ"V—"S W "VG"J CU'ETG~F Q."S WG'NC'I WGTTC"GU'WP C'DTQO CA  
NC"UGTKGF CF "F GN"J WO QT"GP "F KHTGP VGUTGRTGUGP VCEKQP GU  
EWNVWTCNGU'F G'NC'I WGTTC'E&K'GURC§ QNC

D{

O ct"ç'IguAu'N»r gl "Uqtcpq

\*\*\*\*\*F t0Ecto gp'O qtgpq/P w° q"  
F kt gevqt'qh F kuigt cvkqp

\*\*\*\*\*F t0O qkz' u'T0Ecu kmq  
F kt gevqt'qh'I tcf wcvg'Uwf lgu

Hgd04; . '4238

Nkuv'f g uki nu

CEF	Cp <sup>a</sup> ruku'Et'leq'f gri'F kweutuq
CTO J	Cuqekcel»p'r ctc'nc'T gewr gtcel»p'f g'nc'O go qtke'J ku»tlec
<i>BTT</i>	<i>Balada triste de trompeta</i>
GVD	Gwuncn'Vngdkuv
KO F d	Kpvtpgv'O qxlq'F cwdcug
LCS	<i>La comedia salvaje</i>
QP W	Qti cpk'cel»p'f g nu P celqpgu'Wpkf cu
PE	<i>Plaza de España</i>
RR	Rct'kf q'Rqr wnc
RUQG	Rct'kf q'Uqeknkuv'Qdtgtq'Gur c° qn
TVXG	Tcf kq'Vngxkuk»p'Gur c° qnc
VI J X	Vgqt'c'I gpgtcn'f gn'J wo qt'Xgt dcn
VXE	Vngxkuk»'f g'Ecwncp {c
VXG	Vngxkuk»p'Gur c° qnc

Nkrc'f'g'hi wtcu

- Figura 1. Gn'o kq'f'g'Dctyj gu'í í í í í í í í í í í í í í í í í í 0 452
- Figura 2. Gn'vgtegt'pkxgrif gr'o kq'f'g'Dctyj gu'í í í í í í í í í í í í 0000 452
- Figura 3. P kxgru'pcttcvqxu'f'kgtgpekcu'gpvtg *Don Quijote* { LCS í í í 0 453
- Figura 4. O cr c'eqp'gn'tgeqtkf q'f'g'Dgplco 'p'r qt'r'r gp'puwr'k<sup>2</sup>tlec 00 0 454

Vqf cu'rcu'tcf weekppgu's wg'cr ctgegp"gp"guv'vuku'uqp"o 'cu0  
Nc'kphqto cek»p"uqdtg'rcu'ugtkgu'f'g'vgrxkuk»p { 'hko gu'c° q'f'g'r tqf week»p."cevqtgu.  
r tqf vevqtgu."gve0j c'ukf q"qdvgpkf c'f'g'rc'dcug'f'g'f'cvqu'f'g'rc'KO F d'»k»vgtpgv'O qxkg  
F cvdcug-0

Vcdre'f g'eqpvpgkf qu

Nkvc'f g'uki rcu'í	í í	kk
Nkvc'f g'hki wtcu'í	í (0)	xk
Vcdre'f g'eqpvpgkf qu'í	í (0)	x
Kpvtqf weel»p	í (0)	3
Nc'j qo qi gpgk cek»p'f g'rc'o go qtkc'j kuv»tkec.'rc'pquvri kc		
{'gnj wo qt'eqo q o qf crkf cf gu'f kuetukxcu'í	í í í í í í í í í í í (00000000)	5
Rqf»kcc.'uqekgf cf {"'eww»tc'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í í (0)	9
Nqu'r tqf wevqu'eww»tcrgu'eqo q'hwí ctgu'f g'o go qtkc'í	í í í í í í (000000)	47
Nc'gxqmwel»p'n»i kec'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í í (0)	52
Nc'ekgpek'f gnj wo qt'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í í (000000)	53
Gnj wo qt'{"'uw'tgegr ek»p'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í í (0)	55
Gnj wo qt'í wgttcekxkrgueq<'rc'tgk»kpf kecel»p'f g'qtc'o go qtkc'í	í í í í 0	58
<i>Plaza de España.</i> 'rc'rc»tuc'f g'wpc'tgeqpek»kcel»p'cpwpekcf c'í		
Gn'CEF.'rc'eqo gf kc'{"'rc sitcom	í í í í í í í í í í í í í í í í í (00)	76
F gn'vgz vq'cn'eqpvz vq<'gn'vgz vq'vgrgxkukxq'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í 0	95
Gn'tgegr vqt'f gn'o gpuclg'kpu»kwekqpcn'{"'rc'o go qtkc'o gf k'»kcc'í	í í í í :7	
Eqpenwuk»p'í	í (00)	324
<i>La comedia salvaje</i> q'rc'qduguk»p'eqp'rcu'f qu'Gur c° cu.		
rc'tgeqput weel»p'r ct>f kec'f g'wpc'tgcrkf cf 'r gtukvpgv'í	í í í í í í í í í í 0	327
Don Quijote gp'f k'»qi q'eqp LCS	í í í í í í í í í í í í í í í í í 0	328
Gn'tgcrkuo q'í tqv»ueq<'rc'r ctqf kc'f g Don Quijote	í í í í í í í í í í í 0	333
Gn'tgcrkuo q'í tqv»ueq<'rc'r ctqf kc'í wgttcekxkrguec'í	í í í í í í í í í í 0	344
Nc'kpvgr tgcel»p'r ct>f kec'{"'rc'uqmwel»p'c'»qu'r tqdrgo cu'í	í í í í (000000)	365
Nc'o gvch»ek»p'{"'rc'r ctqf kc<wpc'f wcrkf cf 'í	í í í í í í í í í í í (00)	369
Eqpenwuk»p'í	í (00)	373
*Upp#kucu'tqvcu'gp Balada triste de trompeta		
f rnz'f g'rc'Krguk'gn'uc'»leq'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í 0	376
Gn'r c{cuq'drcpeq'{"'gn'r c{cuq'cwi wuvq'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í (0)	379
Gn'gur gtr gpvq'{"'rc'u»kcc'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í (00)	385
Gnj wo qt'{"'rc'xkrgpek'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í (0000000000)	395
Gn'f kgevt'f g'ekpg'eqo q'vkkkgtq'gur gtr <sup>2</sup> pveq. entertainer { 'rc c{cuq'(000000)	3: 6	
Nc twr wtc'eqp'gn'gur gtr gpvq'{"'rc o wgt v'f gn'o <sup>2</sup> vqf q'í	í í í í í í í í í (0)	3; 4
Eqpenwuk»p'í	í (00)	3; 9
Eqpenwuk»p<'gnj wo qt'»f g'eqputw'g'{"'f gu»o kkkcc'í	í í í í í í í í í í	424
<i>Hwgpvgu'ekcf cu</i>		
Rtqf wevqu'eww»tcrgu'í	í 0	428
Vgqt'c.'j kuvtkc'{"'uqekgf cf 'í	í í í í í í í í í í í í í í í í í (00)	434
Vgqt'c'ikgtctkc'{"'gpuc{qu'f g'o go qtkc'j kuv»tkec'í	í í í í í í í í í í (0)	444



Vgqt "c" { "gpuc { qu'uqdtg"gnj wo qt'ŷ	í í	0	448
Ngi kurcel»p'ŷ	í í	000	44:
Cpqlq'ŷ	í í	0	452
Xkc	í í	í	455

Kpvtqf weekp

Nqu'r tqf wevu'f g'o go qtk'j kw>tlec'ug'gtki gp'r ctc'gxkct'gn'qmkf q'f g'rc'I wgttc  
 Ekxkr'gur c° qrc"3; 58/3; 5; +."wp'eqphrleq" f gni's wg's wgf cp'r qequ'uw: gtxkkgpvu0Ego r ctvq  
 rc'r qulek»p'r qukxk'f g'et"lequ'eqo q'Ecto gp'O qtgpq/P w° q.'Rcmo c'Ci wkt'Hgtp<sup>a</sup> pf gl "q  
 Cpc'Nwipi q" { c's wg'eqpukf gtcp's wg'rcu'qdtcu'i wgttcekxkguecu'ukxgp'r ctc'etgct'o go qtk  
 uqdtg'gnr cu'f q cu'leqo q'wpc'gxqecel»p'eqpvuvcvtk0Ukp"go dcti q.'cwps wg'eqkpek'f q'eqp  
 uw'gphqs wg r qukxkq" { "guvq { 'f g'cewgtf q'gp's wg'rcu'r tqf wevu'f g'o go qtk'j kw>tlec  
 vt cuekpgf gp'rc'hwpe»p'f g'gpvtgvpgt.'eqpukf gtq's wg rc'o c { qt"le'f g guvcu'qdtcu'pq r tqxqecp  
 wpc'tgceek»p'et"lec." { c's wg'o wej cu'f g'gmcu'ug'dcucp'gp'rc'pquvni kc" { 'r tqf wegp'eqr ku  
 s wg'j qo qi gpgk cp'g'kpo qxkkr cp'rc'o go qtk'eqngevkc0Guko q cr tqr kcf q { "eqpewgtf q  
 eqp'gnr rpvgo kpvq'f g Dgegttc'O c { qt s wg chko c's wg.'gp'vcpvq's wg'rcu'qdtcu'f g  
 o go qtk'j kw>tlec"uqp'wp'f kweuq'r Àdrleq.'f gdgo qu'gz ki krgu's wg'pqu'o qxkrlegp." { "rcu  
 r tqf wevu's wg'ug'dcucp'gp'gn'ugpvko gpvrcuo q'gzci gtcf q'pq'rq'eqpuki wgp0Gp'guvg'ugpvk'f q  
 o cpvpi q's wg'ug'f gdgp'eqputwk'wpcu'qdtcu'f kwkpvu" { "gn'j wo qt'eqo q'o qf crkf cf  
 f kweuukx'c'r qf t"le'eqpukf gtctug'wpc'tgur wguv'x<sup>a</sup> rkf c" { c's wg'gnko kpc'rc'pquvni kc { "c° cf g  
 wpc'f kwkpek'et"lec0O gf kcpvg'guvg'tgewuq'ug'tgxgr'rc'tgrcek»p'vc'egtepc s wg'gzkuv  
 gptg'rcu'r tqf wevu'ewwttcrgu.'rc'uqekgf cf" { "rc'r qn"lec0Cuko kuo q.'rc'co dki Ægf cf "f gn  
 j wo qt'o wguv'xctkqu'r wpvu'f g'xkrc'f g'wp'o kuo q'j gej q'gp'wp'o kuo q'r tqf wev"ewwttcn  
 { "qdrki c'cnf gukpcvtk'c'r rpvgtug'r tgi wpcu'uqdtg'rc'ngewtc'f g'rcu'uki pqu'tgrcekqpcf qu  
 eqp'gn'f kweuq'f g'o go qtk'j kw>tlec0Eqp'guvg'hp cdtq guv vgukeqp'wpc'gzvpu  
 kpvtqf weekp'gp'rc's wg'gzr qpi q'gn'guvcf q'f g'rc'ewguk»p" { "f kxkf q'gn'f qewo gpvq gp'vtgu  
 ecr "wrcu gp'rcu's wg'r tguvq o k'ngewtc r ct'kwct uqdtg'rcu'r qukrgu'eqpugewgpekcu'f g'wp  
 cp<sup>a</sup> rkuku dcucf q'gp'gn'eqpvkpf q j wo qt"leq'f g'rcu'vtgu'qdtcu's wg'ug'eqpukf gtcp'c

eqpwpwcel»p«r'ugtkg'f'g'vgrxkuk»p *Plaza de España* \*4233+go klf c"{'r tqf wekf c'r qt  
Vgrxkuk»p'Gur c° qrc.'rc'pqxgr *La comedia salvaje* \*422; +f'g'Lu² "Qxglgtq"{'gn'hm g  
*Balada triste de trompeta* \*4232+if'g'f'rgz'f'g'rc'K'nguk0Ecf c'wpc'f'g'gucv'qdtcu'pqu  
qhtgeg'wpc"o cpgtc'r ctvwrc'f'g'xgt'rc'eqpvgpf c"{'cdtg'rcu'kpvgr tgwcekppgu'uqdtg'rc  
o kuo c0

Eqr {tki j vÍ "O ct'c'LguAu"N»r gl "Uqtkep

Nc'j qo qi gpgk celp'f g'rc'o go qtk'j ku»tkc.'rc'pquvri k'{"gn'j wo qt'eqo q'o qf crkf cf gu  
f kwewtukxcu

Nc'I wgttc'Ekxkn'gur c° qrc'»3; 58/5; +{"rc'r quvgtkqt'f kexcf vtc'»3; 5; /3; 97+.

eqpugewgpck'f g'rc'xkexqtk'f g'mu'kpuwtgevqu.'j cp'o ctecf q'gn'r t gugpv'f g'Gur c° c0Gn  
r gtkqf q'kpo gf kcvco gpv'cpvgtkqt'c'rc'eqpvkpf c.'rc'Ugi wpc T gr Àdriec'gur c° qrc'»3; 53/  
3; 58+.'guwxq'o ctecf q'r qt'wpc'ukwcek»p'f g'eqphievq'uqekn'o w'f'r cvgpvô kpuwtgeekppgu  
cpcts wku'f g'3; 55.'rc'Tgxqmek»p'f g'Cuwtkcu'gp'3; 56'{"rc'tgdgrk»p'f gn'i gpgtcn'Ucplwtlq  
gp'3; 54<sup>3</sup>ô . 'cwps wg'eqo q'kpf kcc'Ecucpqc<

]p\_cf c'f g'guq.'ukp'go dcti q.'eqpf we'c'pgeguctkco gpv'c'wpc'i wgttc'ekxkn0Guv  
go r gl »'r qts wg'wpc'uwdrxcek»p'o kxkt'f gdrk»'{"uqecx»'rc'ecr cekf cf 'f gn'Guvf q  
{ 'f gn'I qdkgtpq'tgr wdrkcpq'r ctc'o cpvpgt'gn'qtf gp0Gni qrr g'f g'o wgt'f g'rc  
T gr Àdriec'ug'm'f kgtqp'f guf g'f g'pvtq. f guf g'gn'r tqr kq'ugpq'f g'uwu'o gecpluo qu'f g  
f ghgpuc.'mu'i twr qu'o kxktgu's wg'tqo r kgtqp'gn'lwtco gpv'f g'hcncf 'c'gug't<sup>2</sup>i ko gp  
gp'lwrk'f g'3; 580Nc'f kxkuk»p'f gn'gl<sup>2</sup> tekq'{"f g'rcu'hwgt| cu'f g'ugi wtkf cf 'ko r kf k»'gn  
vkwphq'f g'rc'tgdgrk»p.'gn'iqi tq'f g'uw'r tkpek cn'qdlgkxq<'j cegtug't<sup>a</sup> r kf co gpv'eqp'gn  
r qf gt0Rgtq'cn'o kpc't'f gekukco gpv'rc'ecr cekf cf 'f gn'I qdkgtpq'r ctc'o cpvpgt'gn  
qtf gp.'gug'i qrr g'f g'Guvf q'f kq'r cuq'c'rc'xkqngpek'cdkgvc.'ukp'r tgeg'f gpv'gu.'f g'mu

---

<sup>3</sup> 3; 54<'gn'i gpgtcn'Ucplwtlq'hwg'f gukwwk q'f g'uw'r wguv'f g'f k'gevt'f g'rc'I wctf k'Ekxkn'wp  
ewgtr q'gur gekn'f g'rcu'hwgt| cu'Cto cf cu.'gp'hgdtgtq'f g'3; 540Gp'ci quq'f g'gug'o kuo q'c° q  
ug'ngxcp»'gp'Ugxkm'eqpv'c'gn'i qdkgtpq'f g'rc'T gr Àdriec'eqp'gn'cr q'q'f g'mu'o qp<sup>a</sup> ts wkequ0  
Uw'i qrr g'f g'guv'f q'pq'wxq'<sup>2</sup>z kq'{"hwg'f gvvpkf q0Ncu'kgtt'cu'f g'uwu'eqm'dqtc'f qt'gu'hwgtqp  
g'zr tqr kef cu0  
3; 55<'rc'mco cf c'Tgxqmek»p'f g'Gpqt'f hwg'wp ngxcpvco kpv'c'pcts wku'c'c'pkxgn'pckppcn0  
Ug'r tqf wgtqp'i tcv'gu'gpl'gpvco kpv'qu'eqp'rc'r qrk'c'gp'ekw'cf gu'eqo q'I k»p.'Qxkgf q.  
\ ctc'i q' c.'Xcngpek.'Dctegmpc.'O cf tkf'{"Ugxkm.'{"ug's wgo ctqp'ki nguku0  
3; 56<'gp'Cuwtkcu'ug'eqpuqrf »'wpc'kpuwtgeek»p'uqeknkuc'i tceku'c'rc'r ct'vlek celp'f g'rc  
EP V.'gn'ukpf kcv'c'pcts wku'c'0Gn'gl<sup>2</sup> tekq'kpv'g'xkpv'q'uhqe<sup>a</sup> pf qrc'gp'f qu'ugo cpcu0

grupos que lo apoyaron y de los que se oponían. En ese momento, y no en octubre de 1934 o en la primavera de 1936, comenzó la guerra civil. (184)

La Guerra Civil española no es consecuencia directa de los desórdenes producidos durante la Segunda República española, ni tampoco un acto de legítima defensa frente a los altercados sociales, sino de un golpe militar fascista que atentó contra la legalidad democrática. En la contienda participan dos grandes grupos: el gobierno legítimo que contaba con el apoyo de una parte del ejército, una mayoría vasca, socialistas, comunistas, anarquistas, la Unión Soviética y las Brigadas Internacionales; por su parte, los sublevados estaban compuestos por la mayor parte del ejército, monárquicos, fascistas, la Iglesia, Italia y Alemania. Se puede analizar como una lucha económica de clases, ya que los sublevados pertenecían en su mayoría a la clase alta, mientras que los republicanos se asocian con la clase obrera. No obstante, en palabras de Santos Juliá “no fue en menor medida guerra de religión, de nacionalismos enfrentados, guerra entre dictadura militar y democracia republicana, entre revolución y contrarrevolución, entre fascismo y comunismo” (“Política” 127).<sup>2</sup> Este conflicto, que transformó la estructura política, social, cultural e ideológica del país, se entiende mediante claves enfrentadas a lo que se conoce como las dos Españas. Esta visión de opuestos binarios simplifica una situación en la que se elimina a la tercera España: moderada, reformista, democrática, liberal y verdaderamente republicana (Becerra Mayor 84).

---

<sup>2</sup> Se considera que pueden ser varias guerras a la vez: una guerra de religión entre cristianismo y ateísmo, un enfrentamiento por la unidad territorial del país contra los nacionalismos, y de políticas de corte fascista y conservador contra políticas sociales o de inclinación comunista.

Los tres años que duró la contienda fueron muy convulsos y violentos. La situación del país causó un gran impacto a nivel internacional, ya que se considera la Guerra Civil española como el antecedente de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En 1936 se ratificó el Pacto de No Intervención entre las grandes potencias europeas—Francia, Reino Unido, Alemania, Italia y la Unión Soviética—en un momento de máxima tensión entre democracias y dictaduras en Europa. Mediante dicho acuerdo se pretendía evitar la implicación extranjera en la contienda española y, por consiguiente, la internacionalización del conflicto. A pesar de este tratado, la Alemania nazi y la Italia fascista apoyaron activamente desde el comienzo al bando sublevado—con armas tropas, artillería, etc.—, mientras que la Unión Soviética ayudó a la república española—también con armas y artillería—; asimismo, muchos voluntarios se alistaron en las Brigadas Internacionales para combatir el fascismo.

Durante el conflicto armado, los golpistas siempre se mostraron bien organizados, ejercían una violencia metódica, aprobada por los militares y bendecida por la Iglesia; las muertes ejecutadas por este grupo fueron mucho más numerosas. Por su parte, el gobierno de la Segunda República española prohibió los actos de violencia descontrolada, aunque muchos la ejercieron por su cuenta desobedeciendo la orden; la división interna de este bando también se incrementó por la decisión de algunas facciones de llevar a cabo una revolución social al mismo tiempo que la guerra contra los sublevados, hecho que mermó las defensas republicanas.

La represión contra los republicanos o sus simpatizantes no terminó hasta la muerte del dictador en 1975. Durante casi 40 años, este régimen supo adaptarse al paso del tiempo. Desde 1939 hasta que concluyó la Segunda Guerra Mundial se desarrolló una

política de corte fascista. Poco a poco se produjo un cambio hacia el franquismo, un régimen considerado autoritario y tecnócrata, que culminó con el aperturismo a nivel internacional en los años 50. Este hecho se confirmó en 1953 con la firma de un acuerdo con los Estados Unidos para la instalación de bases militares estadounidenses en territorio español y en 1950, año en que España se incorporó a la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Asimismo, a partir de los años sesenta comenzó la llegada masiva de turistas al país y se produjo una recuperación económica.

En relación con la visión de la Guerra Civil, la tradición de las dos Españas continúa determinando al país también hasta los años sesenta del siglo pasado, cuando se intenta modificar esta percepción: se pasa de una confrontación de opuestos a una lucha fratricida. “La representación de la guerra tenía que modificarse para hacer posible otra política: de guerra contra el invasor [extranjero, comunista, soviético] o contra Anti-España [ateos] a guerra entre hermanos; de guerra de exterminio a inútil matanza; de acontecimiento heroico digno de celebración a tragedia digna sólo de lamento” (Juliá, *Historias* 448). La contienda se reduce a un error colectivo, un enfrentamiento fratricida, inútil y sinrazón que exime de responsabilidades a los golpistas. De este modo se culpa a la población civil del conflicto, se iguala a todos y se eliminan las diferencias entre vencedores y vencidos, con el fin de conseguir una reconciliación de toda la sociedad.

El recuerdo tanto de la Guerra Civil como de la dictadura es clave para entender la situación del país desde 1975. Tras la muerte del dictador, se barajan varias posibilidades: todavía es pronto para remover el pasado y hay que olvidar porque el recuerdo trágico del conflicto no puede traer nada positivo; o bien que es importante recordar porque la

contienda forma parte de la identidad española. En consecuencia, se toman medidas en tres niveles: político, social y cultural.

### Política, sociedad y cultura

En 1975 comienza el periodo conocido como Transición. Tras la muerte del dictador, Juan Carlos I es proclamado Rey de España y Arias Navarro es nombrado primer ministro, aunque fue sustituido por Adolfo Suárez en 1976. En 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas después de la dictadura, tras las cuales se constituyen las Cortes que aprueban la Constitución en 1978. También se sanciona la Ley de amnistía en 1977 “de todos los hechos y delitos de intencionalidad política ocurridos entre el 18 de julio de 1836 y el 15 de diciembre de 1976” (Juliá, “Memoria” 29) para que la Guerra Civil y la dictadura no determinaran el futuro.<sup>3</sup> Se pretende clausurar el tema de estos dos periodos de la historia española y abrir un proceso constituyente que inaugure, de nuevo, una política de reconciliación. Sin embargo, permanecen en sus puestos figuras políticas, funcionarios y jueces; se mantienen instituciones y burocracia del franquismo; el ejército no es purgado; y los archivos militares son diezmados y cerrados al público. Esta serie de medidas tuvo como consecuencia, según Juan Luis Cebrián “leaving intact the fundamental structure of Francoist power through democratic legitimization, and abandoning the objective of transforming the country” (“dejar intacta la estructura fundamental del poder franquista a través de la legitimación democrática y el abandono del objetivo de transformar el país”; citado en Merino y Song 13), es decir, el reacomodo de la vieja supremacía a las nuevas instancias democráticas tiene como

---

<sup>3</sup> Ley 46/1977, de 15 de octubre, de amnistía.



consecuencia que la derecha no termine de abandonar el poder (Moreno-Nuño 50) y que por lo tanto la reevaluación del pasado quede deslegitimada.

Se convocan elecciones en 1982 para las que se acuerda de forma tácita un ‘pacto de silencio’ con el fin de no instrumentalizar la contienda. Se trata de un contrato oficioso no escrito a través del cual se institucionaliza el silencio. De este modo se practica una política de no reconocimiento de lo acaecido: no se erigen monumentos, no se establecen días de homenajes públicos y no se incorpora la guerra a los programas educativos. Se estigmatiza el pasado porque ante todo se busca el éxito democrático de la Transición y no el conocimiento de lo sucedido.<sup>4</sup>

En 1982 Felipe González, secretario del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), fue erigido presidente del gobierno. Su mandato (1982-1996) supone la democratización, modernización y europeización de España. No obstante, la vieja política sobre el conflicto bélico se consolida. El PSOE “hereda de la Transición la cultura política de la reconciliación mediante el silencio . . . la esperanza es que el olvido termine generando un efecto catártico” (Moreno-Nuño 67). Una vez más el auge económico y la mirada al exterior, momento en que España pasó a ser miembro de la Unión Europea en 1986 y de la OTAN en 1982, sirvieron como pretexto para la creación de un futuro próspero que eluda el pasado. Durante este periodo, el año 1992 es clave para

---

<sup>4</sup> ‘Pacto de silencio’ es un término rebatido. Como se expondrá a continuación, a nivel cultural ocurre todo lo contrario al silencio institucional. Aguilar Fernández lo denomina ‘pacto de memoria’ (228) en su artículo “La evocación de la guerra y del Franquismo en la política, la cultura y la sociedad española.” Mientras a nivel político no se obtuvo ninguna valoración del pasado, ésta vino de la mano de los productos culturales, especialmente del cine. Muchas producciones cinematográficas fueron financiadas con dinero público. Tomaron claramente partido al intentar ajustar cuentas con la dictadura y mostrar la violencia que se aplicó a los perdedores de la guerra así como su sufrimiento y humillaciones.

comprender cómo se llevaba a cabo la represión de la memoria. Se celebran en España tres acontecimientos a nivel internacional que se utilizan para mostrar que el país se ha renovado y ha dejado atrás su pasado: los Juegos Olímpicos, el aniversario de los 500 años de la llegada de Colón a América y la Exposición Universal de Sevilla 1992, en la que en el pabellón español no se menciona la Guerra Civil durante la proyección de un vídeo sobre la historia de España (Moreno-Nuño 66).

Las elecciones de 1993 que dieron paso a la última legislatura socialista de esta etapa son pertinentes en relación con la estrategia política de la memoria. En estos comicios, el PSOE lleva a cabo una campaña muy agresiva que rompe con el ‘pacto de silencio’ al señalar la relación del Partido Popular (PP) con el franquismo para inclinar la balanza electoral a su favor. En este plebiscito “el lenguaje político se [ha adaptado] gradualmente al nuevo contexto, la competición por el poder. El objetivo [es] convencer” (Medina Domínguez 182).

Tras el sufragio de 1996 se produce un cambio político. El Partido Popular (PP), con José María Aznar al frente, gobierna el país (1996-2004). Este grupo se considera heredero político del franquismo y su victoria en las urnas sugiere que la percepción sobre la derecha española ha cambiado. El recelo hacia un partido de corte conservador ha desaparecido así como el miedo a una posible dictadura.

A principios del siglo XXI el pasado se construye como una herramienta política: “la memoria de la guerra civil y del franquismo se convierte al inicio de la década en uno de los ejes fundamentales de la oposición a un gobierno de derechas que sigue reivindicando los servicios prestados a España por Franco” (Ibáñez 103). Los partidos de izquierdas descubren el tema de las víctimas como suyo y lo convierten en el caballo de

batalla del debate político. Como ejemplo, en 2002 se aprueba una propuesta no de ley por la que se insta a condenar el golpe de estado y la dictadura, y reparar injusticias.<sup>5</sup> El Congreso de los Diputados la aprueba por unanimidad y “por primera vez en la etapa democrática, una resolución que incluye el reconocimiento de las víctimas de la Guerra Civil y de la represión del franquismo, incluyendo tal resolución la obligación de las administraciones públicas de facilitar el acceso a las fosas comunes y de ayudar a la identificación de los restos” (Moreno-Nuño 75). De este modo se condena la dictadura y se reconoce que la Transición no se ha llevado a cabo de forma adecuada. Sin embargo, el PP no toma ningún tipo de medidas y para las elecciones de 2004 el tema de la recuperación de la memoria histórica se convierte en una promesa electoral socialista.

En este juego bipartidista, en el plebiscito de 2004 el PSOE sale de nuevo elegido y su candidato, José Luis Rodríguez Zapatero ocupa el cargo durante dos legislaturas (2004-2011). Si las políticas anteriores con respecto a la memoria histórica apuestan por el silencio, en este caso se produce un intento por su recuperación. Durante este gobierno se aprueba la Ley de Memoria Histórica (2007) por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura, como por ejemplo indemnizaciones económicas, así como la retirada de símbolos franquistas y el cambio de denominación de instituciones, calles, etc. que todavía conservaban nombres relacionados con el franquismo.<sup>6</sup> Se pretende cerrar el capítulo de la Guerra Civil y sellar definitivamente la

---

<sup>5</sup> Proposición no de ley 625/2002, de 20 de noviembre. Comisiones del Congreso de los Diputados. VII Legislatura.

<sup>6</sup> Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

reconciliación tan ansiada desde la dictadura, aunque sin impartir justicia, es decir, no se revela el pasado franquista de personas de la vida pública y las indemnizaciones destinadas a las víctimas de la guerra son de carácter simbólico.

En la actualidad, el presidente del gobierno es Mariano Rajoy (2011-presente) del PP. En relación con su política de memoria histórica, no ha derogado la ley que aprobó su antecesor en el cargo; no obstante se han retirado sus subvenciones y no se ejecuta. A través del Consejo de Derechos Humanos, la ONU ha condenado la actitud pasiva del gobierno de Rajoy y ha redactado un informe con una serie de recomendaciones. Esta organización internacional subraya que durante la Guerra Civil y la dictadura se produjeron crímenes de lesa humanidad como torturas, ejecuciones sumarísimas y desapariciones forzadas. Según este comunicado, en total, entre el 17 de julio de 1936 y diciembre de 1951, se han contabilizado 114.226 desaparecidos en todo el territorio nacional, con lo que se sitúa a España en segundo lugar en número de desaparecidos después de Camboya, y se tiene constancia de 2.382 fosas comunes. La ONU insta al gobierno a presentar un cronograma en el que se indiquen las medidas que se llevarán a cabo para implementar las peticiones del Consejo—como una comisión de verdad—y asistir a las víctimas del franquismo, recuperar sus cadáveres y ayudar a sus familiares a saber qué pasó. Sin embargo, la actitud del gobierno sobre este tema es de pasividad, lo cual se ejemplifica a través de la segunda edición del telediario de La 1 del 30 de agosto de 2014. Se emitió una noticia coincidiendo con el Día Internacional de los Desaparecidos. Televisión Española (TVE) habló de la situación en los Balcanes y de Colombia, pero olvidó deliberadamente el caso español (*El diario* n. pág.). En la

---

actualidad la situación política bipartidista ha cambiado. Han aparecido con fuerza nuevos partidos como Podemos, inclinado hacia la política social, y Ciudadanos, un grupo de corte liberal. Ambos presentan políticas sobre memoria histórica muy divergentes. Mientras que los primeros apuestan por continuar con el camino inaugurado por el PSOE e implementar nuevas medidas, los segundos se acercan a la postura del PP de inacción.

Actualmente, considero que existe una linealidad con la dictadura sobre la política de memoria que no se reconoce. Se pretende una ruptura con las medidas del franquismo, aunque solo se consiguen algunos cambios que no niegan dicha continuidad. Se continúa con el objetivo de alcanzar una reconciliación, en la que no se busca justicia ni verdad histórica. Perdura un enfoque fratricida de la Guerra Civil que “legitima el relato que sitúa en el mismo nivel de responsabilidad a víctimas y a verdugos, a quienes estaban al lado de la legalidad democrática y quienes se opusieron a ella por medio de un golpe de Estado” (Becerra Mayor 37). De este modo, la reconstrucción queda despolitizada. Se borran las huellas de la represión de los vencidos para poder ser asumidos y normalizados por la democracia. Se reescribe la historia desde un presente que, lejos de enfrentarse a los ganadores y establecer un cambio verdadero frente a la visión del pasado, permite que los vencedores no cesen de vencer.

A nivel social, en las primeras décadas de democracia, las medidas políticas que parten “bajo el supuesto de que la Guerra Civil podría volver a repetirse en cualquier momento” (Aguilar Fernández, *Memoria* 227) transmiten miedo a la población y silencio gracias al ‘pacto de silencio.’ Como consecuencia estas actuaciones las interioriza la población. Por una parte, este deseo se ve beneficiado por el pasado franquista (Moreno-

Nuño 59) ya que el silencio fue una parte fundamental de la convivencia por la imposición de una férrea censura y por el miedo a la represión. Por otra parte, se produce un desencanto en parte de cierto sector de la ciudadanía hacia la política de memoria al ver que no se produce una ruptura con el discurso del pasado. Como consecuencia, la sociedad española sigue despolitizada y se muestra pasiva.

En el siglo XXI, a nivel educativo existe una falta de información sobre el pasado reciente del país. Una encuesta llevada a cabo por Antonio Molpeceres en 2011 a estudiantes de educación secundaria nacidos entre 1992 y 1998 revela que existe un gran desconocimiento sobre la contienda por no estar incluida en los planes de estudio:

el porcentaje de alumnos que tenían conocimientos básicos de la contienda y la dictadura no superaba el 10%. . . . Calificaron a Franco como cruel (70%), autoritario y fascista (más del 60%), un grupo superior al 24% lo consideraban inteligente y el 38% patriota y religioso. El 51% de los entrevistados consideraron el franquismo como una época negativa.

El resultado . . . es llamativo: el 27% de los encuestados cree que el dictador ejerció su poder absoluto menos de 30 años. (Citado en Riaño, n. pág.)

Por otra parte, frente a la inacción política, Emilio Silva funda en el año 2000 la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH).<sup>7</sup> Defiende la reparación de la memoria de los vencidos de la Guerra Civil y denuncia la situación de las fosas comunes, de los cuerpos sin identificar y de los desaparecidos. Con este fin,

---

<sup>7</sup> Emilio Silva Barrera (1965) es periodista y fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). Su actividad relacionada con la memoria histórica comienza en el año 2000 cuando localiza en Priaranza del Bierzo (León) la fosa común en la que se encontraba su abuelo. A raíz de esta exhumación, decide crear la ARMH.

presenta iniciativas al gobierno central para la apertura de fosas comunes y la identificación de los restos. También solicita la ayuda de la ONU para tratar el problema de los desaparecidos y de las violaciones de los derechos humanos. Se resiste al discurso oficial de progreso en el que los muertos son dos veces muertos: la primera vez con una bala y la segunda sellando sus identidades.

A nivel social, también es importante destacar el papel que juega el relevo generacional. La percepción del pasado, especialmente de uno traumático como es el de la guerra, se modifica cada veinticinco años como afirma Rousso (citado en Juliá, “Memoria” 71), que *mutatis mutandis* coincide con la idea más amplia que aportan Jelin y Sempol: “las generaciones no son unidades establecidas con precisión y con límites fijos y nítidos. Más bien, son categorías de sentimientos subjetivos de pertenencia, de identificación por parte de los otros, con fronteras borrosas que no siempre corresponden a fechas de un calendario” (9-10). Así nos encontramos que la primera generación la forman los participantes directos en el conflicto, la segunda generación son los hijos de los primeros, mientras que la tercera se corresponde con los nietos de los primeros. La percepción del pasado de la tercera generación o los nietos de la guerra es pertinente en este caso. En un momento en el que los pocos supervivientes que quedan están falleciendo, son los nietos de los testigos los que han recogido su relevo en un intento por recuperar el pasado reciente. Esta generación conforma un nuevo grupo social y aporta una experiencia diferente que se caracteriza por cuestionar la legitimidad de los sentidos recibidos sobre el pasado. Labanyi, en su artículo “The Languages of Silence: Historical Memory, Generational Transmission and Witnessing Contemporary Spain,” apunta que “it is important that the grandchildren should have taken responsibility for investigating

the Francoist repression, re-establishing a process of generational transmission interrupted not only during the Dictatorship, but also during the twenty-five years of the return to democracy” (“es importante que los nietos hayan asumido la responsabilidad de investigar la represión franquista, de este modo re-establecen un proceso de transmisión generacional interrumpido no solo durante la dictadura, sino también durante los veinticinco años de democracia”; 79), por ser ambos periodos en los que el silencio político sobre la contienda caló en la sociedad.

Los nietos no son protagonistas de lo rememorado ni están condicionados por las circunstancias en las que se vivió la Transición, sino que han crecido en libertad y no entienden que todavía se tenga miedo a recordar, como lo tenían sus padres o abuelos. Denuncian la tergiversación y la amnesia sobre la historia reciente de España. La denominada tercera generación está protagonizando un “cambio de comportamiento de la sociedad civil frente a la memoria de la Guerra Civil” (Moreno-Nuño 73) y ha comenzado a enfrentarse a la herencia recibida. Quieren saber lo que pasó para que el pasado no caiga en el olvido. Con este fin, consideran que para combatir el control del discurso oficial es necesario desarrollar una nueva conciencia activa. Este grupo se ha apropiado de un pasado transmitido, por lo que, como indican Jelin y Sempol, “estamos en verdad frente al pasaje de la memoria personal a la *memoria histórica*, elaborada por grupos que se apropian, simbólica y políticamente, de un pasado en el que no fueron protagonistas directos” (9; el énfasis es mío).

Esta generación tiene una relación diferente con el pasado y se plantea cuestiones que se creían olvidadas, como la idea de culpa compartida que iguala a verdugos y víctimas, o la indiferencia hacia la causa de las víctimas. El rechazo al olvido no niega la



memoria de los hijos, sino que la complementa transformando su mirada sobre el pasado. En este renovado interés, el objetivo es encontrar respuestas que expliquen la configuración de su identidad tanto personal como colectiva.

A pesar de que la memoria es individual, cuando se trata de una transmisión intergeneracional se privilegia la dimensión social del recuerdo. Cuando nos referimos a la memoria colectiva se trata de una conciencia del pasado compartida en el presente. El sociólogo Maurice Halbwachs en *On Collective Memory* fue el primero en sostener que los “individuals always use social frameworks when they remember” (“individuos siempre usan los marcos sociales cuando recuerdan”; 40) y añade que la remembranza es una reconstrucción, más que una recuperación, determinada por el presente: “even at the moment of reproducing the past our imagination remains under the influence of the present social milieu” (“incluso en el momento en que se reproduce el pasado, nuestra imaginación permanece bajo la influencia del entorno social presente”; 49). La memoria se apoya en un contexto, el mismo en el que se transmite y se reconstruye, es decir, los recuerdos no son un ente estático sino que cambian con el tiempo ya que se dan forma y se ajustan al medio social y político del momento en que se rememoran.

La memoria colectiva se relaciona con la identidad social y está sometida al interés político que aspira a convertir en homogéneos los recuerdos y la identidad. En este sentido ha funcionado con el discurso franquista de culpabilidad colectiva y guerra fratricida, un mensaje concebido para cambiar la visión de la Guerra Civil que, efectivamente, ha penetrado en el ideario nacional. La memoria social ha fijado una imagen del pasado manipulada que precisamente la tercera generación pretende romper. Los nietos han cobrado una entidad histórica que trata de reabrir el discurso sobre el

pasado. Por una parte, como indica Reyes Mate, las iniciativas sociales “condiciona[n] y conforma[n] el imaginario común de la sociedad” (162) y la acción de las nuevas generaciones podría dar pie a ese cambio. Por otro lado, existe una dialéctica entre lo privado y lo público, y al igual que la memoria oficial da forma a la memoria colectiva, la sociedad puede moldear las políticas de memoria, como se ha demostrado con Emilio Silva, nieto de republicanos fusilados que crea la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en el año 2000; posteriormente, en 2002 y 2007 se toman medidas políticas relacionadas con la Guerra Civil y la dictadura. En este sentido, la memoria individual y la pública se complementan y evolucionan casi de manera paralela.

La memoria colectiva abarca tanto las dimensiones políticas como sociales, pero también las culturales, y las tres, como afirma Colmeiro en *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, se construyen también recíprocamente (28). El pasado ocupa el presente configurando la vida política, social y cultural. Frente a los huecos que produce el discurso institucional, la reproducción de la memoria y la identidad nacionales se desplaza a un escenario cultural que se erige como despertador de la voz silenciada para enfrentarse a la memoria pública. La imposibilidad del país de trabajar con el recuerdo de la Guerra Civil y la dictadura a nivel institucional y social convierte los productos culturales en lugares de memoria o *lieux de mémoire*. Este término, acuñado por Pierre Nora, se refiere a “objeto[s] que encarna[n] una memoria que no se quiere perder, en una época histórica que, como la actual, ha abandonado el cultivo de las formas tradicionales de la memoria” (citado en Moreno-Nuño 15-16). Estos espacios sirven para codificar, condensar o fijar la memoria como por ejemplo lo hacen algunos símbolos como monumentos o banderas, o rituales como las

vacaciones nacionales. Los productos culturales se ajustan a esta definición ya que se puede recurrir a ellos para recordar.

Con la llegada de la democracia comienza un periodo sin censura en el que se publica una gran cantidad de títulos sobre la contienda. Éstos tratan de llevar a cabo una “recuperación de una memoria mutilada por la historia oficial” (Corrado 9). Comienza una producción masiva interesada en conocer: se centra en la recogida, interpretación y análisis de datos y se publican libros de testimonios y biografías. Asimismo, se trata de un periodo de gran difusión de revistas de divulgación histórica y se recuperan obras vedadas durante la dictadura. Como señala Moreno-Nuño en su obra *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, en la década de los años ochenta “en literatura destaca la labor de la publicación de títulos censurados y prohibidos durante el franquismo; en el cine [prima] la ambientación en la Segunda Guerra Mundial, la Guerra y la posguerra de más de la mitad de las casi 300 películas históricas producidas en España” (55). Las obras tienen la finalidad de condenar el llamado ‘pacto de silencio’ por lo que se produce, como afirma Aguilar Fernández, un ‘pacto de memoria’ (“Evocación” 228). En su artículo “La evocación de la guerra y del Franquismo en la política, la cultura y la sociedad española,” esta crítica afirma que la locución ‘pacto de silencio’ es un término rebatido. A nivel cultural ocurre todo lo contrario al silencio institucional: mientras que a nivel político no se obtuvo ninguna valoración del pasado, ésta vino de mano de los productos culturales, especialmente del cine. Muchas producciones cinematográficas fueron financiadas con dinero público y tomaron claramente partido al intentar ajustar cuentas con la dictadura para mostrar el sufrimiento, las humillaciones y la violencia que se aplicó a los perdedores de la guerra.

A pesar de que las nuevas producciones apuesten por desligarse del discurso público, perpetúan el maniqueísmo practicado anteriormente en la dictadura. Éstas reproducen ‘ismos’ opuestos: “communism and fascism, anarchism and authoritarianism, republicanism and monarchism, catholicism and anticlericalism, democracy and dictatorship” (“comunismo y fascismo, anarquismo y autoritarismo, republicanismo y monarquía, catolicismo y anticlericalismo, democracia y dictadura”; Seidman 3), que marcan una diferencia ideológica enfrentada—catolicismo y ateísmo, derecha e izquierda, tradicionalistas y modernizadores. Estas tensiones ideológicas simplifican la versión de la guerra y continúan dividiéndola en dos bandos monolíticos y excluyentes. Sin embargo, a diferencia de la etapa franquista, durante la democracia se trata de dar protagonismo al bando republicano, con una marcada actitud crítica hacia los valores de la dictadura (Bentley 457). De este modo, se mantiene un discurso moralizante que tampoco rompe la visión cainita y a pesar de condenar el ‘pacto de silencio’ estos productos culturales consolidan una visión de la historia ligada a un proyecto gubernamental que se hace patente en la conocida como Ley Miró.<sup>8</sup> Con la llegada al poder del PSOE en 1982, considerado heredero ideológico del bando republicano, se comienza a crear una serie de lugares de memoria de la izquierda amparados por dicha ley. A través de esta ordenanza se pretendía promocionar un nuevo cine nacional re-educante para la nación española. Sin embargo, solo se colaboró con producciones que, como indica D’Lugo “produce ‘signs of Spanish identity,’ clichés that other cultures could recognize. In other words, a new version of the old” (“producían ‘signos de la

---

<sup>8</sup> Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre Protección a la Cinematografía Española.

identidad Española,' clichés que otras culturas pudieran reconocer. En otras palabras, una nueva versión de lo viejo"; citado en Triana-Toribio 113). Esta medida política se convirtió en la censura de la democracia porque aplicó el mismo modelo franquista que resultó en una uniformidad del cine español. En palabras de Eloy Fernández constituyó "a happy marriage with the government project" ("un matrimonio feliz con el proyecto gubernamental"; citado en Moreiras Menor 135), en el que el autor no es una figura independiente sino que se convierte en un creador de signos positivos para los republicanos y negativos para los sublevados que rescata mitos olvidados o distorsionados por la dictadura.<sup>9</sup>

A raíz de este decreto la representación de la Guerra Civil durante la década de los ochenta del siglo pasado utiliza a su favor las características del mito para producir una fosilización de la memoria colectiva (Moreno-Nuño 34). Más tarde, en los años noventa cambia el modelo y se incorpora a los productos culturales una lectura de la contienda como trauma. Se subraya el horror del conflicto defendiendo así la necesidad de la creación de una memoria activa. Se considera que las heridas del pasado siguen abiertas en la sociedad, independientemente de las decisiones políticas o de las investigaciones históricas. Asimismo, se reflexiona sobre la función de las obras de memoria histórica

---

<sup>9</sup> Algunas de estas producciones son: *La casa de Bernarda Alba* (1987) de Mario Camus, *La noche oscura* (1989) de Carlos Saura, *Tiempo de silencio* (1986) de Vicente Aranda, *Réquiem por un campesino español* (1985) de Francesc Betriu y *Los santos inocentes* (1984) también de Mario Camus (Bentley 257). Jordan analiza las cifras de producción del cine de la década de los ochenta del siglo XX. Afirma que en 1985 los filmes subsidiados por la Ley Miró ascienden a 24, frente a los 53 de producción independiente. En cambio, en 1987, se subsidiaron, gracias a esta ley, 69 películas frente a las 19 de producción independiente (Jordan 183).

que se supone pueden servir como medio para llevar a cabo un proceso de duelo satisfactorio.

En los productos sobre la Guerra Civil del periodo democrático, como señala Moreno-Nuño, “los años ochenta y noventa se caracteriza[n] por representar la tensión dialéctica existente entre la historia muerta y viva, entre pasado lejano y cercano, entre memoria que ha olvidado y herida en la memoria, entre mito y trauma” (39). No es hasta el siglo XXI cuando parece que se produce un cambio en la representación de la Guerra Civil, a raíz del 30 aniversario de la muerte de Franco en 2005, y en consonancia con el contexto político—condena del franquismo en el Congreso de los Diputados en 2002 y Ley de Memoria Histórica en 2007—y social—creación de la ARMH en el año 2000:

during the period 1975-2000 seemed to identify exclusively with the Republican heroes and the defeated victims, which represented a simple inversion of the Francoist Manichean point of view, the [work] after the turn of the millennium has developed a multiperspectivist point of view which allows for a more subtle understanding of the cultural and social questions involved in the construction of cultural memory.

durante el periodo comprendido entre 1975-2000 parece identificarse exclusivamente con los héroes republicanos y las víctimas, que representa una inversión simple del maniqueísmo franquista, las obras después del cambio de milenio han desarrollado un punto de vista multiperspectivista que les permite un entendimiento más sutil sobre las preguntas sociales y culturales relacionadas con la construcción de la memoria cultural. (Hansen 163)

Esta transformación está relacionada con el cambio hacia la memoria histórica. Las inquietudes por recuperar el pasado se centran en intentar conocer todos los puntos de vista por la necesidad de transformar el saber sobre el pasado y convertirlo en parte de la realidad presente. Comienza como reacción frente al desencanto derivado de la producción anterior de la que no escapan ni “los productos culturales que la representan [a la contienda] como un mito, ni tampoco aquellos que la representan como un trauma” (Aguilar Fernández, *Memoria* 82).

En el siglo XXI comienza el movimiento por la recuperación de la memoria histórica que a nivel cultural se traduce en una superproducción de títulos.<sup>10</sup> Este periodo de popularidad de la Guerra Civil “tiene como objetivo la creación de un foro público de conocimiento y opinión” (Moreno-Nuño 70) que frene el proceso de olvido mediante el cultivo de la memoria. Tanto es así que se ha convertido en un género, tal como ponen de manifiesto, a nivel literario, Becerra Mayor en *La guerra civil como moda literaria*, Pelaz López y Tomasoni en “Cine y Guerra civil. El conflicto que no termina”, a nivel cinematográfico, y Gómez López-Quiñones en *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra*, mezcla los dos medios, el literario y el cinematográfico, al exponer las convenciones de dicho modelo cultural. Estas obras que recogen las características de los productos de memoria histórica analizan los rasgos de la literatura o el cine, si se comparan sus particularidades, como lo hace

---

<sup>10</sup> Becerra Mayor recoge todos los títulos literarios de memoria histórica—alrededor de 170 (403-16). En Martínez-Salanova Sánchez y Peralta Ferreyra aparece una lista de los filmes sobre la contienda, la cual incluye cerca de 50 largometrajes a partir del año 2000 (n. pág.). En relación con el medio televisivo no existe una obra o un artículo que liste las series de televisión de memoria histórica, sin embargo, se pueden encontrar ejemplos por separado en Paul J. Smith o en Francisca López, Elena Cueto Asín, y David R. George.

Gómez López-Quñones considero que son equivalentes y permutables, además de extensibles al medio televisivo. Se ha creado una tendencia o género cultural: el guerracivilesco, con unas características comunes: el uso de la ficción y la nostalgia.

Este género cultural utiliza registros de ficción para recrear el conflicto, lo cual le permite ampliar la perspectiva que se tiene del pasado. Esta tendencia ha desarrollado una serie de convenciones que se pueden dividir en dos corrientes. “La primera pide . . . mayor compromiso a favor de los ideales democráticos representados por la República como forma de contrarrestar la visión del pasado monopolizada durante tantos años por el franquismo. La segunda aboga por el distanciamiento y la desideologización” (Parodi Muñoz 12). A pesar de que este material defienda la recuperación de una memoria activa, el análisis de las obras demuestra que “siguen transmitiéndose mitos explotados por el Franquismo—el caos de la República como razón justificativa del golpe de estado fascista, los desmanes republicanos frente al orden nacionalista—[y por otro lado que] muchas [obras] prefieren lo contemplativo y la idealización . . . al replanteamiento crítico y político con el fin de desentrañar y replantear lo que sucedió” (Luengo 237).

En estas corrientes (mitológicas, traumáticas o nostálgicas), aunque se habla de la Guerra Civil, ésta solo se cuenta como telón de fondo. Las obras que se enmarcan dentro de este género narran historias en las que prevalece el individualismo y lo humano de los protagonistas en detrimento de lo político y lo social por lo que la contienda solo funciona como un escenario en el que el conflicto queda relegado a un segundo plano, así como sus inclinaciones ideológicas y políticas. Asimismo, mantienen la equidistancia entre los bandos que obliga a una representación fratricida del conflicto bélico en la que priman los sentimientos. Se trata de una nueva forma de olvido y desmemoria que



elimina la revisión crítica del pasado y deleita al espectador con detalles emotivos y asuntos conocidos.

Esta nueva moda estética confiere una distancia sobre el pasado que liquida la historicidad y la posibilidad de experimentar la historia de un modo activo. Como consecuencia, y contrariamente a lo que se pretende, se produce una desactivación política. No se retratan las contradicciones de aquel momento histórico, sino que la producción se reduce a una continuidad con la representación anterior de guerra fratricida.

Las obras más conocidas del género guerracivilesco son las siguientes. En literatura destacan *El tiempo entre costuras* (2009) de María Dueñas y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas; en el cine encontramos a *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro y *Los girasoles ciegos* (2008) de José Luis Cuerda; y series televisivas como *Amar en tiempos revueltos/Amar es para siempre* (2005-presente) de Eduardo Casanova y *Cuéntame cómo pasó* (2001-presente) de Miguel Ángel Bernardeau *et al.* Los canales más habituales son la literatura y los medios audiovisuales, en forma de novelas, filmes o series televisivas, pero también hay producciones en otros formatos como juegos de mesa, videojuegos o cómics. Se han comercializado novelas gráficas de memoria histórica como *Todoparacuellos* (2007) de Carlos Giménez o *El arte de volar* (2009) de Altarriba y Kim, y *Nuevas Hazañas Bélicas* (2011-presente) una serie de cómics editada por Hernán Migoya y en la que participan dibujantes como Monteys, Bernardo Muñoz, Diego Olmos, José María Beroy, Kim, Kano, Daniel Acuña o Ventura entre otros. Hasta la fecha, hay un juego de mesa llamado *1936. Guerra Civil* (2009) de Arturo García y dos videojuegos: *1936. España en llamas* (2009) de Ramón Ros y

*Sombras de guerra: la Guerra Civil española* (2007) desarrollado por Legend Studios. El artista Eugenio Merino ha retratado a Franco en sendas esculturas: *Punching Franco* (2012), en la que la cabeza del dictador es una pera de boxeo que aparece llena de hematomas, y *Always Franco* (2012), en la que introduce al dictador dentro de una nevera de una conocida marca de refrescos. Antes de continuar, me gustaría subrayar que a pesar de que la mayoría de obras de memoria histórica ofrezcan una interpretación fácil del pasado, no necesariamente tienen un impacto negativo ya que cada obra cuenta algo diferente. El objetivo es aprender sobre el pasado y conocerlo, y para ello considero que los productos culturales son una forma válida de hacerlo.

#### Los productos culturales como lugares de memoria

Es indudable que, ante la pérdida de los testigos de la contienda, existe una necesidad de contar o, como lo denomina Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, un deber de memoria (54). Impera una necesidad de contar por miedo al olvido colectivo y, como consecuencia, al asentamiento de una sociedad desmemoriada. Esta obsesión por la recuperación de la memoria ha creado una inflación de productos relacionados con la Guerra Civil ya que se ha erigido como un género cultural bien definido. A pesar del paso de los años el tema gusta y causa interés. Los productos culturales, como lugares de memoria que son, se han erigido como solución para rellenar el espacio que han dejado vacío otros agentes como las instituciones políticas y educativas—generaciones de españoles han pasado por la enseñanza obligatoria sin oír hablar de la contienda, como muestra la encuesta realizada por Antonio Molpeceres citada anteriormente.<sup>11</sup> Es decir, las disfunciones sobre las que

---

<sup>11</sup> Ver página 11.

se ha construido la democracia española “tienen mucha culpa de ese lugar central que viene ocupando la ficción en la (re)construcción del pasado a efectos ciudadanos. Y coloca sobre ella una responsabilidad . . . que no le corresponde tanto” (Becerra Mayor 12-13). Por otra parte, la representación de la Guerra Civil no es tan independiente como se considera de las decisiones políticas. Los diferentes modos de reproducción en democracia: mito, trauma y nostalgia, corren paralelos a las decisiones políticas. Durante los años ochenta prevalece la representación mitológica, que coincide con la sanción de la conocida como Ley Miró gracias a la cual se rescatan mitos del bando republicano. Durante la década de los años noventa, coincidiendo con las elecciones de 1993, el PSOE rompe el llamado ‘pacto de silencio’ para utilizar políticamente la memoria de la Guerra Civil a su favor; en la representación de la contienda se pasa del modelo mitológico al traumático. Ya en el siglo XXI, la visión nostálgica del conflicto bélico se corresponde con el apoyo institucional que da pie al comienzo de la recuperación de la memoria histórica: en 2002, se reconoce a las víctimas de la Guerra Civil y se denuncia la represión del franquismo; en 2007, se aprueba la conocida como Ley de Memoria Histórica. De este modo se produce una censura que “no por el hecho de ser implícita, deja de tener el mismo efecto que tuvo la censura política en otros momentos de la historia de España” (Álvarez Blanco, “Podas” 19) y la memoria queda inmovilizada porque la versión oficial nunca ha llegado a ser públicamente censurada (Izquierdo Marín y Sánchez León 92). Se potencia la desideologización del pasado y la creación de una sensación de comunidad. Se visita y revisita la guerra para crear una sensación de reconciliación entre las dos Españas, aunque se consigue un efecto opuesto: “en lugar de

crear puentes y establecer nuevos modos de entendimiento, [se ha generado] incluso una mayor división” (Novell 102).

Las producciones culturales no se construyen como un instrumento de cambio ya que el significado último de guerra fratricida permanece inamovible desde los años sesenta del siglo pasado, por lo que en última instancia reproducen el pasado pensado por los vencedores imposibilitando una más que ansiada reconciliación. Como consecuencia, en el siglo XXI se ha naturalizado esta visión fratricida, aunque no deja de ser una visión tergiversada y errónea por reduccionista y coercitiva. Para Gómez López-Quiñones, en la actualidad las creaciones guerracivilesas se han producido en un contexto “más bien amnésico y reticente a complicar su identidad con disquisiciones históricas y elucubraciones sobre la sombra que la Guerra Civil continúa proyectando” (93). En última instancia, la contribución de esta tendencia cultural a la formación de una memoria activa como instrumento de oposición a la hegemónica es prácticamente inexistente. A través de las prácticas y narrativas culturales se crea una memoria colectiva que genera una modalidad de remembranza dominante que se nutre de la memoria oficial, a la vez que le da forma y organiza el recuerdo social. De este modo, los discursos guerracivilesos participan en el sistema como repetidores de significados y conocimiento, y reproducen una realidad que se presenta impuesta y falsificada.

Como *lieux de mémoire*, estas obras actúan como creadoras de memoria y dan forma a la identidad nacional. Otorgan una serie de valores culturales, ideológicos y sociales que en este caso se presentan edulcorados por difundir un significado ausente de contrariedades que no cuestionan ni su referente ni el discurso sobre él, por lo que no sirven para superar la amnesia sobre lo ocurrido en la que parece que los horrores de lo

acaecido han sido modificados en favor del consumo. Se ha creado un parque temático en el que, como afirma Reyes Mate, se ha producido un cambio en la valoración del pasado en la que el olvido no vende y la memoria cotiza al alza (149). La herencia memorística es rentable y produce *souvenires* en los que para Molinero “prim[an] los sentimientos y la superficialidad [y] que, con frecuencia, carecen de rigurosidad” (219-20), es decir, se crea un mercado que antepone el éxito comercial a la calidad. Se ha creado una industria en torno a la Guerra Civil en la que prima más el entretenimiento y el sentimentalismo que la creación de una conciencia crítica. Como consecuencia, se reproducen visiones poco matizadas que vuelven a caer en el mito. El uso de mitos, desde la perspectiva barthesiana (ver *Figura 1*), ayuda a mantener la continuidad con las representaciones pasadas. Se repiten signos como la reducción de España a dos realidades opuestas y excluyentes obviando a la que se denomina la ‘tercera España,’ el “mito político cuyo propósito era echar la culpa de la guerra a sus víctimas” (Juliá, *Historias* 86), o el “mito incluyente de la tragedia colectiva” (Pérez Ledesma 197). Estas fórmulas ayudan a crear una memoria muerta que silencia la historia (Juliá, “Memoria” 81-2) que inmoviliza el pasado. Del mismo modo, lo hace la nostalgia: “nostalgia tends to deterritorialize and dematerialize the original object or event” (“la nostalgia tiende a desterritorializar y desmaterializar al objeto o acontecimiento original”; (Valis 131) provocando así la recreación fácil del pasado.

Al relacionar el estudio de la cultura con la producción y la política, se advierte que existe una relación de complicidad entre la cultura y la política, y entre ambas y el presente. Se observa cómo el mensaje de memoria histórica asimila la reproducción de un discurso que ayuda a conservar y formar modelos sociales, hábitos de consumo y escalas

de valores que aseguran el *statu quo* a través de unas obras edulcoradas que afianzan las posiciones de poder.

Considero que la producción de memoria histórica no pretende crear una historia activa ni una conciencia crítica. A pesar de que aprendamos sobre la contienda, las obras de esta tendencia reproducen una visión hipermediada de la misma. Por esta razón, parece que se ha malentendido su función. “En tanto en cuanto [son] un discurso público, que puede movilizar o desmovilizar, debemos exigirle[s] algo más. Debe[n] ser rigurosa[s] y tener entre sus objetivos contar la verdad. Y si no consigue[n] esto tal vez debemos preguntarnos si no debemos renunciar . . . o construir [unas obras] distinta[s]” (Becerra Mayor 247). Efectivamente, los productos culturales constituyen un lugar apropiado para trabajar de un modo más amplio asuntos relacionados con la identidad nacional, como afirman autores como Moreno-Nuño, Aguilar Fernández o Luengo. Sin embargo, considero que constituirían lugares de memoria más apropiados si rompieran con el discurso político y la repetición del mensaje fratricida de las obras de esta moda estética. La educación en relación con la memoria histórica puede comenzar a través de nuevas perspectivas que hagan un llamamiento efectivo a llevar a cabo un debate institucional que rompa con la linealidad en el recuerdo de la Guerra Civil. Parece que ninguno de los modelos—mito, trauma y nostalgia—ha demostrado su eficacia por lo que se necesita una práctica discursiva nueva, más comprometida, que exponga la complejidad del pasado reciente español. En contra del tedio que causa la repetición, considero que a través de unos productos diferentes se puede hacer un llamamiento a una reflexión que se desligue de la línea marcada e invite a abrir un diálogo político para que nos enfrentemos a un pasado doloroso de una manera saludable y bienintencionada.

El uso del humor para representar la contienda podría constituirse como una respuesta válida y saludable para dar salida al problema del discurso homogéneo de memoria histórica. Retar la tradición se convierte en casi una obligación ante la ausencia de un verdadero diálogo público sobre la Guerra Civil y, por ende, sobre la realidad contemporánea consecuencia de las medidas adoptadas en el pasado. La intención de los productos humorísticos no consiste en renegar de la técnica, ni de las medidas políticas, “sino de procurar una nueva mirada sobre ellos [los productos de memoria histórica], capaz de resignificar su sentido y dotarlos de una impronta crítica y verdaderamente democrática” (Cisneros Torres n. pág.). El humor se erige como un mecanismo capaz de señalar la falta de autenticidad del objeto representado y revelar las convenciones del género que lo contiene. Mediante la imaginación se propone un cambio en el mensaje y, como consecuencia, un cambio en el discurso institucional. Se abren nuevas expectativas y se generan preguntas para llevar a cabo una reflexión sobre las condiciones de representación de la contienda para así construir una visión más completa del pasado y una memoria colectiva heterogénea.

#### La evolución lógica

No hay elemento más fiable para confirmar una moda que la presencia de su imitación o repetición humorística que constata el modo en que ha sido tratado y retratado el fenómeno ya que como afirma Server “el humorismo es un producto de madurez” (xii). Es pertinente subrayar que las obras humorísticas que se analizan en esta tesis no surgen del recuerdo de la guerra sino del estilo anacrónico que crea la reproducción del modelo. Considero que la finalidad de los productos humorísticos de memoria histórica es cuestionar la representación de la Guerra Civil y no la contienda en

sí misma, es decir, se trata de reinterpretar el concepto de Guerra Civil surgido del agotamiento de la contienda entendida como género cultural. El humor pretende romper la moda creada. El objetivo no consiste en destruir lo que hay, sino sacar a la luz los problemas que surgen de su representación. Los hechos son susceptibles de cambio y se pueden percibir de varias maneras. En este caso, a través del humorismo se intenta subvertir el proceso de simulación, mediante el cual se ponen de manifiesto las convenciones, lugares comunes y pensamientos enraizados. El humor brinda un ángulo fresco que puede transformar el sistema mediante la imaginación, la creatividad y la originalidad; en este sentido, suaviza el didactismo y elimina la nostalgia que domina el discurso. Además de la distancia temporal, añade un alejamiento crítico que nos previene del sentimentalismo exagerado y de un regreso a un pasado simple y melancólico. De este modo, se propone un cambio en el tono del discurso cuyo objetivo es desenmascarar la memoria homogeneizada.

### La ciencia del humor

El estudio del humor a nivel académico todavía se encuentra en una etapa embrionaria por ser un campo al que no se le ha dado gran importancia. Se elude su análisis porque se considera que no puede llegar a conclusiones serias. Desde la Grecia clásica hasta hace relativamente poco, los estudios sobre esta área eran “an accumulation of writings by a broad range of people, often discussing [humor] as an aside as part of the analysis of their topics” (“una acumulación de ensayos escritos por un amplio grupo de personas, normalmente considerando [al humor] como una parte tangente al análisis de sus temas principales de análisis”; Mills, *Sitcom 76*), como es el caso conocido de Freud y el psicoanálisis. En la actualidad, han mostrado interés en este género campos como la



psicología, la sociología, la lingüística, la filosofía, la literatura y el análisis literario.

Asimismo, existe una teoría muy extendida, la Teoría General del Humor Verbal (TGHV), desarrollada por los teóricos del humor Raskin y Attardo, que trata de obtener una fórmula universal para estudiar el chiste, unidad mínima del humor, y la relación que existe entre el humorista, la audiencia y el blanco del chiste.

El humorismo es un tema que despierta polémica. Su ambivalencia lo convierte en una realidad muy escurridiza como afirma Luis Rafael Sánchez, autor puertorriqueño, en una entrevista:

[e]l humor transcurre en diferentes planos, desde el humor cruel . . . [hasta] un humor también de la angustia, hay un humor de la incomodidad de un no estar con uno mismo. Es decir, el humor fácil es el que lleva la carcajada del chiste, pero hay un humor que invita a la reflexión. El gran humor reflexivo . . . viaja por todas las posibilidades de la inteligencia, desde la crueldad hasta el humor absurdo del teatro del absurdo, hasta el llamado humor negro (que es ése tan espantoso que se ríe de las cosas que consideramos más solemnes—la muerte, el dolor, las relaciones entre padre y madre—, ese humor que no respeta, ese humor irrespetuoso), hasta el llamado humor rosa (que es el que se hace para poderse decir cualquier chiste ante señoras sin que parezca que se está faltando al respeto), hasta el humor que intenta demoler las instituciones y que, a veces, ha llevado a que los autores cómicos sean más temidos por los regímenes totalitarios que los autores dramáticos. (Server xii-i)

Su principal característica es su ambivalencia ya que puede ser popular y vulgar, progresivo y conservador, tradicional e innovador, serio y divertido, claro y complejo,

subversivo o refuerzo del orden. Produce una sensación de extrañeza porque puede causar una ofensa al mismo tiempo que entretiene a otros.

Atendiendo a las oposiciones binarias y a la definición de Sánchez, se podría considerar que existen dos tipos de humor como modalidad discursiva: un humor despreocupado que tiene como único propósito la risa del espectador, y uno reflexivo que no lleve a la risa de la carcajada y sí a la de reflexión. El humor conservador apunta en la dirección del placer y la distracción del pensamiento. Su función es escapista y su objetivo es entretener. Reproduce un mensaje simple para que se descodifique sin esfuerzo, promoviendo una risa fácil y una audiencia pasiva. Por su parte, el humor transgresor no se reduce al mero entretenimiento, sino que su discurso esconde una crítica reflexiva. Crea estrategias de resistencia o como lo denomina María Cañas, “risastencia” (22:49). Supone un peligro para el poder ya que su objetivo es desenmascarar los defectos de lo establecido. Se trata de un humorismo positivo que estimula y se erige como un método de conocimiento que en última instancia puede contribuir a un posible cambio de actitud, en una especie de “risa redentora” (25) tal y como lo defiende Peter Berger, una aspiración que busca conseguir la máxima latina de *castigat ridendo mores* o corregir las costumbres riendo.

### El humor y su recepción

Existen evidencias sobre las relaciones entre el discurso y el cambio de creencias y actitudes, pero hay poca investigación dentro de los procesos cognoscitivos y sociales subyacentes (van Dijk, *Texto* 46). Además en un campo tan controvertido como lo es el humor, en el que la ambivalencia ofrece más de una lectura es aún más complicado establecer esta correlación. Pero, ¿se pueden cambiar las opiniones mediante el humor?

Por una parte, sí es posible como manifiestan muchos autores, entre ellos Bergson en *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*—se puede efectuar un cambio de actitud mediante una ‘risa redentora’—o Freud en su *El chiste y su relación con el inconsciente*. El psicoanálisis considera que el chiste es liberador, nos descarga de ideas y creencias preconcebidas, por lo que se deduce que el humor tiene propiedades terapéuticas que pueden funcionar tanto a nivel individual como social. Por ejemplo, en el programa de televisión de John Oliver, *Last Week Tonight with John Oliver*, tras criticar a la organización de Miss América (Episode 18), las donaciones a la Sociedad de Mujeres Ingenieras se incrementaron; o cuando se colapsaron los servidores después de que el presentador animara al público a mandar emails en caso de que se opusieran a la legislación sobre la transparencia en la red (Episode 5), hecho que inspiró a los legisladores a cambiar la ley. Sin embargo, hay otros autores, como Benton en “The Origins of the Political Joke” o Quirk en “Does Popular Comedy Change the Way We Think?” que consideran que el humor, y más específicamente el humor político, no ayuda a cambiar la percepción del espectador por considerarlo efímero.

Por otra parte, los mensajes no se presentan en un vacío, sino que como supone Jauss:

[u]na obra . . . aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, ya al principio, hace abrigar esperanzas en cuanto al ‘medio y al fin’ que en el curso de

la lectura pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto. (170-1)

El posible cambio de mentalidad depende de muchos factores tanto culturales como extraculturales. El mensaje es descodificado de manera individual y depende tanto de la edad, como del género, el nivel educativo, el estado de ánimo, la preferencia política y la ideología, el contexto social, el conocimiento, el interés y la generación del receptor así como de los códigos de representación, el origen de la información sobre el acontecimiento—ya sea directa o heredada—, el medio por el que se transmite la información—cine, televisión, cómic, novela—, etc. que condicionan la asunción de sus interpretaciones.<sup>12</sup> Asimismo, la predisposición de la audiencia va a jugar un papel fundamental tanto para interpretar como para valorar el producto cultural, ya que además de receptores pasivos, el humor les convierte en co-creadores de la obra. En primer lugar, deben entender que a lo que se van a enfrentar son ficciones, y no debe tomarse el humor como un insulto de tipo: ‘esto no pasó así.’ El humorismo invita al espectador a distanciarse de las interpretaciones fijadas. Sin embargo, la lectura de estos productos no es simple. Primero se debe reconocer y procesar el tono de la obra para que la lectura del espectador no se detenga en una risa superficial y por lo tanto su función no sea la de mero consumidor. El humor estimula al público a rellenar los huecos de forma crítica y racional en un segundo nivel de interpretación, basándose en su propio contexto o

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, un estudio de Carretero-Dios, Pérez-Meléndez y Buela-Casal revela que los hombres prefieren el humor socialmente ‘inapropiado’ o inadaptado; asimismo la edad es un factor fundamental, ya que a más edad parece que gusta menos el humor negro. Por otra parte, la familiaridad con el tema y sus convenciones de representación van a ser fundamentales para valorar la reacción de la audiencia.

conocimiento sobre el hecho. De este modo, los espectadores se convierten en productores de sentido de un texto poliédrico en el que no existe una única interpretación ni tampoco una correcta o falsa.

### El humor guerracivilesco: la reivindicación de otra memoria

Una vez establecido el estado de la cuestión, continúo con la introducción de esta tesis enfocándome en su objetivo.

En contra del tedio que causa la repetición, considero que a través de obras diferentes a la tendencia dominante se hace un llamamiento a una reflexión que se desliga de la línea marcada e invita a abrir un debate político para que nos enfrentemos a un pasado doloroso de una manera sana. El acto de problematizar es, en cierto modo, un hecho que recupera la importancia de una cuestión como es la representación de la Guerra Civil. No se pretende reinventar la historia, sino abandonar las formas tradicionales de la memoria. Con este fin, en esta tesis presento una reflexión sobre los productos del modelo guerracivilesco en cuanto agentes de memoria a través de varias obras humorísticas, y analizo algunas posibilidades de evocación del humor como modalidad discursiva así como sus procesos de creación, difusión y recepción. Este análisis se completa con el estudio de las interacciones existentes entre las narrativas de memoria histórica—cine, televisión y novela—y sus posibles consecuencias a nivel social, político y cultural. A través de una combinación de crítica cultural y análisis textual, las obras contenidas en esta tesis invitan a reflexionar sobre la formación de la identidad nacional, ofreciendo perspectivas alternativas sin con ello falsificar la historia ni frivolar o trivializar el conflicto. El humor no surge del recuerdo de la guerra, sino de la moda anacrónica de la repetición de un patrón, es decir, la crítica no es sobre lo que se

presenta, sino sobre cómo se presenta. Lejos del signo verosímil y más o menos dramático, el humor apuesta por el uso de la imaginación.

La TGHV, desarrollada por Raskin y Attardo, no es pertinente para el estudio de estas obras porque el análisis que se lleva a cabo a través de esta teoría no es completo, ya que aísla al objeto apartándolo de su contexto socio-político, un factor importante porque entiendo que no se puede comprender una realidad sin tener en cuenta las condiciones en las que se produce. Por esta razón, esta tesis considera unidades más grandes de análisis para no reducir el estudio al chiste. Reflexiono sobre el humor como género y no como parte integrante de las obras por ser su tono general. Por esta razón trabajo con la definición de Mills:

humour contains jokes and is the sequential reiteration of a series of jokes. Like jokes, humour exists in discourse, and its meanings are inevitable affected by, and are a result of, that discourse. Whereas jokes are individual units, humour is usually used to denote a process, and is something that is, consciously or unconsciously, grafted onto a text to supply additional meaning; the additional meaning being 'this is funny'. However, whereas jokes are specific instances, and each one has the aim of creating a comic response, humour is more of a general tone, pervading all parts of a text, and existing even when nothing specifically funny is taking place. That is, not all parts . . . are funny, yet the programme as a whole is likely to be defined as humorous. In this instance, we are analysing the overall tone and intention of the programme, rather than every single individual constituent.

el humor contiene chascarrillos y está formado por la repetición secuencial de una serie de gracias. Como los chistes, el humor existe en un discurso y sus significados se ven inevitablemente afectados por el discurso al mismo tiempo que son su resultado. Mientras que los chistes son unidades individuales, el humor se utiliza normalmente para indicar un proceso, algo que, consciente o inconscientemente, está injertado en un texto nuevo con el fin de ofrecer un significado adicional que pueda ser 'divertido.' Sin embargo, mientras los chistes son realidades específicas y que el objetivo de cada uno de ellos es crear una reacción divertida, el humor se presenta como un tono general, que impregna todas las partes del texto, incluso cuando no ocurre nada gracioso. Es decir, a pesar de que no todo es divertido la obra en su totalidad se puede definir como humorística. Por ejemplo, se puede analizar el género y la intención generales en lugar de cada una de sus partes por separado. (*Television* 16)

El género humorístico constituye una modalidad discursiva cuyo tono pretende, lo consiga o no, un efecto cómico. No se tiene tanto en cuenta el contenido como su modulación ya que los géneros serios como la tragedia, el drama romántico, etc. en oposición a los humorísticos, también pueden contener chistes en mayor o menor medida. Asimismo, el humor como modalidad discursiva relaciona el contexto cultural y el contexto histórico-social para demostrar que la crítica cultural a través de este género no es una cuestión baladí. El humorismo discursivo me permite ir más allá del primer significado del humor. Gracias a una lectura crítica de estas obras analizo su segundo nivel, el crítico, para profundizar en su sentido. De este modo, esta nueva visión muestra

lo que se ha heredado y los fallos del sistema que aparentemente se han naturalizado, y los deconstruye.

Por lo tanto, presento una tesis multidisciplinar que consta de tres capítulos en los que se analiza una obra por capítulo. Las tres narraciones se producen dentro del periodo denominado de memoria histórica, sin embargo cada una de ellas se analiza en un capítulo separado ya que por su tono pertenecen a un subgénero humorístico distinto; además también difieren en su medio de distribución. No se ordenan de forma cronológica sino según el nivel de crítica del subgénero humorístico. Es decir, las obras se disponen de forma progresiva: de menor a mayor mordacidad ya que está directamente relacionada con el nivel de ataque político-social. En el primer capítulo examino *Plaza de España* (2011), una comedia televisiva que se desarrolla en un pueblo ficticio de la sierra de Segovia durante la Guerra Civil. En el segundo capítulo, estudio *La comedia salvaje* (2009) de José Ovejero, una novela que, a pesar de su nombre, se presenta en forma de parodia que narra el viaje de Benjamín por todo el país para intentar poner fin a la contienda. Por último, en el tercer capítulo analizo *Balada triste de trompeta* (2010), un filme de Álex de la Iglesia que, a modo de sátira, reconstruye la historia de amor de dos payasos, Javier y Sergio, por Natalia, la trapecista del circo. El subgénero y el medio de reproducción—televisión, novela y filme—tienen una relación aleatoria, es decir, el tipo de humor no está necesariamente relacionado con la capacidad crítica del espacio que lo produce; no significa que, por naturaleza, el cine sea más o menos conservador que la televisión o que la literatura.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> A pesar de que la televisión se considere un género conservador, también se pueden emitir, por este medio, programas con mensajes transgresores. Aunque como se verá más adelante, no sea el caso de *Plaza de España*.



La homogeneidad en la representación de la memoria histórica reduce el número de significados, lo cual implica un sentido de “‘fate’ and inevitability as opposed to an awareness of potentiality” (“‘destino’ e inevitabilidad como opuesto a la construcción de una conciencia potencial”; Horton 9). Es preciso reivindicar otra memoria que no busque su asimilación, sino que actúe como una herramienta crítica. De este modo, frente a la rememoración del pasado que se lleva a cabo en los productos de cultura popular actual “sobre la Guerra Civil, frente a este empacho de memoria de mala calidad, que diría Isaac Rosa, frente a la actitud serena y contemplativa con respecto al pasado . . . no podemos sino reivindicar una recuperación *violenta* de la memoria” (Becerra Mayor 228; cursiva en el original), violenta en el sentido de oposición y resistencia a la uniformidad, de juntar lo injuntable como lo es la guerra y el humor.

El humor elimina la nostalgia ya que no apela a los sentimientos de la audiencia y previene el regreso a un pasado simple y melancólico. Se recurre al tono humorístico para crear productos contra-nostálgicos, obras que constituyen un acto de resistencia y ruptura ante la continuidad de narraciones de un sentimentalismo exagerado. Estas obras deconstruyen el modo de reproducción y descubren un problema de forma. La crisis en la representación se traduce en una creatividad que, en la mayoría de los casos, democratiza la producción de las obras. El resultado es un discurso que no pretende imponer una interpretación única y rígida, sino crear un discurso poliédrico que subvierta la tendencia guerracivilesca y la reinterprete, pero sin banalizar ni trivializar la contienda. Asimismo, apela a la intertextualidad; mediante la manipulación imaginativa de las obras de memoria histórica en las que se apoya el humor como modalidad discursiva, se profundiza en ciertas realidades con una visión más ácida, cruda, sombría, grotesca,

tierna, mísera, conmovedora, doliente, contradictoria, estrafalaria, triste y alucinatória de aquella España. Los productos analizados en esta tesis promueven un discurso distinto, por un lado más amable y por otro más duro, ya que el tono suaviza la realidad pero también puede mostrar su versión más cruel. Por otra parte, considero que al ofrecer nuevas sensibilidades que tratan de desvincularse de una pauta de memoria colectiva, el humor corre paralelo al deseo de las nuevas generaciones. Por esta razón el tono se presenta como un instrumento que encaja en la nueva situación socio-histórica del país. El objetivo es recordar y el humor puede utilizarse como recurso para desvincular la moral heredada y generar comunidad e identidad. Invita a la audiencia a tomar una distancia crítica a través de la cual pueda poner a prueba las supuestas verdades a las que ha sido expuesta ya que estas obras humorísticas proponen un diálogo positivo y activo. Para terminar, me gustaría subrayar que el humor en los productos culturales guerracivilesco funciona como un caballo de Troya ya que pretende deslegitimar a las obras que siguen este modelo utilizando su mismo sistema para articular desde dentro el cambio de la tendencia dominante.

Las tres obras que analizo en esta tesis comparten varias características siendo la principal el humor, sin embargo no expresan la complejidad de la representación guerracivilesca del mismo modo.

*Plaza de España* se examina desde la corriente del Análisis Crítico del Discurso y se combina con el estudio del medio televisivo. Se presenta como una obra conformista que, gracias al uso de los mitos aceptados y conocidos por todos, distrae al espectador y lo entretiene. Es una comedia que contradice la visión más extendida que se tiene del humor. Éste no es siempre subversivo tal y como lo contemplaba Bajtín “por eso fue que

la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma en las manos del pueblo” (*Cultura* 79). Este hecho se presenta utópico, como demuestra esta comedia televisiva, ya que el humor también puede ser didáctico y educativo a favor del sistema—por ejemplo se pueden crear obras para inspirar aversión hacia los borrachos y el juego. La comedia, como subgénero del humor, se fusiona con la comedia televisiva o *sitcom*, creando una obra que elimina cualquier intento de ruptura con un posible mensaje innovador. De este modo lo expone Mills, “the genre [sitcom] is consistently criticised for its conservative nature, in which the pressures of the broadcasting system have muted any radical potential comedy may have” (“el género [la *sitcom*] es criticado constantemente por su naturaleza conservadora, en la que las presiones del sistema de difusión han enmudecido cualquier potencial efectivo que la comedia pudiera tener”; *Television* 78). Entretener se presenta como una actividad moralizante que configura la opinión pública, en este caso, a través de una televisión estatal: el programa fue emitido y producido por La 1 de Radio Televisión Española (RTVE), una institución que depende directamente del gobierno central. *Plaza de España* se reduce a un ejercicio de estilo por lo que sus consecuencias son más negativas que positivas en relación con la construcción de un discurso activo sobre el pasado, a pesar de sus buenas intenciones. Cada capítulo de esta serie de televisión tiene una estructura circular cuyo final recupera el *statu quo* con el que empezó el episodio. Es un final feliz y cerrado por lo que no se invita al espectador a desarrollar un sentido crítico. De este modo se forja una memoria colectiva y una identidad nacional homogénea afín a las pretensiones de los productores a través de un medio cuyo análisis se presenta más pertinente que el de los filmes o las obras literarias por ser el de más fácil

acceso y el que llega a un número mayor de espectadores. Por otra parte, aunque esté en consonancia con el sentido de los productos de memoria histórica, no hay que restar importancia al formato humorístico de reproducción de la Guerra Civil, por ser éste diferente al de la tendencia cultural.

El segundo capítulo se enfoca en el subgénero humorístico de la parodia. Para King la parodia y la comedia son subgéneros con características comunes, pero también con una diferencia importante relacionada con el tono crítico:

[p]arody is another form of comedy that can offer something of the best of all worlds. It offers the pleasure of standing back from familiar conventions, to see them for what they are, as constructs that are often ridiculous when extrapolated or otherwise subjected to closer examination. But it can also play positively on our familiarity with and continued enjoyment of the deployment of the same conventions.

[l]a parodia es otro tipo de comedia que puede ofrecer lo mejor de los dos mundos. Invita a distanciarse de las convenciones familiares, para observarlas por lo que son, construcciones que parecen ridículas cuando se extrapolan o se someten a un análisis minucioso. Pero también puede jugar un papel positivo gracias a la familiaridad que permite continuar disfrutando de dichas convenciones. (123)

La parodia parte de una paradoja: incorpora y reta lo parodiado. De este modo lo concibe Bajtín: no se trata de reducir al ridículo al objeto que se toma como modelo ni tampoco de una mera imitación, sino de revisarlo y repetir sus características para homenajearlo pero añadiendo una lectura diferente, original y crítica gracias a la distancia

que facilita el humor. Es decir, un “integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting, and ‘transcontextualizing’ previous works of art” (“proceso estructural integrado de diseño que revisa, repite, invierte y ‘transcontextualiza’ obras anteriores”; Hutcheon, *Theory* 32). Gracias a un proceso doble presenta el origen de las representaciones y lo relaciona con sus consecuencias ideológicas derivadas de la continuidad y la diferencia. De este modo, se liberan los mitos y las concepciones oficiales “del yugo de las lúgubres categorías de lo ‘eterno’, ‘inmutable’ y ‘absoluto’”. [Éstas o]ponían a esto el lado cómico, alegre y libre del mundo abierto y en evolución, dominado por la alegría de las sucesiones y renovación” (Bajtín, *Cultura* 71), y se obtiene una conciencia crítica sobre los productos de memoria histórica.

La novela de Ovejero reproduce una alegoría de un país que se autodestruye. Lo hace gracias a un relato en el que la memoria de Benjamín, su protagonista, juega un papel fundamental para su reconstrucción. En este sentido, se centra en la parodia de las obras guerracivilesas metaficcionales. Para Hutcheon, como observa en su artículo “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History,” la metaficción está relacionada con los textos que revelan una interpretación del pasado pero que, a su vez, son autorreflexivos, es decir, son críticos con su propia versión de la verdad porque la saben parcial, tendenciosa o incompleta. La metaficción nos permite hablar de manera constructiva del pasado y al mismo tiempo reconocer la falsedad de la realidad representada. Asimismo, este recurso recurre a la ficción que se mezcla con la realidad histórica. La metaficción no opone a la realidad frente a la ficción, sino que utiliza algunas licencias con una finalidad didáctica, como por ejemplo para mostrar, como lo hace Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (2001), el proceso de investigación que

pueden esconder las obras de memoria histórica. *La comedia salvaje* muestra este procedimiento a través de una entrevista a Benjamín, un protagonista directo de la Guerra Civil. El relato de sus recuerdos se supone incompleto por tratarse de algo que sucedió en el pasado, sin embargo, el protagonista parece tener una memoria privilegiada. Reproduce historias con absoluta impasibilidad; narraciones en las que él era el protagonista, pero también relatos escuchados a otros, recordando casi cualquier pequeño detalle. Mediante la parodia, Ovejero nos recuerda que intentar un relato absoluto es imposible, como “Funes el memorioso” (1994) de Borges, que descubre que una memoria que lo recuerda absolutamente todo se considera monstruosa. Por otra parte, la novela de Ovejero se aleja de las obras guerracivilesacas a través del humor y también gracias a su final abierto. A diferencia de otras obras cuyo final es cerrado y no invita a la reflexión, el novelista no clausura su relato para que el espectador pueda formarse su propia opinión sobre lo que ha leído.

Del mismo modo que la parodia y la comedia se diferencian en el tono y en el contenido crítico, también lo hacen la parodia y la sátira, siendo este último subgénero más mordaz que la parodia. Al mismo tiempo la sátira aumenta la distancia con la comedia ya que ambos subgéneros se posicionan en polos casi opuestos.

Bajtín establece una diferencia significativa entre la parodia y la sátira. En oposición a los impulsos paródicos, los satíricos son verticales y no horizontales; el satírico se esfuerza por elevarse sobre el objeto de su burla, por eso la “satirical laugh... is not a laughing laugh” (“la risa satírica... no se una risa risueña”; Bajtín, “Notes” 135). Hutcheon, en *A Theory of Parody*, se hace eco de esta distinción y la amplía. Utiliza una metáfora sobre un muro para explicar los conceptos de verticalidad y horizontalidad de

Bajtín. La parodia es ‘intramural’ ya que su crítica se limita a la estructura, mientras que la sátira es ‘extramural’ por ser su análisis más pragmático (Hutcheon, *Theory* 124-5). La valoración de la parodia se orienta más hacia la comparación con las obras guerracivilesacas por ser más autorreflexiva. Por su parte la sátira critica y evalúa la ideología resultante a fin de propiciar una corrección moral a nivel social. Sin embargo, ambos subgéneros se basan en la intertextualidad para construirse y subvertir el género de memoria histórica aunque de modos diferentes, ya que la sátira “frequently uses parodic art forms for either expository or aggressive purposes” (“normalmente utiliza fórmulas de arte paródicas con propósitos agresivos o aclarativos”; Hutcheon, *Theory* 43). La sátira se presenta como una evolución extramural de la parodia, es más agresiva y trata de provocar tanta controversia, indignación, insatisfacción, polémica y enfado hacia la realidad que retrata como le sea posible.

La sátira se presenta como un subgénero humorístico que deriva hacia la hostilidad. Se muestra como “the most gratifyingly bellicose [mode] of the *belles lettres*” (“el [modo] más satisfactoriamente beligerante de todas las *belles lettres*”; Stein 26). Su contenido revela la “affiliation with the satirist’s ideological stance” (“afiliación con la posición ideológica del satírico”; Stein 27). Este subgénero “promises to tell us what we do not want to know” (“nos promete revelar lo que no queremos saber”; Connery y Combe 1-2). La sátira, para Stein es “a highly-sophisticated and intellectually-demanding display of wit, [which] furnishes a satisfaction quite distinct from what we experience with less cerebral forms of humor. There is no other pleasure quite like that of inflicting intellectual torment on one’s adversaries, proving them wrong and rendering them ridiculous” Stein argues that intellectual cruelty is one of the most considerate displays of

aggression of which humankind is capable” (“una demostración de ingenio y sensatez sofisticada e intelectual que proporciona una satisfacción muy diferente a la que se experimenta con modos de humor menos cerebral. No cabe otro placer que el de infligir tormento intelectual a un adversario, demostrando que se han equivocado ridiculizándolos”; 26), es decir, que la crueldad intelectual es una de las más reputadas demostraciones de agresión. Gracias a las características de este subgénero, la reacción de la audiencia se presupone diferente.

Es fundamental conocer el punto de vista del director de *Balada triste de trompeta*, Álex de la Iglesia, para analizar este filme satírico. Éste trata de desarmar la producción de obras de memoria histórica mediante una obra violenta en dos sentidos. Opone resistencia a la homogeneización del género guerracivilesco por juntar lo injuntable mediante un tono muy agresivo y muestra, con su particular sentido *gore*, una realidad violenta en constante conflicto. En el filme, la violencia no está legitimada por el heroísmo, la generosidad o el sacrificio de algunos de los protagonistas, ni se sitúa en el centro de un tiempo idealizado, nostálgico y utópico caracterizado por un compromiso político y social como la mayoría de los productos del boom de la Guerra Civil, por lo tanto reniega de una representación que asimile el discurso político. De la Iglesia se posiciona en contra de la inamovilidad del presente y lo cuestiona. El presente debe ser cambiado y por eso en *Balada Triste de Trompeta* se exigen responsabilidades sobre el pasado para terminar con la relación de complicidad que todavía en la actualidad goza el discurso cultural sobre el pasado reciente español y para conseguir una convivencia basada en la justicia. Reduce el método de investigación que usan los productos de memoria histórica a un mito, ya que la renovación de los enfoques y las perspectivas en



el terreno de los relatos históricos ya no depende de la aportación de nuevas evidencias, sino de la ficción. Por otra parte, tan importantes como el tono son los protagonistas de la obra, los payasos. Esta figura tiene gran relevancia a nivel semiótico. Tanto su ropa como sus gestos dan forma a un sistema de signos exagerados que se suponen graciosos. Para Bouissac, a través de los payasos se tratan cuestiones muy sensibles, se alude a temas tabú y se manipulan “delicate logical constructs that are the very foundations of our sense of rational reality” (“construcciones delicadas y lógicas que son la base de nuestro sentido de realidad racional”; 256). El comportamiento de estos artistas parece simple y vulgar, sin embargo sus conductas son aprendidas y exageradas hasta el ridículo. De este modo muestran de forma metafórica que la sociedad española todavía vive en un circo por seguir repitiendo de forma mecánica el discurso heredado.

Como se observa, aunque las tres obras utilizan el humorismo como salida a los productos nostálgicos de memoria histórica, esta tesis se podría dividir en dos grupos: humor tradicional, que se corresponde con la comedia, y humor transgresor, relacionado con la sátira y la parodia. *Plaza de España* se presenta como un relato que transmite una memoria pasiva. Esta obra reproduce un discurso conservador gracias al uso de un léxico heredado de la dictadura. Insiste en un mensaje simple, para que se descodifique sin esfuerzo. No tiene pretensiones de cambio. Asimismo, se emite por la televisión, un medio con un gran potencial para dar forma al imaginario nacional por ser al que más espectadores llega. Si consideramos el tono humorístico, la serie es innovadora, pero en relación a su contenido y a su significado último, la *sitcom* no consigue escapar del modelo por reproducir un discurso ideológicamente compatible con el resto de obras de la tendencia mediante un mensaje cerrado que no invita a la acción. Por su parte, *La*

*comedia salvaje* y *Balada triste de trompeta* utilizan subgéneros subversivos y desarrollan un tipo de humor que estimula. En comparación con *Plaza de España*, no son creaciones tan rígidas y sus personajes no pertenecen a ningún bando en concreto. Construyen una memoria activa por lo que se podría concluir que ambas obras logran desligarse del patrón guerracivilesco, tanto en la forma como en el significado, por tratarse de productos que rompen con un modelo mediante su original transformación. Buscan agitar el imaginario experimentando con los símbolos impuestos que sustentan la identidad nacional para dinamitarlos. Su papel es activo ya que ponen de manifiesto los vicios que parecen ignorados y mediante la risa los sacan a la luz. El humor crítico estimula y señala las pretensiones de objetividad de las obras reproducidas de forma mecánica pero con un tratamiento lúdico que incita a la risa, al despertar de una conciencia histórica y a un cambio de actitud.

La producción de nuevos significados está relacionada con el proceso de normalización. Las obras que lo problematizan han asimilado los recursos de las obras modélicas y generan un nuevo nivel (ver *Figura 2*) mediante el que combaten la tradición cultural. A pesar de que repiten los conceptos imbuidos en esta tradición y los recogen para deconstruirlos, generan contra-textos controvertidos que producen un nuevo tipo de realidad que constituye lo que Barthes ha considerado un tercer nivel en la cadena de mitos:

[t]he best weapon against a myth is perhaps to mythify it in its turn, and to produce an *artificial myth*: and this reconstructed myth will in fact be a mythology. Since myth is needed to use it as the departure point for a third semiological chain, to take its signification as the first term of a second myth.

Literature offers some great examples of such artificial mythologies . . . It is what could be called an experimental myth, a second-order myth.

[l]a mejor arma contra el mito es mitificar el mito y producir un *mito artificial*: este mito reconstruido será una mitología. Ya que se necesita el mito para usarlo como punto de partida para un tercer nivel semiológico, se toma su significado como base para la construcción del segundo mito. La literatura ofrece buenos ejemplos de estos mitos artificiales. . . . Es lo que se podría denominar un mito experimental, un mito de segundo orden. (135; cursiva en el original)

Esta nueva realidad contracultural actúa como un sistema semiológico de segundo orden dentro del cual se habla del primer orden. De este modo, propongo que el humor transgresor de memoria histórica constituye una nueva forma de representación de la Guerra Civil. La imagen construida por la ideología dominante es sustituida por una realidad en la que se cuestiona la idea heredada mediante la creación de unas obras en las que domina la imaginación y la crítica constructiva. Estas obras de humor transgresor ponen de manifiesto que el mensaje de los productos ya existentes toma una postura simplificadora que no sirve para crear una memoria colectiva activa. Es decir, para que se construya un pensamiento crítico sobre lo que conocemos y así se erija una evocación reflexiva sobre el pasado.

Sin embargo su recepción es voluble ya que se parte de muchas premisas variables: edad, género, ideología, gusto por el humor, etc. Uno de los posiblemente más fiables medidores de la acogida son los índices de audiencia, ya que muestran cifras sobre el consumo de los productos y su difusión. Por lo tanto, partiendo de los datos, se podría teorizar sobre si el tan ansiado cambio de discurso pudiera ser posible. Según los

números recogidos en Becerra Mayor y en el artículo de Pelaz López y Tomasoni los productos nostálgicos guerracivilesco son más populares y eclipsan lo diferente. Por ejemplo, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas tiene 26 impresiones, *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, 46 impresiones, y *El tiempo entre costuras* (2009) de María Dueñas, 9 impresiones, frente a la única impresión de *La comedia salvaje* (2009) de José Ovejero (Becerra Mayor 403-16). En el cine destacan el *Laberinto del Fauno* (2006) de Guillermo del Toro con 1.682.233 espectadores, *Los girasoles ciegos* (2008) de José Luis Cuerda con 738.997 espectadores, o *Las trece rosas* (2007) de Emilio Martínez-Lázaro con 863.135 espectadores, frente a los 349.918 de *Balada triste de trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia (Pelaz López y Tomasoni 20). A nivel televisivo, *Amar en tiempos revueltos/Amar es para siempre* (2005-presente) de Eduardo Casanova, con un *share* de alrededor del 23% (2.500.000 espectadores) (*fórmula*tv, “Amar” n. pág.) y *Cuéntame cómo pasó* (2001-presente) de Miguel Ángel Bernardeau *et al.* con un *share* de aproximadamente el 27% (5.000.000 espectadores) (*fórmula*tv, “Cuéntame” n. pág.) contrastan frente al 13% de *share* de media (1.700.000 espectadores) de *Plaza de España* (2011) de Trashorras y Parbús (*fórmula*tv, “Plaza” n. pág.). A pesar de que las cifras no son malas, el mercado refleja la poca rentabilidad del humor. Parece que gusta más la repetición antes que el cambio porque la verdad duele, es incómoda y se evita conocer. El humor nunca es fácil de administrar y mucho menos sobre un tema tan delicado. Si nos basamos en las ventas, la Guerra Civil parece que todavía se supone muy cercana en el tiempo y sus consecuencias todavía se sienten demasiado familiares como para revisarla desde el humor, ya sea conservador o transgresor. Además, presenta un asunto que se considera solemne, como la muerte, el dolor y el trauma de una guerra.

Parece que si el tema hoy en día todavía es incómodo, lo es mucho más tratado desde una perspectiva con una naturaleza tan escéptica a la vez que risible.

Eqr {tki j vÍ "O ct|c'LguAu'N»r g| 'Uqtkcpq

*Plaza de España*, la farsa de una reconciliación anunciada

El primer capítulo de esta tesis examina la comedia coral *Plaza de España* (2011), emitida en abierto por La 1 de Televisión Española (TVE en adelante), la televisión pública española.<sup>14</sup> Examinó este programa mediante el Análisis Crítico del Discurso (ACD en adelante), desarrollado principalmente por Teun A. van Dijk. Este lingüista propone una perspectiva multidisciplinar que combina el estudio del discurso aislado y dentro de su contexto, es decir, de la lectura minuciosa del texto, el análisis se abre hacia una interpretación ideológica para centrarse en las implicaciones políticas y en los posibles efectos socio-culturales. Con este fin, considera que hay tres niveles de legitimación del discurso: “[p]ragmático: justificación de acciones controvertidas del grupo de poder. Semántico: formas en las que un discurso presenta un punto de vista subjetivo de los hechos como ‘verdad’ casi absoluta. Sociopolítico: un discurso dominante se legitima a sí mismo como autorizado” (Mora Torrero 2100).

Analizo *Plaza de España* (PE en adelante) desde el prisma del subgénero humorístico de la comedia que está directamente relacionado con los parámetros de la comedia televisiva o *sitcom*. Este texto no se ajusta a los parámetros tradicionales con los que trabaja el ACD porque se trata de un discurso audiovisual en el que determinar su autoría es complicado—productor, guionista, propietarios de la cadena, etc. A pesar de este hecho, es la herramienta de trabajo en este capítulo ya que permite examinar las

---

14 *Plaza de España* (2011) es una comedia producida por Hill Valley para TVE. Ha sido creada por Enrique Pérez Vergara—conocido como Flipy—junto con su hermano, Rafael Pérez Vergara, y Jorge Torrens. Ha sido dirigida por Antonio Trashorras y Rafa Parbus. La idea original partió de Abraham Sastre y David Troncoso y el guion fue escrito por Pepón Montero y Juan Maidagán. Sigue el formato de otros programas de humor de gran éxito en TVE como *Muchachada Nui* (Paramount Comedy, 2007-2010) y *La hora de José Mota* (La 1, 2009-2012), en los que también ha participado Hill Valley.

estrategias de manipulación, creación de consenso, legitimación y dominación que influyen en el pensamiento de las personas. Se podría considerar que el uso del humor en *PE* podría generar un discurso renovador y ofrecer resistencia al discurso oficial, por ser el formato de la obra innovador frente a otros productos televisivos de memoria histórica, sin embargo esto no va a ser así. Para interpretar su significado de una manera más global, examino la totalidad de la serie y no solo capítulos aislados.

### El ACD, la comedia y la *sitcom*

El lenguaje es un sistema a través del cual las personas forman imágenes en su mente y transmiten una forma de ver el mundo. Desde el ACD se entiende como práctica social ya que a través de lenguaje se construye sentido y se comunican saberes propios de las culturas. También funciona como herramienta de poder porque su papel es instrumental y su manipulación puede cambiar la realidad (Gee 127) ya que “is a material form of ideology, and language is invested by ideology” (“el lenguaje es el continente y el contenido de la ideología”; Fairclough 73). Partiendo de su estudio, esta corriente teórica va más allá y centra su interés en el discurso. Tanto el lenguaje como el discurso tienen una función ideológica, sin embargo el último contribuye a la reproducción de las estructuras de poder y, especialmente, de las condiciones históricas. De este modo, los teóricos de esta doctrina como Gee, Fairclough y van Dijk plantean un estudio multidisciplinar a partir de la relación entre cognición, sociedad y discurso, para evidenciar que la elección de las palabras no es inocente sino que revela valores y actitudes intencionadas que van a incidir en la forma de pensar de los individuos. Por este motivo, el ACD propone “complejizar su discusión [la del discurso] e ingresar en las

entrañas del poder, para analizarlo, interrogarlo, discutir con él, comprenderlo y, especialmente ponerlo en evidencia y exponerlo en público” (Valle Rojas 169).

Este interés sobre el poder del discurso Fairclough lo expone de este modo:  
discourse analysis which aims to systematically explore often opaque relationships of causality and determination between (a) discursive practices, events and texts, and (b) wider social and cultural structures, relations and processes; to investigate how such practices, events and texts arise out of and are ideologically shaped by relations of power and struggles over power; and to explore how the opacity of these relationships between discourse and society is itself a factor securing power and hegemony.

el objetivo del análisis del discurso es explorar de forma sistemática las que a menudo se trata de relaciones opacas de dominación y desigualdad entre las prácticas discursivas, hechos y textos, así como entre estructuras, procesos y relaciones tanto culturales como sociales; investigar cómo dichas prácticas, hechos y textos surgen a partir de las relaciones y las luchas de poder, y cómo se moldean ideológicamente a partir de las mismas; y explorar cómo la opacidad de dichas relaciones entre el discurso y la sociedad es en sí mismo un factor que garantiza el poder y la hegemonía. (*Critical Discourse* 132-3)

El discurso establece las relaciones entre las personas y entre la información contenida en el mensaje, es decir, los participantes negocian una interpretación del texto recibido y deciden su papel en dicho evento comunicativo.

Para revelar el plan de acción de cualquier mensaje, el ACD considera que todos los textos siguen un principio de ordenación sistemático y que se pueden analizar de



forma metódica. Partiendo del estudio del discurso como mecanismo aislado, van Dijk “se interesa especialmente por descubrir las propiedades y características de sus estructuras y funciones” (*Ciencia* 11). Considera que existen dos tipos de texto: los bilaterales, como una conversación—se espera un intercambio más o menos espontáneo entre los participantes—, y los no bilaterales en los que existe una interacción unidireccional—el receptor no tiene la oportunidad de responder a su interlocutor de manera directa—como “artículos de prensa, narraciones, novelas, poesía, textos publicitarios, discursos, instrucciones de uso, libros de texto, inscripciones, títulos, textos jurídicos, reglamentos, etc.” (van Dijk, *Ciencia* 10). Al recoger libros de texto o textos publicitarios en sus ejemplos, amplía el uso del ACD a discursos multimodales que combinan palabras e imágenes, por lo tanto se erige como una corriente válida para analizar una serie de televisión.

*PE* es un texto multimodal y unilateral por tratarse de una serie de televisión que combina imágenes y texto oral en el que el espectador no puede influir directamente en el mensaje que recibe.

Localizada en Peñaseca—pueblo inventado situado en la sierra de Guadarrama de la provincia de Segovia—, la ficción narra los acontecimientos acaecidos al comienzo de la Guerra Civil en dicho pueblo. Sus habitantes, ajenos a la contienda, descubren que el marqués, quien mantenía avasallada a la población, muere el 18 de julio de 1936—fecha que coincide con la sublevación militar—sin dejar descendencia. Los vecinos deciden unánimemente, cual Fuenteovejuna, expropiar su patrimonio. A partir de este momento, viven de manera despreocupada y sin trabajar. Alrededor del 21 de agosto llegan las

tropas sublevadas al frente de Guadarrama y entran en el pueblo.<sup>15</sup> Con la llegada de los golpistas comienza la farsa: los peñasequenses suplantán la figura del noble, fingén ser vecinos convencionales y normalizan sus actitudes en torno a la guerra. Deciden continuar con su representación por miedo a que la mentira sea descubierta y todo regrese a la situación anterior a la muerte del marqués. A raíz de este acontecimiento los habitantes de Peñaseca integran el conflicto en su día a día, al mismo tiempo que deben ocultar la apropiación ilegal del patrimonio del marqués.

Este engaño se presenta en forma de comedia, un subgénero humorístico que la crítica considera “inferior to other genres in Western culture. Since Aristotle designated comedy ‘an artistic imitation of men of an inferior moral bent’ (12), it has escaped the close schematization that the epic and tragedy have undergone in Western literary theory” (“inferior a otros géneros en la cultura occidental. Desde que Aristóteles definiera la comedia como ‘una imitación artística del hombre de moral torcida’ (12), ha escapado a la esquematización que sí se ha llevado a cabo con la épica y la tragedia en la teoría literaria occidental”; Horton 2). El concepto en la antigua Grecia se limitaba a obras de género dramático con final feliz. Mostraba exageradamente vicios y defectos, con una intención moralizante. Otra acepción de comedia se refiere a la comedia barroca del siglo de Oro español ligada al teatro de Lope de Vega y Calderón de la Barca. En la actualidad, comedia, como modalidad narrativa, se refiere a cualquier discurso cuya intención general sea divertir y entretener provocando un efecto cómico que normalmente surge de una paradoja o de la violación de un código (Savorelli 145). En este análisis, considero

---

<sup>15</sup> No se puede especificar una fecha exacta ya que en el vídeo disponible en el archivo de RTVE es imposible de leer porque la oculta el logotipo de la cadena.

las dos vertientes: la comedia como subgénero humorístico y como género literario, ya que como afirma van Dijk el análisis de un discurso no se puede desligar de su organización:

stories not only consist of grammatical for meanings, style, or rhetorical operations; they also exhibit more specific schematic organizational patterns, that is, some kind of superstructures. These narrative structures can be characterized in terms of their own conventional categories and formation rules, so that even notions such as 'narrative grammar' have been used in order to explicitly account for such story structures.

las historias no solo contienen formas gramaticales, significados, estilos u operaciones retóricas. También están compuestas por patrones específicos de organización, es decir, algún tipo de superestructuras. Estas estructuras narrativas siguen sus propias categorías tradicionales y reglas de formación, y por lo tanto nociones como 'gramática narrativa' se han utilizado para explicar de forma explícita las estructuras de las narraciones. (Introducción 3)

La superestructura nos ofrece el patrón general del tipo de discurso, gracias al cual se va a determinar la estructura narrativa y el sistema de normas que la componen así como el orden de sus partes.

Si atendemos a esta nueva característica que define el discurso, *PE* es una *sitcom* o comedia de situación. Mezcla la comedia, entendida como subgénero humorístico, y la televisión resultando en un "specific genre, with its own expectations, conventions and norms" ("género específico, con sus propias expectativas, convenciones y normas; Mills,

*Sitcom* 23), por lo tanto el género narrativo y el subgénero del humor son inseparables, y en su análisis no se pueden separar ya que ambas categorías se complementan.

Los principios de ordenación de la *sitcom* son fundamentales para entender después su contenido. Las comedias televisivas se dividen en capítulos de entre 20 y 30 minutos de duración. Se desarrollan generalmente en los mismos escenarios y se ruedan en estudios de televisión. Algunas se graban con público presente en el plató y sus reacciones se emiten en el producto final. En otras ocasiones se recurre a risas enlatadas o a un audio sin risas. Normalmente, está dividida en *gags* o secuencias cómicas que fragmentan los capítulos. Éstos no presentan unidad de acción ya que además de las historias principales se desarrollan subtramas secundarias que se alternan de forma aleatoria con la trama principal. Cada episodio es independiente al resto ya que se puede ver una entrega aislada y comprender su trama. También los capítulos son autoconclusivos, es decir, independientemente de lo que suceda a su término todo vuelve a la normalidad en forma de ‘final feliz’ (Horton 15; Savorelli 5). De este modo se borran los resultados de lo acaecido y se restaura la condición inicial para mantener su estructura narrativa (Savorelli 28) y el *statu quo*. Por consiguiente, la *sitcom* elimina una posible doble lectura del subgénero humorístico por su final feliz. A pesar de que pueda incorporar nuevas realidades, se convierte en un producto conservador y estático.

La primera y única temporada de *PE* está dividida en 12 episodios de 25 minutos. Durante seis semanas, desde el 25 de julio al 29 de agosto, se emitieron dos capítulos los lunes en franja horaria de máxima audiencia.<sup>16</sup> Se desarrolla en diferentes escenarios

---

<sup>16</sup> La franja horaria de máxima audiencia o *prime time* en España es por la noche, desde las 22 horas hasta la medianoche.

principales. Se rueda en espacios interiores como la casa de Vicenta y Remedios, una vivienda familiar y humilde; aparecen el salón y la habitación del teniente que comparte con las gallinas. En el palacete del marqués se pueden ver dos habitaciones: el salón donde se reciben las visitas con una escalera que divide la estancia en dos y que sube a la zona noble; y el despacho del marqués, en el que hay una gran chimenea. La plaza del pueblo es otro decorado más, en este caso de cartón piedra. El campamento sublevado se representa a través de la tienda del coronel, construida con una tela verde. Los exteriores son poco frecuentes, pero destacan algunas calles del pueblo y la sierra contigua al mismo. La banda sonora no contiene risas de ningún tipo y la serie parece que no se grabó con público.

Los personajes son recurrentes y su número suele ser limitado, entre 5 y 8. Son modelos estereotipados de conducta y representan una sociedad estática (Eidsvik 96) ya que sus relaciones no cambian de una entrega a otra. Su comportamiento provoca situaciones cómicas, ridículamente exageradas y al borde del absurdo.

*PE* es una serie coral en la que hay varios personajes principales y algunos recurrentes que pertenecen a dos espacios: los golpistas y los de Peñaseca. Entre los sublevados, se encuentra el teniente Sebastián Rivera (Gorka Otxoa) y el coronel, Serafín Guisado (Enrique Villén). Entre los peñasequenses encontramos a Melitón (Javivi), el secretario del marqués que conocía todo acerca de las posesiones del noble: cuentas, fincas, arrendamientos, etc., y que después se hará pasar por él; Vicenta (Carmen Esteban), la abuela del teniente; Don Benito (Miguel Rellán), el cura del pueblo; Pacorro (Alfonso Lara), el criado del marqués; Remedios (Miriam Hernández), la prima del teniente, que cuida de la abuela; el falangista, Augusto (Eduardo Antuña); Severiano

(Janfri Topera) y Antonia (Goizalde Núñez), los guardeses del marqués; y los tres rojos (Ramón Álex, como su jefe).

Antes de pasar a la descripción más en profundidad de los personajes, expongo las tramas y subtramas de *PE*.

Todos los capítulos tienen una trama principal y una subtrama e incluso dos, y cumplen con el principio de ‘final feliz’ de la *sitcom*. En el Capítulo 1, “Peñaseca,” se presenta el enredo principal: el secreto en torno a la muerte del marqués, y la disyuntiva del teniente Rivera. En el Capítulo 2, “El martillo,” se celebran las fiestas del pueblo en contra de la orden del Coronel y a pesar de la guerra se suelta una vaquilla; los habitantes del pueblo ofrecen donaciones a los huérfanos, a cada cual más ostentoso—jarrones, ruedas de carro, etc.—; y Severiano quiere recuperar el martillo que le prestó a un militar. En el Capítulo 3, “El cerdo,” se intenta organizar una matanza para subir la moral de los peñasequenses, pero Antonia se niega porque se ha enamorado del cerdo que finalmente es liberado en el monte; en esas mismas fechas, llamado por Pacorro se presenta en Peñaseca un sacerdote que intenta comprobar si el cura del pueblo, Don Benito, es inmortal. En el Capítulo 4, “Setas,” el coronel manda a uno de los rojos a coger setas a un bosque plagado de minas; Remedios se hace cargo de un grupo de señoras mayores y las mantiene ocupadas. En el Capítulo 5, “Enigma,” el coronel confía la máquina Enigma al teniente para que descifre mensajes y decide celebrar con una comida cada victoria de los sublevados a costa de los víveres de los habitantes del pueblo; para evitarlo los peñasequenses rompen la máquina aunque hacen creer al teniente que ha sido él quien la ha averiado. El Capítulo 6, “En el calor de la noche,” trata sobre una leyenda que tiene lugar las noches de luna llena: Severiano se convierte en ‘El bestia;’ al resto del pueblo le

aumenta la libido y el cura no se da cuenta de nada por tener los oídos taponados. En el Capítulo 7, “El del monte,” Remedios se enamora de un ermitaño a pesar de la oposición del teniente; el coronel Serafín visita al marqués que se encuentra ausente, los guardeses experimentan con él y le cocinan en este orden un conejo, un gato, una culebra y una zapatilla al ajillo. En el Capítulo 8, “Cuatro gallardos y un cobarde,” se le encarga al teniente escribir una carta a la madre de tres hermanos fallecidos en el frente de manera absurda considerando el contexto bélico: de un susto por una explosión del tubo de escape de un camión, aplastado por dos toneladas de cebollas, y el último se escapó del campamento por la noche y se cayó por el puente; el exalcalde dicta las cartas al teniente Rivera desde su escondite; Pacorro blindo con cajas de galletas alemanas un coche que utilizan Severiano y Antonia para irse de viaje de novios por el frente. En el Capítulo 9, “Viuda de guerra,” el palacete del marqués se convierte en un improvisado hospital para los heridos de guerra del bando sublevado; Remedios cumple el último deseo de algunos moribundos casándose con ellos, seis en dos días; Augusto pisa al coronel con unas botas a las que previamente ha puesto una herradura en la suela. En el Capítulo 10, “Mercedes,” aparece una mujer que se hace pasar por la hermana del marqués y de la que Serafín se enamora; Pacorro y Severiano venden retratos de Franco hechos con patatas. En el Capítulo 11, “Otoño del 36,” regresan al pueblo dos heridos de guerra, concretamente del frente de Madrid, uno de ellos cojo y el otro calvo; al calvo le dedican una plaza y al cojo lo mandan de vuelta al frente. En el Capítulo 12, “Los últimos de Peñaseca,” se genera el rumor de que la guerra la han ganado los republicanos porque el exalcalde sale de su escondite para ir al prostíbulo; muchos empiezan a hacerse pasar por republicanos, entre ellos Melitón; Remedios se quiere ir a Madrid a servir a una casa; el

teniente y el coronel se atrincheran en casa de Vicenta; al final todo vuelve a la normalidad: el exalcalde regresa a su refugio y el pueblo vuelve a estar bajo el mando de los sublevados.

Como se observa las tramas y subtramas no pretenden ser realistas ni que sus historias sean creíbles, sino que destacan por su naturaleza ficticia. En relación con sus personajes existen varias divisiones: la anteriormente mencionada entre población civil y golpistas, y peñasequenses que representan la farsa y los que no, aunque sí son conocedores de la misma.

El coronel Serafín Guisado es un militar crédulo, ingenuo, casi inofensivo y muy fácil de engañar por ser incapaz de distinguir la realidad de la farsa. Pero también un personaje violento y desconsiderado. Tiene muchos años de experiencia en África aunque adolece de conocimientos militares. A menudo se le ve frente un tablero que reproduce el campo de batalla con fichas rojas y amarillas que solo le sirve para aparentar. Antes que entrar en combate, desea que la guerra termine: “[y]o lo único que quería era pasar esta guerra, irme a Palencia, que le pusieran mi nombre a una calle y morir tranquilo en mi cama. . . . ¡Era mucho pedir!” (“Viuda de guerra” 20:14-20:25). A través de este personaje y del bando al que simboliza se puede observar el tipo de represión que se ejerció contra los republicanos. Los correctivos se observan en el Capítulo 4, “Setas,” cuando el coronel, en lugar de fusilar a los rojos los utiliza y manda a uno de ellos a por setas a un campo lleno de minas por considerar su vida insignificante; o cuando les dejan sin comer en una fiesta (“Otoño del 36”). Asimismo, se muestran los homenajes a los muertos o combatientes del bando golpista a los que se otorgó prebendas como recompensa. En “Otoño del 36” regresan del frente dos soldados sublevados



descendientes de Peñaseca: a Pascual Cienfuegos (Carlos Chamarro) se le concede la medalla al mérito de guerra, y bautizan una plaza con el nombre de don Braulio Gómez Gómez (Carlos Areces).

Otra institución que representa los poderes fácticos de los sublevados es la aristocracia. No aparece nunca en escena un miembro de esta clase social pero se menciona al marqués de manera constante por ser antecedente narrativo. En el Capítulo 1, Melitón, el secretario, en un arranque de valor, admite ser el noble ante los militares dando comienzo a la farsa. Es el más adecuado para suplantarle ya que conoce todos sus bienes, además de él surgió la idea de ocupar la casa del marqués y de la apropiación de su patrimonio. El estamento nobiliario es presentado como una institución dominante. No obstante, aunque se comporta como si el pueblo le idolatrara, nadie reconoce su autoridad, excepto el coronel que lo admira. El militar siempre se muestra tímido e inseguro ante un presunto encuentro con el noble, como se demuestra también en el Capítulo 1, en el que el primero comenta: “los marqueses, los condes, toda esa gente, no sé cómo tratarla... como parece que mean colonia, siempre parezco un poco idiota” (3:04-3:12). Así mismo, cuando entra a casa del marqués o se cruza con él siempre se quita la gorra. Sin embargo, el comportamiento del supuesto noble resulta un poco sospechoso desde el comienzo, tal y como, de nuevo, lo define el coronel: “¡[q]ué marqués más majo, y mira que yo he conocido... y son todos... pero éste no, éste se le ve campechano, muy de su gente, se puede hablar con él. Un poco idealista, eso sí, pero muy bien” (“Peñaseca” 8:20-8:30). Asimismo, cuando el militar pretende negociar mediante la diplomacia los suministros que el marqués pudiera proporcionarle, Melitón, creyendo que

no ha engañado al coronel, se acobarda: “[l]e doy todo lo que tenemos, lo que quiera, la cosecha, las provisiones, el dinero, los cuadros, ¿le gustan los cuadros?” (10:25-10:31).

El dinero o los bienes es algo importante para ambos. En el Capítulo 1 el teniente afirma: “[e]sto del alzamiento es muy caro” (“Peñaseca” 2:23-2:35). La nobleza se lamenta por el precio que tiene que pagar, como cuando en el Capítulo 9 utilizan la casa del marqués como hospital y el teniente no cesa de pedir comida, Antonia, la criada quiere sacarles un capón, pero el supuesto marqués insiste en sacar “chorizo y queso . . . chorizo y queso” (“Viuda de guerra” 2:46-2:52). La comida también es un tema recurrente en el Capítulo 4, en el que a cada victoria del bando sublevado, el coronel llama por teléfono al pueblo desde la base para pedir: “14 corderos y fruta . . . 20 kg. de chuletas . . . 30 conejos” (“Enigma” 0:35-1:20). La relación de reciprocidad que debían tener ambos poderes, en la que el ejército ofrece protección y la aristocracia sus bienes para apoyar económicamente al bando sublevado, se deconstruye ya que el supuesto marqués se muestra reticente a la hora de abastecer al ejército.

El clero, Don Benito, que pertenece a la Iglesia, otra de las instituciones tradicionales ligadas al bando sublevado, está desbordado desde la llegada de los golpistas. Cuestiona la entidad y la lleva al extremo eliminando el significado de algunas de las prácticas defendidas por su credo.

Desde la misa, que es entendida como un recurso de ocio, hasta la extremaunción, que el sacerdote administra entre café y café, pasando por sus repetidas intentonas por desafiar las leyes terrenales para poder ser candidato a santo y que le llevan a lanzarse desde un campanario o una montaña (Chicharro Merayo 205).

En la sociedad civil también se alteran las características propias de su colectivo. Los rojos, en el Capítulo 1, desconocen cómo comportarse. Mientras el teniente da instrucciones al pueblo para comenzar la farsa, les dice lo que deben gritar: “¡[a]bajo el poder! ¡Arriba el pueblo! ¡Queremos libertad! ¡Fuera los caciques!” (“Peñaseca 22:29-22:35) o “¡[v]amos a quemar conventos! ¡Vamos a ultrajar a las monjas!” (“Peñaseca” 20:43-20:45). Por otra parte, destacan dos personajes que no interpretan ningún papel, aunque igualmente parece que deconstruyen los patrones ideológicos adscritos a su condición: el exalcalde republicano y el falangista. Al falangista le encanta la parafernalia y siempre aparece con una camisa azul y un escudo de la Falange Española—partido político de ideología fascista, fundado en 1933 por José Antonio Primo de Rivera—que le ha cosido su madre. Sin embargo, desconoce parte de su doctrina lo cual se hace patente cuando llama al coronel camarada:

AUGUSTO: Camarada, ¿empiezo la revisión de los heridos?

CORONEL: ¡¿Qué camarada?! ¡¿Qué es eso de camarada?! ¡¿Tengo yo cara de bolchevique?!

AUGUSTO: ¿No..., no se dice camarada? Lo vi en una revista de la Falange. O... es *compadre* o *socio*. Ehh *socio*. Esta tarde se lo digo. (“Viuda de guerra” 3:42-4:00)

o cuando ve que uno de los heridos está leyendo *Fuerza Nueva*—revista de extrema derecha— exclama con sorpresa: “¡[o]stia! Qué revista más guay, ¿me la prestas?” (“Viuda de guerra” 4:54-4:58), como si fuera la primera vez que la ve.

Por su parte, el exalcalde republicano, Don Lucio (Ramón Barea), vive oculto como un topo.<sup>17</sup> No defiende con fiereza su pensamiento político, sino que se mueve por impulsos. En lugar de enfrentarse a la realidad, prefiere su escondite detrás de la chimenea de la biblioteca de la casa del marqués. Cansado de su puesto de responsabilidad se ha asentado allí, sin presiones, con la única compañía de sus pensamientos, galletitas saladas y mistela. Decide dejar que los del pueblo piensen que ha sido fusilado y lo recuerden como un mártir. Un día sale de su escondite para ir al prostíbulo. Un habitante del pueblo lo ve y empieza a correr el rumor de que el bando republicano ha derrotado a los sublevados y la contienda se ha resuelto a favor de los primeros. Al conocerse que este hecho no se había producido, el exalcalde regresa a su zulo pero no sin antes pedirle al supuesto marqués que hiciese correr la voz de que estaba en el exilio, para evitar su fusilamiento y que los vecinos lo tachasen de cobarde (“Los últimos de Peñaseca”).

Otros personajes del bando republicano, aunque secundarios son el maquis (Ernesto Sevilla) y los tres rojos.<sup>18</sup> Se promueve una visión artificial del maquis en la que

---

<sup>17</sup> Los topos son perseguidos por el bando sublevado y se esconden en zulos excavados en el suelo o en dobles fondos detrás de paredes falsas. Durante la guerra y la posguerra se ocultan por miedo a ser represaliados. Aunque cada caso presentó rasgos singulares, la mayoría eran miembros de partidos políticos u organizaciones republicanas pero sin poder significativo dentro del grupo, como el alcalde de *PE*. A diferencia del maquis, los topos normalmente se caracterizaban por su pasividad ante el régimen. Hubo cientos de topos, algunos de ellos permanecieron escondidos hasta 38 años, los cuales pudieron permanecer en estas condiciones gracias al apoyo de su círculo más cercano. Muchos abandonaron su escondite en 1969, cuando la dictadura promulgó un decreto de amnistía por el que prescribían todos los presuntos delitos cometidos antes del fin de la Guerra Civil (Decreto-ley 10/1969, de 31 de marzo, por el que se declara la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939).

<sup>18</sup> El maquis es un conjunto de movimientos guerrilleros de resistencia contra el régimen franquista que surgió tras la Guerra Civil. Se dividen en partidas repartidas por el monte, principalmente en las zonas montañosas de Galicia, Asturias, Cantabria, Teruel, Cuenca,

renuncia a la violencia y utiliza la naturaleza no para refugiarse o esconderse sino como medio para mantenerse atractivo y en forma: da largos paseos por el monte y se lava el pelo todos los días en el río, no en vano se le conoce como ‘el melenas;’ asimismo, se destaca su respeto hacia los demás tanto que Remedios, la abuela, Melitón y Pacorro querían trasladarse a vivir con él a su cueva (“El del monte”).

A los tres colectivos, a diferencia de sus representaciones anteriores, se les presenta como hombres poco honorables o valientes: el alcalde deja que el pueblo piense que ha muerto como un mártir, el maquis es el cocinero del bando sublevado que ha desertado, y los rojos están dispuestos a cambiarse de bando porque en el banquete no les permiten comer (“Otoño del 36” 2:20-2:28).

Por último, analizo la figura del teniente Sebastián Rivera. Él es el vínculo de unión entre los peñasequenses y el pueblo, y el narrador de la historia. Cuando llega con el ejército al pueblo se entera de que es descendiente de este municipio y que en él viven su prima Remedios y su abuela Vicenta. Se encuentra en una situación muy complicada: descubre la farsa pero no quiere que se tomen represalias contra los peñasequenses en caso de que denuncie la situación. “Por un lado, está mi lealtad a la Cruzada, yo no puedo traicionar a la causa. Pero... claro... traicionar a mi *agüela* tampoco está bien. Menudo lío, madre. ¡Menudo lío! A ver, yo me alisté para salvar a España, no para salvar a mi abuela” (“Peñaseca” 17:19-18:00). No sabe si anteponer la familia a los principios castrenses. Con la ayuda de su madre, Matilde (Soledad Mallol), toma la decisión de

---

Ciudad Real, Toledo y Granada. El movimiento tuvo su máximo apogeo durante los años cuarenta. Después las ayudas y apoyos cesaron y el maquis se disolvió: muchos de ellos murieron o fueron detenidos; otros escaparon a Francia o a Marruecos. En 1965 muere el último maquis, José de Castro. Para más información sobre el movimiento y su representación cultural ver Loureiro, “Inconsolable Memory.”

continuar con la farsa por el qué dirán en el pueblo de su familia, ya que le preocupan más las apariencias que cumplir con su deber y desvelar el engaño. Ayuda a los del pueblo a caracterizarse como fuerzas vivas para no resultar sospechosos ante los militares, creando un alcalde, un médico, un boticario, un guardiacivil y a los rojos. El resto de personajes que necesita, los sirvientes, el falangista y el cura ya estaban en el pueblo.

El teniente es un joven recto y metódico, con unos estrictos principios morales, que se unió al Movimiento Nacional por convicción. Ejemplifica la adhesión al ideario falangista y a su proyecto de la nueva España. Los valores del Movimiento Nacional sobre la religión, la patria, la Iglesia o la masculinidad son percibidos en su discurso:

[e]l mundo entero está viviendo los últimos instantes de la agonía del orden capitalista y liberal, porque ese orden ha roto la armonía entre el hombre y la patria. Queremos devolver a España un optimismo, una fe en sí misma, una línea clara y enérgica de vida común. Un pueblo, una idea de nación, ese deber de haber cumplido una empresa universal, ¿qué va a ser si no? . . . España se vuelve otra vez a sí misma. ¿Eh! Y con justicia social, honor, juventud y muchas más cosas triunfen en el universo . . . Un sentido total de la patria, de la vida, de la historia, y ese sentido total, claro en el alma, nos va diciendo en cada coyuntura cuál es el camino, hacia dónde hay que ir, qué es lo que hay que hacer, a quién hay que mirar, por qué, cuándo y cómo. Con sus lenguas, con sus características, están todos unidos irrevocablemente en una unidad de destino en lo universal.

(“Apariencias” 10:32-12:51)

Este discurso parece que se lo han inculcado porque lo repite sin llegar a entenderlo, tal y como señala su abuela: “¿[t]ú entiendes todo lo que dices?” (“Apariencias” 12:52-12:52). Muchas veces, su actitud es contraria a la de estos principios y en muchas ocasiones articula oposiciones axiológicas. Rivera sigue una férrea rutina de paseo y misa castrense diarios (“El cerdo”), cumpliendo así con los preceptos religiosos del bando sublevado. Sin embargo, la hombría que se supone debe tener, se ve minada por su poca virilidad a la hora de tomar decisiones. Antes de llegar a una conclusión siempre consulta su problema con su madre, como en el caso que genera la decisión de respaldar la farsa (“Peñaseca”) o con la máquina Enigma (“Enigma”), que antes de notificar que se ha roto llama a Valladolid para que su madre le informe de lo sucedido en el frente.

El teniente podría haber sido acusado de alta traición en varios momentos. Por ejemplo, en este último caso, con la máquina Enigma, cuando decide aplicar la picaresca, que previamente habían utilizado los del pueblo. Pacorro rompe la máquina y la coloca en el borde de una de las mesas de la biblioteca del marqués, en concreto en la que está detrás de la puerta, para que cuando entre, la golpee y se caiga al suelo. El teniente Rivera pone la Enigma en la esquina de la mesa de su superior para hacerle pensar que ha sido este último quien deja la máquina inservible. Tampoco denuncia al supuesto ermitaño, metáfora del maquis (“El del monte”). Remedios mantiene una relación amorosa con él y el teniente, movido por los celos, pretende razonar con su prima y su abuela para hacerles ver que él es mejor partido que ‘el melenas.’ También cambia de nombre y de regimiento a un cojo para que pueda volver al frente: “[e]ntonces a partir de ahora te llamas Braulio Gómez Gómez . . . y te he *cambiao* de regimiento para que no haya líos” (“Otoño del 36” 23:52-24:00), porque el mutilado quería regresar para no sentirse un inútil. El teniente,

pretende ejercer un papel de héroe trágico, sin embargo es el héroe cómico. Sus acciones no son moralmente congruentes ni afines al régimen que defiende. Su integridad es continuamente puesta en ridículo: por el coronel al destinarlo al pueblo además de por sus acciones dirigidas a conquistar a su prima:

TENIENTE: El movimiento es nacional sindicalista pero católico . . . y tu padre era primo de mi madre.

REMEDIOS: Y tú y yo primos segundos, sí... y católicos. Es la quinta vez que me lo explicas.

TENIENTE: Porque lo somos, ¿eh! [Sebastián se inclina hacia ella con actitud cariñosa.]

REMEDIOS: Ya, pero para decirme eso no hace falta venir cinco veces hasta aquí, que nos estará mirando *to'l* pueblo. . . . ¡Oye! La *agüela* está sin comer, y si me retraso... que si no me ocupo de ella..., que si a ver si voy a estar ennoviada...

TENIENTE: ¿Y?

REMEDIOS: ¿Y qué?

TENIETE: Lo de ennoviada, digo.

REMEDIOS: Y a ti qué te importa.

TENIENTE: Pues porque soy tu primo. (“Viuda de guerra” 0:01-0:56)

Al teniente Rivera tampoco le incomoda incumplir las leyes morales a la hora de mantener lleno el estómago como en el Capítulo 11, “Otoño del 36.” En Peñaseca existe una tradición en la que cuando alguien enferma de gravedad, el resto del pueblo ayuda para aliviar la carga con los quehaceres. En la casa de Remedios y Vicenta fingen todos los años que la abuela está cerca de la muerte para que las vecinas cocinen para ellas. Al



principio el teniente Rivera se muestra reacio, pero en cuanto prueba los guisos que les van trayendo, alarga varios días la situación, en contra de la opinión de su familia, porque “*usté* [la abuela] cocina fatal y tú [la prima] ya no...” (17:43-17:45).

Todos los estereotipos que se representan en la serie aparecen caricaturizados. Se critica a la nobleza y al coronel por sus inseguridades y su falta de liderazgo, también a los sublevados por las contradicciones en sus actos, a la Iglesia por su falta de respeto ante los sacramentos, al republicano por su cobardía y al falangista por su ingenuidad. Pero también se desarticula a los peñasequenses como colectivo. A la dicotomía entre sociedad civil y el poder militar, se le añade el pequeño teatro que representan los de Peñaseca. Se crean dos niveles: el real, que se corresponde con los habitantes del pueblo, y el de la copia, o el del engaño a las tropas sublevadas. La simulación de los personajes de la farsa no debe incurrir en ningún error frente a su público, los sublevados, para que no se descubra el engaño. Deben regirse por normas y aparentar lo que no son, fingiendo posiciones, actitudes y comportamientos socialmente correctos para mantener su calidad de vida tras la muerte de su señor. El ejercicio del anarquismo espontáneo de este pueblo indiferente a la coerción de los grupos poderosos dignifica sus condiciones de existencia y emula una vida noble y lujosa. Sin embargo fracasan en su sueño de vivir como un marqués. Por una parte, al adoptar la condición de marqueses, recogen también sus mismos vicios y privilegios. Por otro lado, la sombra del supuesto aristócrata y el coronel obliga a los habitantes de Peñaseca a trabajar para el bando sublevado, por lo que su situación cambia pero para permanecer igual.

Gracias al tono de comedia de *PE* y a su formato se pueden reconocer los vicios y defectos de sus personajes. Asimismo, también se puede anticipar su forma y contenido

humorísticos gracias a los paratextos de la serie. La cabecera está formada por dibujos animados de sus protagonistas en dos dimensiones con rasgos caricaturescos. La banda sonora que la introduce está compuesta por una canción titulada “Como aquí en ninguna parte,” que resume el conflicto principal: “[c]omo aquí en ninguna parte, Peñaseca es singular. Ahora que no está el marqués, nadie quiere trabajar. Como en ninguna parte, aquí se guarda el secreto, desde el cura hasta el alcalde, para así poder vivir del cuento” (Aúz n. pág.).

#### Del texto al contexto: el texto televisivo

En este sentido, también se puede reconocer la *sitcom* como un programa televisivo de corte humorístico por sus actores, reconocidos por sus papeles en numerosas películas y series de televisión, ya que “the identity of the comedian(s) works on two levels: firstly, in terms of their identity in the simplest sense—a name and a face; secondly, in terms of the type of material that is associated with them” (“la identidad del (los) comediante(s) se crea en dos niveles: el primero en el sentido más sencillo—un nombre y una cara; el segundo en relación con el tipo de material con el que se les asocia; Palmer 155). Gorka Otxoa (el teniente) es el actor más conocido de la serie por sus papeles en el programa de la ETB—Euskal Telebista, la televisión autónoma vasca—*Vaya semanita* (ETB 2, 2003-2013), un programa basado en *sketches* que parodian tanto la realidad nacional como la vasca; también ha participado en la versión española de *Saturday Night Live* (2009, Cuatro) y en otras series de gran éxito como personaje secundario no recurrente: *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-presente) u *Hospital central* (Telecinco, 2000-2012). Enrique Villén (el coronel) ha participado en películas como *Mortadelo y Filemón contra Jimmy el ‘Cachondo’* (2014) de Javier Fesser, *Balada triste*

*de trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia, las entregas 3 y 4 de *Torrente* (*Torrente 3: El protector*, 2005 y *Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis letal)*, 2011, ambas dirigidas por Santiago Segura, y en series como *Plutón B.R.B. Nero* (La 2, 2008-2009). Javivi (el supuesto marqués) es un actor tartamudo—de ahí la repetición de la última sílaba en su nombre artístico Javi-vi—que ha participado en varias producciones como *Astérix & Obélix: Au service de sa Majesté (Astérix y Obélix al servicio de su majestad*, 2012) de Laurent Tirard o *Les Daltons (Los Dalton contra Lucky Luck*, 2004) de Phillippe Haïm y en teleseries como *Ana y los siete* (La 1, 2002-2005). Miguel Rellán (el cura) ha trabajado en una veintena de películas, aunque su popularidad se debe al medio televisivo, habiendo protagonizado series como *Menudo es mi padre* (Antena 3, 1996-1998) o *Compañeros* (Antena 3, 1998-2002). Por último, Alfonso Lara (Pacorro) es conocido por las series *Un paso adelante* (Antena 3, 2002-2005), *La casa de los líos* (Antena 3, 1996-2000) y *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007-2009). Asimismo, la productora, Hill Valley destaca por su participación en el mercado televisivo y por sus contenidos creativos y de humor, por su colaboración en *Muchachada Nui* (Paramount Comedy, 2007-2010), *La hora de José Mota* (La 1, 2009-2012) y *Museo coconut* (Neox, 2010-2014).

Hasta ahora y en relación con el ACD he considerado el enunciado y sus partes como un objeto aislado en relación con sus actores o el modo en que se muestra el discurso, sin embargo para esta corriente teórica tan pertinentes son los medios de producción como de emisión del discurso.

*PE* se emite por televisión, un medio de difusión popular y de masas. Del mismo modo que ocurre con la comedia y la *sitcom*, los estudios académicos sobre la televisión

española son escasos, aunque en la actualidad está floreciendo el interés por este medio. Paul Julian Smith subraya que no se ha prestado atención ni al contenido ni a programas específicos, y que lo poco que hay analizado es anecdótico (*Television 2*), aunque poco a poco van apareciendo teóricos interesados en su análisis como Elena Cueto Asín, David R. George o Francisca López, editores de *Historias de la pequeña pantalla*.

*Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. De entre los productos de memoria histórica, la televisión también es el medio al que menos atención se le ha prestado a pesar de su potencial como medio de transmisión.

En la televisión española no es hasta la década de los noventa del siglo XX cuando se observa un interés por las *sitcom*, tanto de producción nacional como foránea: *Friends* (Canal +, 1994-2004), *The Fresh Prince of Bel-Air* (*El príncipe de Bel-Air*, Antena 3, 1990-1996), *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006) y *Ana y los siete* (La 1, 2002-2005), dibujos animados para adultos como *The Simpsons* (*Los Simpson*, Antena 3, 1989-presente) y *South Park* (Antena 3, 1997-presente), monólogos humorísticos en *El club de la comedia* (Neox, 1999-presente), programas especiales de humor hechos por humoristas consagrados como Los Morancos y Cruz y Raya, o informativos como *Caiga quien caiga* (Telecinco, 1996-2002) y *El intermedio* (La Sexta, 2006-presente). Además de encajar en el contexto de la creciente difusión de humor en el panorama televisivo español, *PE* también se enmarca dentro del boom de producción cultural de memoria histórica.

En las dos primeras décadas de democracia española, en las series de televisión se buscaba la reflexión sobre la Guerra Civil a través de ficciones que provocaran la incorporación del pasado al imaginario social privilegiando los aspectos humanos frente a

los políticos con series como *La plaza del diamante* (La 1, 1984), *Lorca, muerte de un poeta* (La 1, 1987-1988), *Hemingway, fiesta y muerte* (La 1, 1988) o *La forja de un rebelde* (La 1, 1990). En el siglo XXI se continua con la tendencia hacia el subjetivismo gracias a “una representación más cotidiana, anecdótica y personalizada del conflicto” (Chicharro Merayo 199). Son

sencillos en términos de contenido, e híbridos en su presentación formal, en tanto contagiados por la ficción y sus recursos, de los que, en ocasiones, hacen uso en detrimento del rigor informativo. Tienden a sobredimensionar temáticas de corte social y personal, y a relegar otras de carácter político o económico; gustan de la opinión y la anécdota; personalizan la actualidad a través de la constante inserción de testimonios; utilizan recursos de ficción y priman el valor imperante de la imagen. (Chicharro Merayo 198-9)

La contienda, sus antecedentes o el tiempo de la inmediata posguerra sirven para contextualizar la trama ya que por lo general las series se ambientan en los años sesenta, bien entrada la dictadura. La sombra del conflicto no sirve únicamente como detonante, sino que propone una actualización del pasado bélico en clave correctiva (Hernández Corchete 18) en la que el trasfondo permanece para proponer un examen sobre sus prolongadas consecuencias.

Utilizan un formato televisivo para recrear memorias adulteradas del pasado. No obstante y a pesar de su forma artificial, la temática histórica y la verosimilitud que intentan alcanzar pervierte el sentido ficcional del género. Siguen las reglas de la telenovela y la teleserie, programas en los que los personajes son recurrentes y las unidades narrativas son abiertas porque las tramas no son independientes en sí mismas,

sino que continúan a lo largo de varios episodios. Concretamente se produce el melodrama que propicia la identificación emocional y dificulta el distanciamiento crítico, aunque facilita el acercamiento del espectador por su uso de temas y referencias geográficas locales. Asimismo las relaciones familiares y/o amorosas de la trama mitigan el sufrimiento producido por dicha identificación y facilitan la creación de nostalgia. Por último, se caracterizan por su función pedagógica y por facilitar el diálogo intergeneracional.

Entre las series televisivas de ficción relativas a la Guerra Civil española y a la inmediata posguerra de las últimas décadas destaca la producción de series documentales como *Memoria de España* (La 1, 2003-2004), *La memoria recobrada* (La 2, 2006), *Els nens perduts del franquisme* (TV-3, 2002), *Els maquis, la guerra silenciada* (TV-3, 2001) o *Zona roja* (TV-3, 2003).<sup>19</sup> También existen algunos ejemplos de ficciones históricas como *14 de abril. La república* (La 1, 2011), ambientada en los inicios de la Segunda República española; o *El tiempo entre costuras* (Antena 3, 2013-2014), localizada en Marruecos durante la contienda y en Madrid durante la inmediata posguerra; otros ejemplos situados durante la dictadura franquista o en la Transición son *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-presente), *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012), *Amar es para siempre* (Antena 3, 2013-presente), la miniserie *20-N. Los últimos días de Franco* (Antena 3, 2008), *La chica de ayer* (Antena 3, 2009), *Tarancón, el quinto mandamiento* (La 1, 2011) y por último *Plaza de España* (La 1, 2011) ambientada únicamente durante la Guerra Civil.

---

<sup>19</sup> TV-3 es un canal perteneciente a la TVC, la Televisió de Catalunya.

Entre los más destacados por su número de temporadas en antena encontramos *Amar en tiempos revueltos/Amar es para siempre* (11 temporadas) y *Cuéntame cómo pasó* (17 temporadas).

*Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012), TVE, cuenta los sucesos ocurridos alrededor de la Plaza de los Frutos, un lugar ficticio de Madrid, donde se relacionan personas originarias de diferentes clases sociales y con distinta ideología. Es una serie tipo telenovela, ya que prima el romance ante el drama y se emite en la hora de la sobremesa. En la actualidad tiene un spin-off que continúa con el mismo tono y desde el momento en que se dejó de emitir en La 1 titulado *Amar es para siempre* (Antena 3, 2013-presente), también televisada en la misma franja horaria, aunque en Antena 3, una cadena privada que emite en abierto. La serie comienza el 14 de abril de 1931—proclamación de la Segunda República española—, y en la primera temporada los cinco primeros capítulos transcurren durante la Guerra Civil. Explora el ‘potencial dramático’ del pasado, y se dice que tiene un tono ‘serio’ (Smith, *Spanish Screen* 133), sin embargo desarrolla problemas del franquismo de una manera accesible y poco traumática gracias al romance y al humor que aligera las represiones del pasado.

Otra serie de gran éxito fue *Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-presente) que narra los eventos que acaecen a la familia Alcántara a través de la voz narrativa de Carlos, el hijo pequeño de la familia. Este programa sigue el formato de las teleseries y se emite los jueves en horario de *prime time*. Al igual que la producción anterior, combina los argumentos cómicos y dramáticos para suavizar el pasado, eliminando de este modo el

trasfondo traumático. La carencia de compromiso crítico la convierte en una creación nostálgica que invita a mirar hacia el futuro.<sup>20</sup>

En el caso de la serie que se analiza en este capítulo, como afirma Chicharro Merayo:

el contenido y el tono de *Plaza de España* contrastan con los tratamientos previos del conflicto realizados desde la ficción televisiva. Frente a las lecturas anteriores, dramáticas, explicativas y sentimentales, esta serie coral opta por una ejecución costumbrista, cargada de elementos paródicos y esperpénticos, que desdramatiza uno de los acontecimientos más trascendentales y espinosos de la reciente historia española. (206)

*PE* comparte varias características con las series anteriores como el romance y la desdramatización de los acontecimientos que les aleja de la contienda, así como la reproducción de las costumbres y la vida diaria de sus personajes ya que como afirma su creador, Abraham Sastre: “más importante son las historias personales de los personajes del pueblo. La guerra es un entorno, pero no la trama principal” (*vertele* n. pág.). *PE* se distancia de los anteriores melodramas porque, a pesar de no estar ambientada directamente en un escenario bélico, su trama corre paralela a la contienda al ambientarse en 1936 y no durante la dictadura.<sup>21</sup> Sin embargo, como en el resto de producciones el

---

<sup>20</sup> Esta serie, cuya ficción se inicia a finales de los años sesenta del siglo XX, se pensó para que finalizara una vez muerto el dictador, sin embargo gracias a su gran acogida, se decidió que la narración continuara durante la democracia. De sus 16 temporadas emitidas, 9 se desarrollan durante la dictadura y el resto hasta principios de los años ochenta (Blázquez León n. pág.). Para la finalidad de esta tesis solo se tienen en cuenta las temporadas que tratan sobre la dictadura.

<sup>21</sup> También se diferencian en la forma. *PE* es una *sitcom* en la que el conflicto se resuelve en entregas autónomas, mientras que el resto de productos son dramas seriados donde la trama tiene una cierta continuidad de un capítulo a otro.



terror se intuye, ya que se produce fuera de escena. A pesar de estar la *sitcom* contextualizada en un ambiente de violencia donde “fue considerada como una herramienta de uso común y justificada como un medio necesario para conseguir determinados fines” (Galán Fajardo y Rueda Laffond 86) y que incluso era más fuerte en la retaguardia—lugar en el que está situado el pueblo—que en el frente (Galán Fajardo y Rueda Laffond 96-7), en la serie se crea una visión incompleta de la guerra por la falta de situaciones agresivas que atentan contra la integridad física de las personas así como la ausencia de su verbalización.

En el Capítulo 9, algunos heridos de guerra son atendidos en el palacio del marqués antes de morir. Pacorro pretende que le cuenten historias del frente, pero lo único que consigue son historias más humanas “uno me dice que cuando era pequeño tenía un perro, aquí el amigo que cuando era pequeño quería comprarse una bicicleta, el otro que su abuela le daba pan cuando era pequeño” (“Viuda de guerra” 4:25-4:42). En el Capítulo 11, regresan al pueblo dos soldados del bando de los sublevados, uno vuelve calvo y el otro desmembrado de una pierna. En lugar de mostrar su trauma de guerra, se evidencia la tristeza del calvo por la pérdida de su pelo:

llegamos allí una columna de hombres, nos vio el sargento, se le cayó el alma a los pies. Uno con el brazo *reventao*, otro con el ojo colgando, yo con unas entradas ya hasta aquí [la coronilla] . . . Esa ha sido la única vez que he *estao* de arresto. Ya había visitas al pelotón, claro yo andaba con la mosca detrás de la oreja y en esta pues llega el sargento y dice: hay que peinar la zona, y yo: ¡pues me voy a cagar en tu madre! . . . claro ya ahí en el calabozo pues perdí los cuatro

pelos que me quedaban . . . ahora solo queda resignarse y aceptar que voy a pasar el resto de mi vida sin pelo. (“Otoño del 36” 12:14-15:52)

incluso, como gesto de agradecimiento, se le pone su nombre a la plaza del pueblo; en lugar de llamarse Felipe II, como homenaje a los “caídos por España” (20:43-20:50 “Otoño del 36”) pasa a llamarse la Plaza de don Braulio Gómez Gómez (“Otoño del 36”).

Al igual que en *Amar en tiempos revueltos/Amar es para siempre* y *Cuéntame cómo pasó*, la falta de violencia en *PE* reviste de inocencia ahistórica la serie al constituir un lugar reconocible. Utiliza la sensibilidad y la nostalgia no para lamentarse sobre los horrores de la guerra, sino para burlarse en cierto modo de su uso mediante los lamentos del calvo, que en lugar de estar abatido por lo que ha podido presenciar durante su estancia en el frente, lo que le crea el trauma es la pérdida de su pelo. También, los peñasequenses revelan la naturaleza humana y algunas necesidades individuales— pragmatismo, utilitarismo, materialismo, individualismo, egoísmo, insensibilidad, etc.— como la utilización de las mujeres del pueblo para que cocinen para una abuela aparentemente enferma (“Otoño del 36”), cuando Pacorro tira de lo alto de un cerro a Don Benito (“El cerdo”) para demostrar la posibilidad de que pudiera convertirse en santo, o con la aparición de la supuesta hermana del marqués tras la cual el coronel quiere dejarlo todo para escaparse con ella (“Mercedes”). No son características convencionales de personajes en este tipo de productos ya que no son ni heroicos, ni sufridores, ni sacrificados, sino sujetos hedonistas y prácticos, que confieren al conflicto un estatus de normalidad de la que obtienen beneficio gracias a la muerte del marqués. Por ejemplo, los banquetes con los que los peñasequenses se agasajan que aparecen en el Capítulo 1

contrastan con la carestía y el hambre a los que la población civil suele estar sometida en tiempos de guerra.

En oposición a los melodramas, la actitud de los de Peñaseca no es de victimismo, sino que en un primer momento parece de pasividad. Ellos viven apartados del caos creado, ya que consideran que se trata de un conflicto que no les pertenece. El destino de sus protagonistas no está marcado por los designios de la contienda, sino que la guerra se presenta como una lucha de poder ajena a los intereses de la sociedad civil. Por esta razón se muestra a la población de *PE* con un compromiso político menor que en las otras dos series ambientadas en la ciudad, tanto que se nombran los rojos a dedo (“Peñaseca”). No parece que perpetúe el cainismo como en las otras producciones ya que deconstruye el imaginario popular, sin embargo mantiene la reducción de la Guerra Civil a una visión dual, de republicanos y sublevados, y sencilla en la que un pasado de ambiente rural aparece domesticado.

La representación de la contienda difiere en otros muchos aspectos. El ambiente bélico de *PE* le permite poner de manifiesto la división del país entre beligerante y población civil, que como pone de manifiesto el nombre de la serie, debía ser la tónica que se respiraba por todo el país. Para crear distancia con la contienda no utiliza el recurso de la narración retrospectiva como las otras producciones, sino que se aleja del conflicto gracias al humor. Este recurso se emplea como herramienta principal, mientras que en *Cuéntame cómo pasó* y *Amar en tiempos revueltos/Amar es para siempre* sirve como elemento anecdótico de las tramas secundarias.<sup>22</sup> El tratamiento televisivo de la

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, en *Cuéntame cómo pasó*, en la trama principal del Capítulo 8 de la primera temporada el contenido es serio, mientras que la subtrama es más desenfadada. Toni (Pablo Rivero), el hijo mayor del matrimonio protagonista, participa en las revueltas

contienda en la *sitcom* es peculiar en tanto que le quita solemnidad al pasado pero sin burlarse de él. Intenta superar la representación nostálgica del resto de series sin tratar de parecer realista ni de reinventar la historia.

Sin embargo, su peso protagónico recae sobre los poderes fácticos: el ejército sublevado, o como lo denominan en la serie, el bando nacional; la supuesta aristocracia y la Iglesia—aunque esta institución en *PE* juega un papel secundario—a diferencia de las series de televisión producidas en democracia, que dan más protagonismo a los republicanos. La representación del ejército sublevado y la aristocracia, aunque esta última aparente, en *PE* ocupa más minutos de emisión y por ende su mensaje es el de mayor calado. Se lamentan del coste de la guerra y enseñan a los republicanos las arengas franquistas sobre su bando porque los supuestos rojos no conocían su propio discurso, es decir, las proclamas de los rojos no provienen de su bando, sino que reproducen peroratas originadas entre los golpistas. A pesar de estar ambos bandos caricaturizados, el discurso militar golpista, el de los vencedores de la guerra, es el origen del mensaje que transmite la serie y por esta razón éste es conservador.

En *PE* se utilizan estereotipos tanto a nivel de personajes como a nivel léxico. Se usan construcciones arquetípicas como ‘rojos’ o ‘nacionales’ en lugar de utilizar los

---

universitarias de Madrid, en 1956, y paralelamente Carlos (Ricardo Gómez), el hermano menor, un niño inocente que a veces no comprende lo que sucede a su alrededor, comienza una huelga motivado por la entrada de niñas en su clase tras la implantación de las escuelas mixtas (“Las mejores huelgas de nuestra vida”). Mientras que en *Amar en tiempos revueltos/Amar es para siempre* el humor es anecdótico en los comentarios y chascarrillos de Pelayo (José Antonio Sayagués), el abuelo de la familia que regenta el bar de la plaza, personaje que ha permanecido en la serie durante todas las temporadas de su emisión. Por ejemplo, en la Temporada 13, denomina a Franco ‘chaparro’ en clara alusión a la estatura del dictador, y para todas las actividades relacionadas con él, deriva a la palabra ‘chaparrada.’

términos de republicanos o sublevados y se recurre al reduccionismo de las dos Españas cuando la Guerra Civil fue un conflicto mucho más complejo. La *sitcom* que, según Gorka Otxoa pretendía “acabar de una vez con la estupidez de las dos Españas’ mediante el humor” (citado en Galán Fajardo y Rueda Laffond 80), repite de manera ritualizada una serie de clichés que quitan solemnidad a un periodo trágico de la historia de España. *PE* reproduce el carácter de los sublevados mediante la repetición de su discurso y, sin negar a la otra España, la republicana, la absorbe y perpetúa una visión de culpa colectiva del conflicto. No cuestiona la representación del pasado y no contribuye a una reevaluación histórica, sino que reafirma el mensaje del resto de producciones. La *sitcom*, a pesar de introducir el humor, no ha creado una nueva interpretación de la contienda, ya que al excluir el discurso republicano reproduce los estereotipos franquistas.

La comedia no parece que reproduzca una división maniquea, sin embargo perpetúa la reducción de la Guerra Civil a una visión dual y sencilla en la que un pasado de ambiente rural aparece domesticado. Se reproduce de nuevo la creencia popular de las dos Españas a través de la farsa del pueblo que representa dicha dualidad. Sin embargo, esta división que, en teoría se ha eliminado mediante los mensajes de reconciliación, vuelve otra vez a ser un objeto deseado. El creador de *PE* así lo afirma: “[l]a serie quiere unir y no dividir, porque la gente que vive en el pueblo son de todos los bandos y lo que deciden es olvidar bandos y banderas y vivir juntos y a su manera” (*vertele* n. pág.). Sin embargo, considero que *PE* tiene un efecto diferente al que se pretende conseguir al utilizar un mensaje repetido que en este caso no es deconstruido. Se afirma que el verdadero perdedor es el pueblo, como afirma Melitón: “[y]a estamos con las dos Españas. Y al final, ¿quién sufre en este país? Pues los de siempre, los españolitos de a

pie” (“Los últimos de Peñaseca” 21:07-21:13), expresión que queda reforzada por las palabras del secretario del marqués: “14 corderos, hombre, ¡se han *pasao!* Podían comer un poco de verdura, ¿no? . . . Tan poco es bueno comer tanta carne, ¿eh! Podían alternar con un poco de acelga, vamos digo yo. . . . Les va a dar algo, ¿eh!... Esto no puede seguir así, nos vamos a quedar sin nada” (“Enigma” 00:39-1:38), que pronuncia como habitante de Peñaseca y no como aristócrata, a pesar de que vaya caracterizado como marqués. Mediante estos lamentos se insiste en que el verdadero perdedor de la contienda es el pueblo, que es a su vez víctima y victimario, creando así un efecto inintencionado. La colectivización de las posesiones del marqués se equipara a la aceptación de la población civil española de que la guerra fue una lucha fratricida. A través de *PE* se identifica a los peñasequenses con el pueblo español, se reafirma la aceptación de dividir la responsabilidad de los aldeanos a partes iguales y se asume la victimización de la sociedad civil, al considerar que el origen y, por tanto, la culpa del conflicto es compartida.

#### El receptor del mensaje institucional y la memoria mediática

Una vez realizada una lectura minuciosa y analizada la producción de sentido de la *sitcom* en relación con sus actores y en comparación con otras series de memoria histórica, paso a considerar el discurso de *PE* dentro de su realidad social ya que “como objeto lingüístico, [el discurso] es una unidad verbal autónoma con forma propia, contenido específico y con una estructura y funcionamiento interno determinados; como producto social, es una unidad de comunicación mediatizada por la interacción de sus dimensiones psicológica, sociológica y [*sic*] histórica” (López Alonso y Séré 1064). Los enunciados nunca se crean en un vacío ya que siempre están determinados bajo unas

circunstancias contextuales concretas. Existe una vinculación entre los enunciados y el contexto en el que se producen, y su significado debe interpretarse en un espacio y tiempo concretos.

La realización de una serie de televisión, y de otros productos culturales, está controlada por lo que van Dijk denomina ‘élites simbólicas’ “conformadas por periodistas, escritores, artistas, directores académicos y otros grupos . . . [que] son los fabricantes del conocimiento, las creencias, las actitudes, las normas, la moral y las ideologías públicas. De tal modo que su poder simbólico es también una forma de poder ideológico” (*Discurso 55-6*). A través del medio, ejercen su influencia y reproducen ciertos signos que insisten en una serie de significados. El discurso final disfraza la ideología del creador, pero va más allá ya que también esconde la de su amo corporativo o institucional. Como sostiene van Dijk “la voz de la élite suele ser la voz del amo corporativo o institucional. Los intereses y las ideologías de las élites en general no son fundamentalmente diferentes de quienes les pagan o los apoyan” (*Discurso 66*). Es decir, la visión del mundo del organismo responsable se inscribe, a través de las ‘élites simbólicas,’ en un enunciado que va a reproducir una realidad favorable a la corporación que se esconde detrás de la ‘élite simbólica.’

*PE* es una serie producida por Hill Valley para La 1 de TVE, cadena perteneciente a la sociedad Radio Televisión Española (RTVE), la institución que va a imponer las pautas que va a adoptar cualquier programa que emita a través de sus canales de radio o televisión. Desde su creación, TVE depende directamente del gobierno español, por lo que su programación está sujeta a cambios según el ejecutivo que regente el poder.

En 1956, se comenzó a emitir televisión en España. El entonces ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, proclamaba: “la televisión española llegará a ser uno de los mejores instrumentos educativos para el perfeccionamiento individual y colectivo para las familias españolas” (citado en Palacio 39). El gobierno utiliza este medio para construir y repetir su mensaje así como para crear una realidad a su medida ya que hasta el año 1988 TVE tiene el monopolio de emisión.<sup>23</sup> Durante la dictadura se buscaba una cohesión de los ciudadanos con los símbolos de la nación. El estado totalitario necesitaba enterrar a sus muertos para incorporar a los vivos a la vida comunitaria y mirar así hacia el futuro. Para ello, en los años sesenta se abandona la concepción de Cruzada y el mito de las dos Españas y por lo tanto el de la división entre vencedores y vencidos. Comienza a ganar vigencia la representación de la Guerra Civil como una inútil matanza fratricida. Se extiende el espíritu de la reconciliación de las dos Españas en el que la guerra toma un carácter de culpa colectiva, donde unos deben renunciar a sus privilegios y otros a sus odios. Desde el Ministerio de Información y Turismo se buscó un lema conciliador: ‘25 años de Paz’ (1964). Mediante la que fue una de las mayores campañas propagandísticas de la dictadura,<sup>24</sup> bastó solo una palabra ‘paz’ para establecer una relación diferente y resignificar el trato del productor hacia el pasado

---

<sup>23</sup> Se aprueba la Ley 10/1988, de 3 de mayo, de Televisión Privada por la que se regula la gestión del servicio de televisión en España. Hasta este día, solo existían dos canales de televisión en España: La 1 y La 2 de TVE, una vez aprobada la ley surgieron los primeros canales privados que emitían en abierto: Antena 3 y Telecinco, y en modo semiabierto: Canal +. Ahora existen más canales de televisión retransmitidos por la banda digital.

<sup>24</sup> España entera se llenó de banderines y carteles, se celebraron desfiles militares, se acuñaron sellos, se erigieron obras públicas—por nombrar algunas el Hospital de la Paz en Madrid, la carretera M-30 en Madrid o el Barrio de la Paz en Málaga. Se dejó a un lado el tono de Cruzada y se asoció la paz a las mejoras económicas y sociales que empezaban a percibirse junto con el aperturismo internacional, la llegada del turismo, el éxodo del campo a la ciudad y la expansión de la industria del país.



para aceptar una nueva realidad. De este modo se produjo una internalización del sentido que legitimó al régimen tal y como demuestra una encuesta realizada en 1969 para medir el apoyo social para un indulto general a favor de los restantes presos políticos de la guerra. Los resultados pusieron de manifiesto que 30 años después del conflicto la mayoría de la población estaba dispuesta a superar las divisiones del pasado: un 77% de los encuestados se declaró a favor del indulto, mientras que tan solo un 1,9% se opuso al mismo. (citado en Brinkmann 362)

El régimen dictatorial en España utilizó la lengua como herramienta para conseguir la legitimación política. Para convertir su discurso sobre la guerra de Cruzada contra el infiel que dividía al país en dos, en uno de paz en el que todos eran hermanos asienta su poder en los recursos lingüísticos que tienen la capacidad de “transformar lo improbable en verdadero y moldear el pensamiento estableciendo cómo y qué se debe pensar” (Gregorio de Mac 913). El gobierno franquista español utilizó su poder para difundir y repetir esta idea que con el paso del tiempo se naturalizó. De este modo, convenció a toda una sociedad de que la guerra que el propio bando golpista había empezado había sido causada por la población civil. Como consecuencia cambió la mentalidad de todo un país a través de la comunicación de unas creencias y valores nuevos.

Las autoridades franquistas supieron controlar el contexto al establecer los objetivos, los conocimientos, las opiniones y la ideología que se debían adoptar y se consiguió reemplazar la visión del pasado bélico reciente. Su mensaje hegemónico creó una sociedad homogénea y logró el control de su pensamiento como lo demuestra la

encuesta anteriormente citada de 1969, solo unos años después de haber cambiado su discurso.

El proyecto tuvo éxito, tanto que el periodo de Transición lo tomó como suyo. El silencio que se apropió de la vida gubernamental democrática eliminó una realidad que atentaba contra los líderes políticos porque muchos habían tomado parte en la Guerra Civil o en la dictadura. Tras el régimen franquista, el fin pedagógico de TVE continúa con su objetivo de lograr una reconciliación que afiance la cohesión social durante la Transición a la democracia. La despolitización del evento continúa presente con el ‘pacto de silencio’ y se conserva la reimaginación del pasado para proyectarla hacia un futuro de paz. TVE y el Estado afianzaron esta práctica, sin embargo en este momento de lo que se trata es de legitimar la democracia frente al sistema totalitario anterior. Para ello, se aspira a anestesiarse a la sociedad. El objetivo es “expandir la labor didáctica de TVE al terreno literario, lo cual le daba prestigio a la televisión” (Galán Fajardo y Rueda Laffond 63). Se pretende provocar la reflexión a través de ficciones que sirven para asumir el pasado e incorporarlo al imaginario público privilegiando los aspectos humanos frente a los políticos y para “reconfigurar la identidad colectiva de los españoles de acuerdo con los principios democráticos de libertad, pluralidad y tolerancia que habían inspirado el cambio que se trataba de afianzar” (Hernández Corchete 16). La decisión de las élites políticas sobre la Guerra Civil había sido olvidarla a través del ‘pacto de silencio,’ pero paradójicamente fue necesario recordar el pasado para eliminar la contienda del imaginario público—por ejemplo, a través de las producciones anteriormente mencionadas: *La plaza del diamante* (La 1, 1984), *Lorca, muerte de un poeta* (La 1, 1987-1988), *Hemingway, fiesta y muerte* (La 1, 1988) o *La forja de un rebelde* (La 1,

1990). El proyecto dio sus frutos ya que según Francisca López, el desencanto con el que se trataba el tema no gustó a la audiencia que efectivamente se decantó por olvidar (117-8).

En la actualidad, la intención pedagógica de TVE se mantiene. Así lo confirmó Carmen Caffarel Serra, directora general de RTVE entre 2004 y 2007, en un discurso en el que aseguraba que “RTVE [conserva] su carácter de grupo de servicio público” (87). Por lo tanto, es de esperar que conserve su relación con el proyecto político correspondiente. Tanto PSOE como PP van a utilizar este canal para legitimar sus proyectos. A través de su discurso van a influir en los productos culturales y en su mensaje, y éstos a su vez en el pensamiento de la sociedad española.

La televisión pública española es un factor institucional activo para la (re)construcción, reproducción y circulación de pautas que encuadran y valoran el pasado. Funciona como agente transmisor ya que traslada la manera de pensar y de actuar de la autoridad competente. Desde su origen, su gestión cultural amplifica la legitimidad institucional que conforma y organiza la pluralidad del recuerdo social. De este modo

la cultura nacional aparece como una suerte de ‘comunidad imaginada’ . . . porque asum[e] la forma de un discurso en tanto [que] constru[ye] y propon[e] sentidos, que influyen y organizan nuestras acciones y la percepción que tenemos de nosotros mismos—la narración de la tradición, los mitos fundacionales—unificando a nivel imaginario una cierta noción de pertenencia a una gran familia nacional. (Escudero Chauvel 1899) La televisión reproduce unos hechos de manera selectiva que son reconocibles y merecen ser recordados. También escoge una perspectiva que enfoca una cierta interpretación y una manera particular de

presentar dichos acontecimientos. En consecuencia el medio moldea nuestra manera de pensar y de percibir una realidad.

Más en concreto, en relación a la memoria de la Guerra Civil, se une una representación oficial cultural a través de la televisión con la memoria colectiva y se genera un tipo de memoria a la que se podría denominar memoria colectiva mediática. La institución y el medio se unen para transmitir un único mensaje que pretende crear una reconstrucción de la guerra homogénea, corrigiendo los recuerdos individuales y provocando un borramiento producto de una voluntad política. Y lo hace mediante una *sitcom*, una forma diferente de transmitir la memoria histórica, que para Cortés González influye más a largo plazo gracias a la diversión en comparación con los contenidos informativos de corte formal (36), es decir, el humor también se puede utilizar de forma instrumental.

Por otra parte, es importante tener en cuenta el contexto socio-cultural y político en el que se produce el discurso. Cuestiones como la difusión o la recepción, el tipo de espectador, los intereses de la esfera política o el tipo de memoria que crean—oficial, alternativa, hegemónica o subalterna—son importantes para determinar las implicaciones del texto. De las representaciones televisivas de memoria se derivan aspectos propios del tiempo presente (Buonanno 13-17). En este sentido, durante los ‘25 años de paz’ se utilizó el medio para transmitir un mensaje de cambio acorde con sus necesidades aperturistas y de progreso económico. En la actualidad la televisión también va a servir para reproducir un mensaje, pero en este caso, repetido.

TVE, en 2009, durante la administración de Rodríguez Zapatero, se volvió más dependiente del gobierno central al aprobarse la Ley 8/2009, de 28 de agosto, de

Financiación de la Corporación de Radio y Televisión Española que entró en vigor el 1 de septiembre de 2009 que “[t]iene por objeto regular el sistema de financiación de la Corporación de Radio y Televisión Española y de sus filiales prestadoras de servicio público de radio y televisión de titularidad del Estado” (74005). Según la disposición, para la financiación de RTVE, se destina una partida de los Presupuestos Generales del Estado. Asimismo suprime la publicidad retribuida como fuente de financiación de las cadenas de la entidad, lo que se traduce en la eliminación de los anuncios excepto los de la propia televisión pública—que no estén relacionados con los productos propios de este ente público, como otros programas televisivos o radiofónicos, lo que se traduce en menos ingresos de empresas anunciantes y más dependencia pública. Se pretende crear una televisión objetiva y de calidad y para ello se concibe un Consejo Estatal de Medios Audiovisuales (CEMA) o Comité de Sabios, como pronto fue bautizado. Este comité se constituye a través de la Ley General Audiovisual de 2010 como autoridad independiente con el fin de hacer cumplir la Ley de Financiación.<sup>25</sup> Este consejo se suprimió en 2012 bajo el mandato de Mariano Rajoy con el pretexto de ahorrar en los Presupuestos Generales del Estado (*Panorama Audiovisual* n. pág.). *PE* fue emitida en 2011, dentro del periodo de vigencia de la Ley General Audiovisual y de la Ley de Financiación, además como afirma Gallo, la serie fue aprobada por el Comité: “[*PE*] fue aprobada en su momento por el Consejo’, dice TVE” (n. pág.).

También durante el gobierno de Zapatero se aprueba la conocida como Ley de Memoria Histórica en 2007—Ley 52/2007, de 26 de diciembre—, el mismo ejecutivo

---

<sup>25</sup> Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. Internet. 26 jun. 2015.

que aprobó la emisión de *PE*. El preámbulo de la ordenanza dice así: “[e]n definitiva, la presente ley quiere contribuir a cerrar heridas todavía más abiertas en los españoles y a dar satisfacción a los ciudadanos que sufrieron, directamente o en la persona de sus familiares, las consecuencias de la tragedia de la Guerra Civil o de la represión de la dictadura” (53411). La disposición pretende proteger el derecho a la recuperación de la memoria personal y familiar así como promover la reparación moral y la dignidad de las víctimas ya sean de guerra o de la represión posterior.

En el pasado, no se dio a conocer lo ocurrido ni durante la Guerra Civil, la dictadura o la Transición por miedo a que la democracia no se asentara como sistema político. Una vez establecida, la situación no cambió; esta podría ser una de las razones por las que en la actualidad se ha despertado la necesidad de hacer frente al pasado y de “revelar injusticias, indemnizar a las víctimas y borrar las huellas franquistas de los lugares públicos” (Kienberger 284). Sin embargo, la ley no es capaz de satisfacer estas necesidades sino que es de carácter tímido y tiene carencias como la creación de un anonimato institucional o el carácter simbólico de las indemnizaciones ya que en ningún caso darán lugar a reparaciones económicas. Al no haber hecho público el “pasado franquista de personas de vida pública” (Kienberger 284) no se ha producido la persecución jurídica ni se ha creado una comisión de verdad para procesar a los responsables del régimen ni a ejecutores de su autoridad. En este sentido parece que el objetivo del gobierno es “responder a los déficits de reparación y reconocimiento de las víctimas del franquismo, provocados por la impunidad de sus verdugos y la inactividad del Estado en este asunto durante más de veinte años” (Brinkmann 164). El contenido de la ley desvía la atención hacia las víctimas para esconder su falta de interés en nombrar a

los responsables de la represión. De este modo se aleja de los considerados como herederos de la ideología franquista al mismo tiempo que aparenta acercarse a los que buscan una nueva lectura de la contienda. Sin embargo, su objetivo de lograr una reconciliación se antoja imposible ya que sigue intentando alcanzarla mediante un mensaje que se basa en la “equiparación de las víctimas de ambos bandos” (Moreno 717).

El tono conciliador de la ley, también presente en *PE*, se refiere al “espíritu de la Transición” (Ley 52/2007, de 26 de diciembre 53410).<sup>26</sup> De este modo se elimina la violencia con la que nació la dictadura. Durante esta etapa política no se retiró la simbología porque según Preston cumple con la idea de que el “rechazo de la violencia de la guerra civil y del régimen surgido de ésta prevalec[e] sobre cualquier sentimiento de venganza” (21). En la dictadura se puso el nombre de personas o de hechos destacados por su relación en la contienda o por sus simpatías al régimen a muchas calles, avenidas, plazas, barrios, polígonos industriales, o espacios públicos como colegios, universidades u hospitales. La Ley de Memoria Histórica exige que se retiren todos los símbolos fascistas o se cambie de nombre a los lugares públicos. Sin embargo, no se ha cumplido íntegramente y todavía quedan muchas calles, plazas o emblemas cuya denominación permanece inalterada desde su inauguración, como el Hospital de la Paz en Madrid, el monumento en honor a la División Azul en Segovia o el busto de Franco en la plaza Mayor de Salamanca, solo por citar algunos, lo cual subraya la todavía convivencia de la democracia con el franquismo.

---

<sup>26</sup> Uno de los objetivos de la Transición fue la estabilidad democrática que incluiría representantes tanto de la derecha como de la izquierda. Para ello, muchos de los líderes republicanos cedieron con varias de sus reivindicaciones políticas en favor del nuevo sistema político, aunque de este modo beneficiaran las pretensiones de la derecha de no remover el pasado.

Sin embargo, a pesar de sus carencias y diferencias, tanto la ley como la comedia de situación, son innovadoras y renovadoras a su manera, pero también ponen de manifiesto algunas carencias del país. *PE* examina la representación de la contienda desde el punto de vista de la comedia, mientras que la ley trata de abrir un debate institucional. “La llamada recuperación de la memoria histórica responde a los déficits de reparación y reconocimiento de las víctimas del franquismo, provocados por la impunidad de sus verdugos y la inactividad del Estado en este asunto durante más de veinte años” (Brinkmann 164). Es cierto que el código legal reivindica la memoria republicana, pero siempre dentro de un marco político e institucional de democracia y reconciliación. Por este último motivo, Rodríguez Zapatero “defendió la necesidad de mantener ‘un punto de templanza’” (citado en Hernández n. pág.) y evitó que la ley incluyera, por ejemplo, una comisión de verdad como le reclamaba el juez Baltasar Garzón. Este código sobre la memoria histórica busca un consenso político sobre el pasado. Sin embargo, ocurre todo lo contrario: “[l]as reticencias que se articularon dentro del Partido Popular tienen que ver con su origen histórico en los sectores reformistas del franquismo . . . [u]n distanciamiento explícito del franquismo iría, por tanto, en contra de las identidades personales y familiares de muchos líderes del partido” (Brinkmann 369).

A pesar de que se estipule en la Ley, según palabras de Moreno, que no es “objeto . . . implantar una determinada memoria histórica ni corresponde al legislador reconstruir una supuesta memoria colectiva” (713), una vez aprobada, la verdad histórica pasa a ser un derecho en el que el pasado se convierte en demandable, reivindicable y parte innegable de la realidad. Como afirma Winter “en el ámbito social, la ontologización de la memoria consiste esencialmente en su legislación” (252), es decir, cuando se



institucionaliza la memoria deja de ser algo individual o familiar para convertirse en una construcción colectiva y social. Sin embargo, el efecto normalizador de la ley no incluye un proyecto de construcción de una verdad institucional/oficial que se produzca en democracia, como lo demuestra la ausencia de asignación de responsabilidades por los acontecimientos del pasado, sino que se asume el discurso de los vencedores de la contienda—discurso mayoritario en *PE*—al pretender la reconciliación y reproducir una realidad en la que las víctimas y victimarios de la guerra son los propios ciudadanos y por tanto se dejan las cosas como están.

Para configurar el significado de un discurso también se han de tener en cuenta los receptores del discurso. Tal y como indica Fairclough, “all text express the social identities of their producers and address the assumed social identities of their addressees and audiences” (“todos los textos expresan la identidad social de sus productores y comunican la identidad social que los emisores asumen de sus receptores/audiencia”; 123). La institución productora del discurso tiene en cuenta su audiencia a la hora de concretar el contenido de su mensaje para que sea comprendido y para que sea valorado en el mercado. El público utiliza su conocimiento, en el que también se incluyen las connotaciones y matices heredados, para poder inferir el significado que el productor quiere transmitir. Al mismo tiempo, el gobierno, a través de un organismo público, impone una ideología que legitima su existencia y sus procedimientos, que a su vez el receptor debe aceptar para consumir el producto.

El proceso de crear e interpretar un texto está directamente relacionado con los procesos cognitivos que se han formado socialmente y que a su vez han dado forma a convenciones nacionales. A través del estudio de la programación televisiva en general se

puede llegar a comprender el imaginario colectivo, y en particular, tal como señala van Dijk también “[a] TV program will provide social interesting answers about what is really going on in such communicative events” (“un programa televisivo facilitará respuestas socialmente interesantes sobre lo que realmente está pasando en dicho evento comunicativo”; Introducción 5). En España es especialmente interesante el estudio de este medio de comunicación porque se ha convertido en dominante. Según Smith, cada espectador ve de media 4 horas de televisión al día (“Ficciones” n. pág.).<sup>27</sup> Asimismo, es el medio más accesible: la programación entra en casa de los espectadores que no se tienen que desplazar para mantenerse informados o entretenidos. Se produce una intrusión en el hogar de la audiencia, por lo que el discurso debe aparecer lo más moderado posible para llegar a un mayor número de espectadores potenciales.

La forma en que la televisión nos presenta sus producciones también configura el pensamiento de los receptores. Si la televisión se considera un medio nacional por formar nuestro pensamiento y presentarnos una identidad unificada en la que todo el país puede verse reconocido, por la forma en que lo presenta, la *sitcom*, además de añadir el elemento humorístico, reafirma esa función. El sentido del humor y su comprensión son una característica local, por lo que la comedia de situación se convierte en el producto nacional por excelencia. El humorismo subraya esta unidad, ya que para que los espectadores se rían deben ser capaces de reconocer las realidades que contiene la obra.

---

<sup>27</sup> Las cifras cinematográficas las presentan Pelaz López y Tomasoni; entre 2001 y 2010, se comparan las películas más taquilleras en España, tanto de producción nacional como extranjera, con las cintas de memoria histórica (26-28). En literatura, Faber afirma que un “37% de la población nunca lee un libro, donde solo un 47,2% abre un libro más de una vez por semana, y donde los libros más leídos no son, precisamente, los que suelen atraer nuestro interés académico” (141).

In these ways, sitcom becomes not only representative of a culture's identity and ideology, it also becomes one of the ways in which that culture defines and understands itself. . . . '[T]o share humor with someone we need to share a form of life with him [*sic*]' (Morreal, 1983, p. 61) then group laughter at a joke serves to signal an agreement about the way things are, should be or are understood to be. De este modo, la *sitcom* se convierte en el representante de la ideología y la identidad de una cultura, sino que también en una de las maneras en las que la cultura se define y se comprende. . . . '[P]ara compartir una agudeza con alguien debemos compartir una forma de vida' (Morreal, 1983, p. 61) de este modo la risa grupal sirve para mostrar un acuerdo sobre cómo son las cosas, deberían estar o se entienden. (Mills, *Television* 9)

La *sitcom*, tanto por parte de la academia como por el público en general, se ve como un producto trivial, una forma insignificante y anti-intelectual, cuya finalidad última es distraer. La comedia de situación ofrece un tipo de "pleasure which rarely question[s] society and social norms. . . . a sitcom is good entertainment . . . because it doesn't require us to think" ("placer que casi nunca cuestiona la sociedad ni sus normas . . . la *sitcom* es un buen pasatiempo . . . porque no nos obliga a pensar"; Mills, *Sitcom* 5). La audiencia quiere entretenerse a través de un producto cómico que no le fuerce a reflexionar sobre el significado de lo que está viendo y espera una risa fácil. Por esta razón, este tipo de series televisivas se sirven de valores y representaciones que se suponen forman parte de un lugar común para los participantes ya que, al fin y al cabo, su discurso se basa en una descripción recordatoria en tono humorístico. La comedia asume la participación del destinatario en la construcción de significados y parte de la base de

que ya conoce la información de antemano aunque no necesariamente conlleve la aprobación del contenido o tono.

A pesar de la escasa promoción en torno a la emisión de *PE* logró liderar el *prime time* en el Capítulo 1 con un 20,9% de cuota media de pantalla—alrededor de 3 millones de espectadores.<sup>28</sup> Parece ser que el proyecto de ambas entidades públicas, RTVE y el gobierno, funciona. Se coordinan entre sí para transmitir una memoria colectiva mediática cuyo objetivo es de reconciliación que pretende a largo plazo instaurar el olvido y el silencio, como subraya la *sitcom*: “lo que hay que hacer es olvidarse mirar *pa'lante*” (“Otoño del 36” 15:00-15:03) en una escena en la que se habla sobre la guerra. Se refuerza un conservadurismo por parte del estado que actúa de forma prescriptiva para imponer un modelo que resume un conjunto de valores que encauce a una sociedad homogénea y una vez más se pretende acercar las divisiones que producen las diferencias.

Por su parte, desde la derecha española se considera que no hay necesidad de revisar el pasado y, como consecuencia, tras la llegada al poder de Mariano Rajoy (Partido Popular) en 2011, se suspenden los fondos para la llamada Ley de Memoria Histórica. De este modo, la disposición no se deroga oficialmente pero sí a efectos prácticos y tampoco se sanciona a nadie por incumplirla. Sin embargo a nivel local es diferente. Después de las elecciones municipales y autonómicas de 2015, cambia la situación, siempre que esté en el poder un gobierno de corte social.<sup>29</sup> En Andalucía

---

<sup>28</sup> El resto de capítulos también tuvo buena acogida. Ver *fórmula*tv “Plaza.”

<sup>29</sup> Se celebraron elecciones municipales a nivel nacional y autonómicas el 24 de mayo de 2015 en todo el territorio excepto en Andalucía (22 de marzo de 2015), Cataluña (27 de septiembre de 2015), País Vasco (21 de octubre de 2012) y Galicia (21 de octubre de 2012).

(PSOE) se va a impartir una asignatura sobre la memoria histórica (Becerro n. pág.), en la Comunidad Valenciana (coalición formada por el PSOE valenciano—PSPV—y Compromís) se creará una comisión de memoria para abrir fosas comunes (Zafra n. pág.), el ayuntamiento de Madrid (Ahora Madrid) ha comenzado a cambiar nombres de lugares públicos (Calleja n. pág.), y en Barcelona (Barcelona en Comú) se ha prohibido la misa en el castillo de Montjuïc en honor a los sublevados de 1936 que llevaba celebrándose desde 1940 casi ininterrumpidamente (Antón n. pág.).<sup>30</sup>

El PP tampoco está conforme con la Ley de Comunicación Audiovisual y decide derogarla. Asimismo, rompe el contrato con los productores de *PE*, a pesar de su buena recepción y de que RTVE tuviera acordado con la Hill Valley la realización de dos temporadas (Chicharro Merayo 207). Tanto en relación con la revocación de la ley como en la disolución del contrario, TVE alega la creciente deuda de la corporación (Smith, *Spanish Visual 5*).<sup>31</sup> La interacción de TVE con el mundo político juega un papel

---

<sup>30</sup> Compromís es una formación de izquierdas compuesta por nacionalistas valencianos y los verdes. Ahora Madrid y Barcelona en Común son formaciones también de izquierdas que presentaron candidaturas ciudadanas de unidad popular compuestas por militantes independientes y de Podemos.

<sup>31</sup> *PE* no es la única serie controvertida que suspende RTVE bajo el mandato de Mariano Rajoy. La miniserie *El precio de la libertad* (La 1, 2015) producida por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, muestra la vida del ex miembro de ETA Mario Onaindía desde su ingreso en la banda hasta que dejó las armas a mediados de los años ochenta del siglo pasado, ha sido bloqueada recientemente. Desde hace más de tres años hay series suspendidas por estar ambientadas en la Primera República, en la Segunda Guerra Mundial o en la Guerra Civil. *Volveremos* (La 1, 2011), producida por Brutal Media, tiene de telón de fondo la Segunda Guerra Mundial. *La conspiración* (La 1, 2011), producido por la ETB, recrea el alzamiento del general Mola y la posterior Guerra Civil. *Tres días de abril* (La 1, 2011), producida por Boomerang, relata los hechos acontecidos entre el 12 de abril de 1931, día en que se celebraron las elecciones municipales, y el 14 del mismo mes y año, fecha en que se proclamó la Segunda República y el rey Alfonso XIII salió del país. *14 de abril. La República* (La 1, 2011), producida por Diagonal TV, una historia de amor que surge durante la Segunda República española; es el caso más llamativo, ya que RTVE gastó más de 15 millones de euros en esta producción La

fundamental en la legitimación del proceso discursivo. El medio televisivo, en cierto modo, emite temas que parecen ser de interés para la audiencia, sin embargo las instituciones lo utilizan para legitimarse y mantener las relaciones de poder desiguales en cuanto a la creación de memorias sobre el conflicto. Tanto el PSOE, a través de *PE* o el PP eliminando toda relación con el pasado, consiguen el efecto contrario: en lugar de fomentar la reconciliación se acrecienta la dicotomía. Las decisiones políticas determinan el sistema y el contenido televisivo en el que se incluye una serie de características, se excluyen unas realidades o se eliminan otras completamente. A través del discurso de la *sitcom* se favorece un desconocimiento selectivo, se ejerce el poder y se reproduce en el discurso y por medio del mismo. Se crea la memoria desde arriba y se mantiene la diferencia entre recuerdos familiares o individuales e institucionales. La exposición a una información sesgada no parece incomodar a una sociedad que, como demuestran las cuatro horas de media que los españoles pasan frente al aparato, gusta de ver la televisión, un medio que parece evitar lo diferente. Los espectadores quieren entretenerse y buscan información que confirme lo que ya saben, para evitar sentirse incómodos. Como consecuencia, el país parece estar condenado a repetir una visión de reconciliación que perdura desde el siglo pasado. Se elige no cuestionar, por lo que no se contribuye a la reevaluación de la memoria histórica tanto mediática como colectiva, sino que se reafirman los pilares de la Transición. Recordar se ha convertido en una cuestión de política, traer el pasado al presente muestra las intenciones futuras y en este sentido parece que el olvido forzado va a condenar a la sociedad española a estar continuamente

---

segunda temporada se rodó también en 2011, pero su emisión se suspendió hasta 2017 (Fernández n. pág.).

recordando la Guerra Civil como un conflicto benévolo y necesario que unificó a todo el país.

### Conclusión

La contienda no es un asunto sobre el que se fomente una pluralidad de puntos de vista. Gracias a una lectura de *PE* a través del ACD se ha hecho patente la relación entre la estructura del producto y un modelo cognitivo. Este análisis nos ofrece respuestas sobre la función instrumental de la televisión y del subgénero humorístico de la comedia.

La televisión ha contribuido a perfilar la conciencia histórica desde sus inicios. La representación mediática del pasado es un acto selectivo. Se escoge una manera particular de presentar los hechos que en consecuencia moldea cómo pensamos y qué valores y recuerdos transmitimos. El medio tiene una gran capacidad socializadora ya que reúne a familias enteras frente al televisor y convierte a la población entera en una audiencia en potencia y por eso el discurso del medio debe conectar con un receptor heterogéneo. Con este fin, reproduce realidades recurrentes y estereotipadas que la mayoría de los televidentes puedan reconocer y comprender, como el discurso de los rojos, el deseo de reconciliación o el tema de la comida, al mismo tiempo que unifica la conciencia nacional. Asimismo, se trata de no herir sensibilidades y se prefiere un tono inofensivo, condescendiente y paternalista, sin violencia, que reduce tensiones y evita denunciar un pasado que fue todo lo contrario: oscuro, reprobable y lleno de atrocidades.

Con este tipo de discursos, se busca la complicidad de una audiencia que se ha convertido en destinataria y consumidora. El papel de los espectadores es tanto activo como pasivo ya que la recepción de información constituye un acto de reconocimiento e interpretación. En este caso su participación es mayor ya que se trata de una comedia que

juega con los estereotipos como elementos de reconocimiento y generación del humor. Se busca una risa fácil en la que el telespectador sea activo a nivel textual pero pasivo a nivel social, ya que la función principal de la *sitcom* es entretener para fomentar la pasividad. A través del ACD observamos que el objetivo del PSOE se centra en la necesidad de recordar y en cómo hacerlo a su manera. De este modo, se constituye como un instrumento que intenta desenmascarar la manipulación y la demagogia del discurso político a través de *PE*. El gobierno español se sirve de la *sitcom* para legitimar su proyecto y continuar con una visión normalizada del pasado que lo representa como benevolente. Se elige este espacio televisivo para que el público mantenga una actitud pasiva frente a la contienda. La manipulación lingüística y de representación que practican los sectores de poder a través de los medios de comunicación están siempre presentes en toda interacción, ya sea de resistencia o de dominación. En este caso, se desvela una relación de poder por parte del gobierno español a través de RTVE y *PE* sobre la población. La autoridad actúa de manera prescriptiva para configurar un conjunto de valores específicos sobre el discurso de memoria histórica eliminando lo que atenta contra ellos para producir una cultura homogénea y en absoluto apolítica.

La información que presenta el discurso sobre la Guerra Civil es fragmentaria y simplificada para no cambiar la visión del pasado. En este sentido, el discurso de *PE* crea una memoria colectiva mediática que concuerda con el modo en que la institución que lo financia desea que se recuerde el conflicto. El gobierno del PSOE utiliza la función pedagógica de la televisión pública española para activar un discurso sobre el pasado a través de una serie de tono humorístico que complementa su programa político relacionado con la Ley de Memoria Histórica. Su objetivo es alcanzar una reconciliación



por tantos años anhelada aunque inintencionadamente produce un efecto contrario. Mediante la *sitcom* habla sobre la contienda para diferenciarse de la oposición que considera que es mejor no dialogar. Sin embargo, solo es una cuestión de apariencias y, aunque se reactiva el discurso de memoria histórica, su significado último permanece igual. El mensaje que se transmite es conservador porque perpetúa la visión creada por los vencedores de la contienda de que el verdadero culpable es la población civil. El discurso reafirma una visión fratricida del conflicto y muestra que no se ha superado la división de las dos Españas. Sin embargo, es favorable para este grupo político que se le relacione con su deseo de recuperar la memoria histórica. Por una parte, fomenta una amnesia sobre el pasado y borra las incomodidades que se pretenden evocar, y por otra mantiene las relaciones de poder desiguales pero sin eliminar el interés que hoy en día despierta la contienda.

*La comedia salvaje* o la obsesión con las dos Españas, la reconstrucción paródica de una realidad persistente

Enmarcada dentro del género de memoria histórica, la novela de José Ovejero, *La comedia salvaje* (2009), muestra una manera diferente de representar la Guerra Civil española por estar escrita en clave paródica. A través de esta ficción, se denuncia la opacidad de un hecho histórico del que ya han pasado más de ochenta años y se ofrece una reflexión sobre el modo en que se recuerda y se construyen identidades sociopolíticas. La distancia tanto temporal como la producida por el humor permiten al autor desdramatizar la situación, aunque de ningún modo le resta importancia. Se trata de alentar a los lectores a que reflexionen sobre lo que se suponen axiomas incuestionables.

En este capítulo, propongo un análisis de una obra neo-quijotesca mediante el subgénero humorístico la parodia bajtiniana que permite revelar un gran juego de apariencias y desengaños relacionados con las novelas que reproducen el conflicto. De este modo subraya los estereotipos guerracivilesco de la representación literaria de la contienda al mismo tiempo que cuestiona el modo en que se ha retransmitido. Mediante una obra que conjuga la narración de unas memorias con la parodia se descubre una visión multidimensional que abre nuevas interpretaciones sobre el conflicto español.

Por medio de una novela de viajes se muestra una visión muy compleja del enfrentamiento bélico. La obra se divide en dos planos: el eje horizontal y el eje vertical. El primero se corresponde con la idea espacial de viaje, en el que un héroe se dirige de un lugar a otro para superar una serie de pruebas y completar su cometido. El segundo viaje es interior, una metáfora que se centra en la idea de la búsqueda de sentido. Se trata de

una reflexión intelectual sobre un antes y un después relacionada con la construcción activa de una identidad.

*La comedia salvaje* (LCS en adelante) narra el viaje de Benjamín, un hermano marista, elegido personalmente por el presidente de la Segunda República española, Manuel Azaña (1 de mayo de 1936-2 de febrero de 1939), para llevar a buen puerto LA MISIÓN (en mayúsculas en la novela de Ovejero): detener la Guerra Civil. Para ello, debe dirigirse a Burgos y encontrarse con el general Cabanellas, líder de los sublevados a principios de la contienda (25 de julio-30 de septiembre de 1936) para hacerle una oferta aprovechando las dudas y el malestar registrado en algunos sectores de los militares alzados, que creyeron que el golpe de estado solo duraría algunos días. Tras conseguir el beneplácito de Cabanellas, Benjamín deberá reunirse con el filósofo español Ortega y Gasset para proponerle la presidencia del país “por ser de los pocos a los que respetan la derecha y la izquierda” (Ovejero, *Comedia* 36). Durante este periplo en la España de finales de los años treinta del siglo XX, a nuestro protagonista le acompaña Julia, una muchacha que conoce al comienzo de su empresa.

#### *Don Quijote en diálogo con LCS*

Esta novela comparte muchas características con el *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. Como es bien sabido, esta obra cervantina es considerada la primera novela moderna y está compuesta por dos partes publicadas en 1605 y 1615 respectivamente, en las que se narran las aventuras del hidalgo don Quijote y su escudero, Sancho Panza. Tanto Benjamín como don Quijote recorren el país con sus respectivos escuderos: Sancho viaja con el caballero andante, y Julia acompaña a Benjamín. Se

podría decir que *LCS* es una novela neo-quijotesca, ya que a través de su lectura es fácil establecer otras analogías con *Don Quijote*.

A nivel narrativo, el relato cervantino está compuesto por varios niveles: 1) el primero está formado por el autor real, el propio Cervantes. 2) El autor implícito o narrador es una voz anónima que organiza, prologa, edita el texto completo y rige el sistema discursivo que engloba el enunciado de Cide Hamete Benengeli. 3) Cide es un autor árabe que escribe unos pliegos en árabe. 4) El traductor anónimo que interpreta los pliegos de Cide y redacta en morisco aljamiado. 5) La reinterpretación final de los pliegos. Por su parte, en la obra de Ovejero aparecen hasta cuatro niveles: 1) Ovejero es el autor real. 2) El entrevistador anónimo de Benjamín que hace las veces de narrador o autor implícito, quien ordena y edita sus encuentros. 3) Benjamín narra experiencias en las que él es el protagonista. 4) Benjamín se encuentra con varias personas en su camino que le relatan experiencias personales; Benjamín a su vez las recuenta al autor implícito.<sup>32</sup>

A lo largo de su viaje, los personajes principales de ambas obras se encuentran con varias dificultades. Mientras don Quijote pelea contra gigantes, leones o asteroides, Benjamín se enfrenta a las bombas y la incertidumbre de no conocer el bando de sus obstáculos particulares. Ambos protagonistas son héroes, sus conductas son intachables y su ejemplaridad es digna de admiración. Rechazan cambiar su verdad y seguir adelante con su utopía: uno quiere “desfacer agravios” (Cervantes, *Quijote* 82), mientras que el otro trata de detener una guerra civil. Tanto sus actos como sus intenciones son moralmente puras. Los dos se presentan como proveedores de un servicio público para

---

<sup>32</sup> Ver *Figura 3*.

intentar lograr el bien común, siempre basándose en el respeto hacia los demás y la solidaridad desinteresada. A don Quijote “le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante” (Cervantes, *Quijote* 50), en el caso de Benjamín. Él acepta LA MISIÓN porque Azaña le convence de ello ya que sus características le convierten en la persona idónea para llevarla a cabo:

eres un hombre culto, con sólida formación religiosa, conoces también la filosofía liberal. Eso te convierte en un buen candidato . . . tu razón te impide ponerte claramente de un solo lado. . . . puedes pasar desapercibido, atravesar líneas enemigas, no llamarías la atención entre labriegos (aunque culto también eres de pueblo), no despiertas desconfianza. Y hay otra razón: no tienes nada que perder. (Ovejero, *Comedia* 32-33)

Benjamín y don Quijote construyen sus decisiones a través del filtro de la literatura. Ambos héroes son hombres letrados: el caballero de La Mancha quiere ser el protagonista de uno de sus libros de caballerías; por su parte, Benjamín, como hermano marista, ha sido educado entre libros de filosofía y teología. Ninguno de ellos tiene una noción real de lo que ocurre fuera de su mundo literario particular y se crean una imagen de lo que suponen el mundo real a través de sus lecturas. Cuando conocen la realidad fuera de sus libros, la encuentran en decadencia y se sienten desencantados. A pesar de esta situación, mantienen firmes sus valores y deciden seguir con su cometido.

La precariedad de la realidad fuera de la producción intelectual aparece en ambas obras en forma de digresiones o narraciones intercaladas. No son relevantes para la trama principal y detienen la acción, sin embargo, ayudan a crear una tensión que aumenta la

complejidad de las novelas. Al mismo tiempo, estos incisos influyen directamente en los héroes, ya que les ayudan a desengañarse de una realidad que creían idílica. Fuera de sus lecturas, nuestros héroes aprenden de las experiencias vividas y de los personajes ocasionales que se encuentran en su camino. Ambos grupos van de una dificultad a otra. Por ejemplo, don Quijote se encuentra con unos galeotes, presos que son llevados a remar a galeras y se pelea con los presos y sus guardianes; y Sancho cae en la burla de unos duques que le prometen la gobernación de la ínsula Barataria. Por su parte Benjamín y Julia se encontrarán con personajes de muy distinta índole: carlistas, falangistas, legionarios, comunistas, milicianos, brigadistas, etc.; personajes públicos como Azaña, y Ortega y Gasset, y anónimos: artesanos, vendedores ambulantes, boticarios, taberneros, inventores, etc. Hallarán a un churrero con un negocio mal localizado, un cura que justifica la pederastia, una secta que quisiera convertir España en un desierto, la estrategia de un oficial que quiere incendiar el Alcázar de Toledo con un espejo parabólico, o la presencia de las Brigadas Internacionales y de un Comité Antiimperialista Revolucionario Latinoamericano llegado a España para conquistarla aprovechándose de las luchas internas dado que “esa es la estrategia de Cortés con los Aztecas y les fue bien” (Ovejero, *Comedia* 236).

Incluso hay una digresión que comparten ambas novelas: la quema de libros, por ser objetos que corrompen la moral. Al término de la primera salida de don Quijote, el cura, Pero Pérez, y el barbero expurgan y queman parte de la biblioteca del caballero andante por considerarla la causa de su locura:

— Éstos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho; que son libros de entendimiento, sin perjuicio de tercero [refiriéndose a libros de poesía].

— ¡Ay señor! — dijo la sobrina [al cura] —, bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballescaca, leyendo estos, se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.

(Cervantes, *Quijote* 71)

En *LCS* también hay una quema de libros inadecuados que lleva a cabo el profesor de literatura de Benjamín, don Raúl, simpatizante del bando sublevado, porque

en una biblioteca sólo puede estar lo que nos vuelve mejores, no lo que nos corrompe. . . . En cumplimiento del bando del 4 de septiembre vamos a quemar unos cuantos, a saber, los que tengan un cariz marxista o socialista, y aquellos que atenten contra las buenas costumbres o la religión. Venga, hagamos una fiesta de la cultura . . . [en la que] nuestra selección debe regirse por criterios ideológicos, no por la calidad (Ovejero, *Comedia* 275).

Otra característica que acompaña a ambas obras es el tono paródico. La parodia es su cualidad más significativa porque marca el carácter general de las obras. La elección del subgénero humorístico no es casual y apunta a “nuevas direcciones creativas formales en lo que se refiere al empleo del humor como elemento que permite acciones subversivas como vehículo ideológico. . . . El humor no es inocente . . . al contrario, parece estar calculado para consentir un mensaje que transita entre la crítica irónica y la

crítica despreocupada, la creatividad humanista y la resolución” (Barros n. pág.). Es decir, las obras amenizan al mismo tiempo que tratan de resolver conflictos ideológicos y de perspectiva: utilizan el humor como elemento aglutinador de la tensión ocasionada por la diversidad de puntos de vista presentes en ambas novelas.

#### El realismo grotesco: la parodia de *Don Quijote*

Este subgénero humorístico ha sido analizado principalmente por Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, publicada por primera vez en 1941. Bajtín explica la parodia mediante la metáfora del carnaval. Es una celebración asociada a máscaras y disfraces en la que todos estamentos participan y se mezclan en las calles de la ciudad. Esta fiesta se asocia a la libertad de pretender ser quien no se es, por lo que en cierto modo se eliminan las diferencias entre ricos y pobres y así todos se sienten parte de la comunidad. Asimismo, también combina lo profano y lo sagrado al tratarse de una fiesta popular que se celebra antes de la Cuaresma. Bajtín considera que el carnaval se opone a la cultura oficial de clases y de religión por estar directamente asociada a la risa, elemento que podría ser el germen de un posible cambio tanto político como cultural.

Si extrapolamos la risa carnalesca a un contexto literario, se entiende la parodia como un ‘segundo mundo’ o heteroglosia en oposición al ‘mundo oficial’ o monoglosia. El humor revela una ambivalencia a la cual se le denomina ‘realismo grotesco’ ya que regenera y renueva lo viejo (Boje 9). La degradación del mundo oficial crea nuevas obras que “may be *both* critical *and* sympathetic to their ‘targets’” (“pueden ser *tanto* críticas *como* empáticas con sus ‘blancos’”; Rose 47). La parodia lleva al extremo y pone en evidencia las obras en las que se basa utilizando técnicas como la incongruencia, la



sustitución, la suma, la sustracción y la exageración o el contraste (Rose 90) para ridiculizar a sus fuentes, sin eliminarlas ya que su reconocimiento y su degradación es fundamental para que surja la risa. Es decir, esta transformación no solo sirve para atacar a la fuente, sino también para homenajearla.

Para crear una parodia es fundamental que la muerte de lo monoglósico sea simultánea a la creación del segundo mundo. Se crea un diálogo entre dos voces integradas en el discurso que incorpora el objeto parodiado y la parodia del objeto. La nueva realidad produce una reinterpretación polifónica que, según Bajtín, promueve la evolución literaria en la que lo viejo se ha quedado obsoleto y deja paso a las nuevas creaciones que van a poner en evidencia un deseo de cambio.

El crítico elige la obra de Rebelais porque precisamente considera que, junto con las obras de Cervantes y Shakespeare “representa un cambio capital en la historia de la risa” (Bajtín, *Cultura* 57). Antes de la llegada de este autor medieval, las novelas estaban “organized retorically, as if there were a single, unified meaning to be conveyed by an authorial discourse” (“organizadas de forma retórica, como si hubiera un único significado que expresara un discurso autoritario”; Childers 148). Sin embargo, la obra del escritor francés no incorpora un único mensaje, sino que reúne varias voces de otras novelas e incluso géneros, en los que se injertan unos discursos en otros para crear una polifonía. En este sentido, *Don Quijote*—obra también analizada por Bajtín aunque en menor medida—y *LCS* se pueden considerar parodias.

Desde su protagonista, don Quijote, la novela cervantina aparenta lo que no es. El personaje principal de lo que se considera una novela de caballerías no es un caballero ni

un infanzón, sino un hidalgo.<sup>33</sup> El protagonista representa al héroe clásico, de conducta intachable, que dedica sus victorias a su amada Dulcinea, aunque generalmente casi nunca sale triunfante de sus entuertos. No es perfecto, sino que se muestra con defectos, característica que le humaniza. Además le gusta comprar y leer libros. En consecuencia, Cervantes expone la falsedad del carácter ejemplar del personaje, sin renegar completamente de las normas de la narrativa de caballerías.

Benjamín, el héroe de *LCS*, es elegido de la noche a la mañana para salvar al país. Sus características son poco comunes para un héroe en el contexto de la Guerra Civil española: es un joven inteligente, pero insignificante, culto pero torpe e inútil. Es un hermano marista y se considera no beligerante, tampoco es civil ni militar y nunca antes se había inmiscuido en cuestiones bélicas.<sup>34</sup> Es vasco pero de Álava, la provincia más al sur del País Vasco en la que se habla mayoritariamente español y además es hijo de inmigrantes, así lo señala Ovejero: “[e]s usted vasco sin serlo del todo, porque es de Álava y no habla vascuence . . . las únicas palabras [que un alavés] conoce son sus apellidos. Usted ni eso porque tiene un apellido andaluz y otro gallego” (*Comedia* 27). A pesar de su condición de marista, el resto de personajes lo consideran sacerdote y lo relacionan con la Iglesia, institución que apoyó al ejército desde el comienzo de la sublevación, sin embargo los religiosos vascos combatieron en el bando republicano. “—

---

<sup>33</sup> En el contexto histórico cervantino, los caballeros, los infanzones y los hidalgos pertenecían a la nobleza. Había clases dentro de este estamento: los caballeros son nobles de primera, los infanzones de segunda y los hidalgos de tercera. La diferencia entre los tres radica en que los dos primeros no trabajan, mientras que el tercero es pobre y debe hacerlo para subsistir.

<sup>34</sup> Los Hermanos Maristas es una congregación religiosa católica, fundada en 1817, cuya labor se centra en la educación. Sus miembros no son clérigos, de hecho en la selección de postulantes nunca se acepta a nadie que tenga aspiraciones de sacerdocio (*Catholic Encyclopedia* n. pág.).

Vasco. ¿O no le has oído el acento? Religioso vasco, a lo mejor uno de esos hijos de puta que han traicionado la religión y vendido la patria a la hidra roja” (Ovejero, *Comedia* 97). Es muy humano y sensible, y su fuerza recae sobre su intelectualidad, a diferencia de lo varoniles y violentos que se suponen los héroes de guerra, aunque su moralidad permanece intacta, como en algunas representaciones estereotipadas de los protagonistas de la contienda. Además se queda cojo después de un accidente de avión.

La apariencia dual que caracteriza a ambos protagonistas se extiende a sus escuderos. El acompañante de don Quijote, Sancho Panza, al comienzo difiere de las opiniones de su amo. Mientras el último personifica el mundo superior de las ideas, el sirviente simboliza el materialismo, lo terrenal. Sin embargo, a medida que avanza la novela, filtran ellos mismos sus respectivos discursos y Sancho se quijotiza y don Quijote se sanchifica. Por lo tanto, es imposible definir a don Quijote como puro materialismo o idealismo, ya que ambos presentan dudas, titubean y se contaminan mutuamente. Este proceso de osmosis representa una heteroglosia que forma mensajes en pareja o como lo denominan Spadaccini y Talens: un tipo de “dualismo ‘gris’ [que] ataca al dogmatismo, pone fin a las verdades únicas e indisputables” (160). El ejemplo más claro de esta sanchificación y quijotización se encuentra en el último capítulo del *Don Quijote*, cuando el hidalgo se encuentra en su lecho de muerte. Sancho insiste en que salgan una vez más, a pesar de que él ha pasado jornadas sin comer o sin percibir un salario, lo cual demuestra que se ha impregnado de ese espíritu idealista propio de su amo. Por su parte, el caballero andante, parece que se haya contagiado del realismo de Sancho al aceptar su debilidad y su destino. Sin embargo, ningún personaje pierde su condición de hidalgo y

escudero respectivamente. Aunque se hayan reducido las distancias y acepten el mensaje del otro nada va a cambiar en su esencia individual.

Benjamín y Julia son los particulares don Quijote y Sancho de la novela de Ovejero. Ambos personajes de *LCS* simbolizan diferentes mundos. Él representa al mundo de las ideas, es un hombre instruido en la filosofía, la literatura y la teología, y Julia personifica al mundo terrenal por ser ella la proveedora de alimentos. Ella es más impulsiva, mientras que Benjamín se apoya más en su intelecto y de este modo se complementan. Los dos forman una extraña pareja en la que uno se respalda en el otro para sobrevivir. La escudera salva en varias ocasiones la vida a su compañero, como en el episodio en el que aparece una partida de legionarios en la plaza de un pueblo y Julia “lo agarró [a Benjamín] y lo arrastró detrás de una columna” (Ovejero, *Comedia* 252) antes de que empezaran los tiros, o acuchilla a los atacantes de Benjamín cuando el coche en el que viajan a Barcelona es masacrado por un control aleatorio de simpatías políticas desconocidas (Ovejero, *Comedia* 374-5).

Por su parte, Benjamín se sirve de su lógica para también salvar la vida de Julia. En el momento en que se conocen, la joven se encuentra en una parcela llena de ovejas que acababa de ser bombardeada. Entre la carne y la sangre, en un socavón creado por uno de los proyectiles, se intuyen unas telas dispuestas a modo de tienda de campaña. De entre los trapos aparece Julia que le comenta a Benjamín: “[l]as bombas nunca caen en el mismo sitio. Así que el lugar más seguro es donde ya ha caído una” (Ovejero, *Comedia* 85) para justificar el lugar en el que había construido su refugio. El hermano marista intenta convencerla de que saliera de su guarida diciéndole que las bombas no siguen las normas de la estadística, sino que pueden caer dos veces en el mismo lugar. Julia confía

en él a pesar de que se acaban de conocer y sale de su resguardo. Minutos más tarde comienza de nuevo otra ráfaga y una de las bombas destroza el cobijo que protegía a Julia. Gracias al sentido común de Benjamín, ambos permanecen ilesos (Ovejero, *Comedia* 88)

En otra ocasión, cuando el Comité Antiimperialista Revolucionario Latinoamericano detiene a la pareja y unos milicianos descubren su posición, Julia también acepta el razonamiento de Benjamín:

— Intenta desatarme — dijo Julia.

— Mejor no.

— Tenemos que huir de aquí. A éstos se los van a cargar a todos.

— Por eso. Es preferible seguir atados [asevera Benjamín]. (Ovejero, *Comedia* 143)

Los miembros del comité hicieron frente a los milicianos. Si estos últimos hubieran encontrado a Julia y a Benjamín tratando de huir, habrían pensado que eran enemigos de la Segunda República española y les habrían matado sin preguntarles por sus simpatías políticas ni haber examinado sus documentos. Al permanecer atados los soldados republicanos les consideraron sus amigos y no les mataron. La deducción de Benjamín, una vez más, les salvó la vida.

A pesar de que Julia duda del discurso de Benjamín lo acepta, del mismo modo que el héroe accede a seguirla a través de un hueco en la montaña. El marista sufre de claustrofobia, sin embargo reconoce que es la única solución para huir de la tropa que les acecha.

La única vía de escape era una grieta angosta en la roca, por la que podía entrar una persona poco voluminosa. . . . Uno de los perseguidores les apuntó desde lo que debían de ser más de quinientos metros . . . Julia encendió el mechero, sopló para avivar la brasa y se escurrió como una anguila por la grieta. Llamó desde lo oscuro.

— Vamos. ¿A qué esperas?

— No puedo. Los sitios estrechos me dan angustia.

. . . Julia tomó una mano de Benjamín. Se la llevó, escarbando debajo de la ropa, a uno de sus pechos, frío y suave, de mármol y sin embargo vivo. Benjamín cerró los ojos y se dejó arrastrar — en las yemas de sus dedos latido y temblor — hacia la grieta. A pesar de lo angosto, ella no le soltaba. Tuvieron que ponerse de lado para poder avanzar. Julia tiraba de él poco a poco hacia el interior, aprisionando la mano entre la suya y el pecho. (Ovejero, *Comedia* 178-9)

Tal y como ocurre en *Don Quijote*, la relación de ambos personajes evoluciona a lo largo de la novela. Benjamín y Julia aprenden a confiar el uno en el otro e influyen en sus decisiones. También es al final de *LCS* cuando se aprecia el dualismo gris cervantino al que se refieren Spadaccini y Talens. Una vez en Barcelona cuando la guerra ya se ha decantado del lado de los sublevados y parece imposible que LA MISIÓN se pueda completar, ambos personajes comentan la posibilidad de abandonar España ya que la frontera con Francia se encontraba a unos pocos kilómetros. Julia quiere cruzar al país vecino mientras que Benjamín decide darle una última oportunidad a su cometido y continuar hasta Valencia, que es donde se conoce que estaba Azaña.

— Tengo que ir a Valencia, supongo. . . . No sé para qué, pero tengo que hacerlo [comenta Benjamín].

— A mí tampoco se me ocurre para qué. Tu misión ha terminado. La guerra va a continuar, y tú no sirves para la guerra. . . . [replica Julia]

— A lo mejor se puede hacer aún algo. Por eso tengo que ir a Valencia. . . . ¿[V]as a venir conmigo? [le pregunta Benjamín a Julia]

— Estamos a menos de doscientos kilómetros de la frontera.

— Yo no puedo irme. Me remordería la conciencia el resto de mis días. (Ovejero, *Comedia 390*)

En este momento, se observa la transformación de Julia de una joven inocente que piensa que una bomba no puede caer dos veces en el mismo lugar a una persona que actúa movida por el sentido común que ha aprendido de Benjamín, aunque su naturaleza de incansable luchadora no cambia. Por su parte, el marista adopta la ingenuidad de su escudero al no abandonar su cometido, por lo que conserva su sentido moral intacto. Se produce una ‘julificación’ de Benjamín y una ‘benjaminización’ de Julia, aunque igual que ocurre en *Don Quijote*, ninguno de los dos pierde su naturaleza del deber y de lucha por la supervivencia.

Tanto la novela de Ovejero como la de Cervantes comparten el final en el que sus personajes acercan sus diferencias, sin embargo las decisiones tomadas por sus protagonistas difieren. Don Quijote en su lecho de muerte renuncia a su condición de héroe, a pesar de los ánimos que le infunde su escudero. Por su parte, Benjamín se resiste a abandonar su suerte y su condición de héroe y Julia no le alienta a continuar como hace Sancho con su amo, sino que decide separarse de él.

Otro contraste entre *LCS* y *Don Quijote* radica en la figura del escudero. En oposición a la novela de Cervantes en la que Sancho es un hombre y el amor idealizado del hidalgo se representa en el personaje de Dulcinea, en *LCS*, Julia se convierte en una realidad grotesca de ambos personajes, es decir, es una mezcla de Sancho y Dulcinea ya que representa tanto al compañero de viajes de Benjamín como a su objeto de deseo. En más de una ocasión el héroe de la parodia se siente atraído físicamente por ella. Benjamín sueña con ella: “[a]h, Julia. Cuánto habría deseado yacer con ella, con la única mujer que le había tomado la mano para llevarla hasta su pecho, que le había chupado los dedos uno a uno para espantar sus temores. Con ella soñó esta noche, sucediéndole aquello que él siempre había querido desde adolescente: fornicar en sueños” (Ovejero, *Comedia* 192). Desde el punto de vista narrativo, esta dualidad representada en la figura de Julia me parece acertada ya que acrecienta el multiperspectivismo de la novela. La figura femenina le descubre a Benjamín su pulsión de deseo sexual. Ella canaliza los miedos del héroe a través de su cuerpo, por ejemplo obligando a Benjamín a tocarle un pecho para superar su miedo a los espacios angostos. También le descubre el cuerpo desnudo de la mujer, aunque le provoca un sentimiento de gratitud más que de lascivia. Una vez en Madrid, cuando se encuentran en el Museo del Prado, Julia le muestra las imperfecciones y la belleza del cuerpo humano desnudo haciéndose pasar por una estatua humana:

— Nunca he visto a una mujer desnuda. Una de verdad, quiero decir.

. . . Sobre un pedestal de mármol, Julia metamorfoseada en una estatua. . . No era perfecta, no. Y sin embargo. . . Julia apartó primero el brazo que ocultaba sus pechos y lo colocó a lo largo del cuerpo. . . Sin abrir los ojos, dejó caer la arpillera [que le cubría el sexo]. . .



— Gracias — musitó Benjamín. (Ovejero, *Comedia* 300-4)

Y le enseña a bailar. Cuando están a punto de despedirse en una playa de Barcelona, Julia se abraza a Benjamín y comienza a canturrear un bolero. Guía los pasos del héroe y le deja comprender que sus movimientos los dicta la música y no su cuerpo. Después es ella quien adapta sus pasos a los de Benjamín (Ovejero, *Comedia* 391). Gracias a su cuerpo, Julia muestra a Benjamín cómo son las mujeres y lo que despiertan en él, y mediante la canción le enseña a tratar con ellas e incluso a conquistarlas, porque “a las mujeres les gustan los hombres que saben bailar. . . . Nunca me faltaron las mujeres. . . . Las conquistaba con una facilidad pasmosa” (Ovejero, *Comedia* 391).

Como se puede observar, tanto *Don Quijote* como *LCS* son obras polifónicas a nivel de sus personajes. Julia y Benjamín, y don Quijote y Sancho se integran en un dualismo gris. No son personajes planos sino que en su evolución el héroe y su escudero se complementan. Su multiperspectivismo de las obras se amplía y ambas obras presentan una heteroglosia en relación con su género literario. Tanto Cervantes como Ovejero, son autores que combinan y contrastan de manera grotesca partes de obras o textos enteros en un nuevo discurso, en el que se incluye tanto el segundo mundo como el mundo oficial. Su objetivo es producir risa gracias al reconocimiento de las incongruencias del texto parodiado en el texto paródico.

*Don Quijote* reúne en una sola obra rasgos de géneros entre los que destacan las novelas de caballerías, aunque también se basa en otras fuentes del mundo oficial como son la novela pastoril y la picaresca.<sup>35</sup> No es una novela que se organiza como si solo

---

<sup>35</sup> *Amadís de Gaula* (siglo XV), atribuido a diversos autores de origen portugués, es una de las novelas de caballerías más conocidas. En este tipo de novelas, los personajes son planos y no importa mucho su psicología. Pasan por distintas pruebas en las que

tuviera una única lectura, sino que incorpora la pluralidad en su composición y elabora un significado propio. De este modo, desafía a los viejos discursos jugando con sus representaciones.

Ovejero, con su novela, como queda manifiesto, utiliza la obra cervantina para construir en base a ella otra novela de viajes que se desarrolla en un tiempo diferente. Sin embargo, su heteroglosia no termina aquí, sino que le añade otro mundo oficial: el género guerracivilesco. El modelo del mundo oficial o normativo de LCS lo forman las obras literarias relacionadas con la memoria histórica. Es un tipo de literatura en el que según el propio novelista: “[h]ay demasiada homogeneidad, demasiado poco atrevimiento” (citado en *Prisa ediciones* n. pág.).

---

demuestran su honra y valentía. Su motivación es la fama y el amor idealizado. Son libros de aventuras episódicas, muy largos y con final abierto. *Don Quijote* tiene un final cerrado porque Cervantes mata al hidalgo. También crea un personaje principal viejo para ser un héroe que protagoniza aventuras de las que no sale muy bien parado. La novela pastoril, como *La Galatea* (1585) de Miguel de Cervantes, es siempre de temática amorosa. Reproduce el tópico renacentista del *locus amoenus* al ofrecer una visión estática e idílica de la naturaleza, y de paz, como si se tratara del Edén. La narración es de acción lenta. Priman los sentimientos y las pasiones de los personajes. Don Quijote y Sancho, frecuentemente se encuentran con pastores o cabreros que les cuentan historias de sus amores. Representan personajes bucólicos, honestos y virtuosos, en los que destacan sentimientos de melancolía y tristeza, aunque en realidad son falsos pastores que se encuentran en un marco idealizado. Por último, en la novela picaresca el protagonista representa todo lo contrario al ideal caballeresco. Es un joven pobre que recurre a su astucia, engaños o estafas para mejorar su condición social, aunque muchas veces se arrepiente. Contiene una ideología moralizante y pesimista en la que la mala conducta resulta sistemáticamente castigada. En *Don Quijote* aparece este deseo de medrar en Sancho en el capítulo de la ínsula Barataria, en la que unos duques le prometen su gobernación. También en que, como en *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) de autor anónimo, una de las primeras novelas de picaresca, la hidalguía se buscaba ayudantes para aparentar su condición de noble.

### El realismo grotesco: la parodia guerracivilesca

Existen dos tendencias en relación con la representación literaria de la contienda. La primera de ellas se inclina por dar más peso protagónico al bando republicano y la segunda es la metaficción.

El primer grupo es analizado por Gómez López-Quiñones en su libro *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*.<sup>36</sup> Estas novelas muestran una imagen del conflicto cainita e inamovible y de valores ennoblecidos. Su organización está basada en conflictos maniqueos cuyo final muchas veces se intuye desde el comienzo de la obra. Sus personajes están comprometidos con un pensamiento político siempre ligado a la Segunda República española. Su carácter es noble, de compromisos sólidos e ideológicamente consistente. Sus personajes compaginan un rol de héroe y de víctima, que por querer salvar a la patria no van a renunciar a sus principios lo cual les llevará a morir por ella. Lo individual se ve superado por las necesidades de la comunidad a la que pertenecen, es decir, fomentan un tipo de solidaridad horizontal que pone de manifiesto un sentimiento de dependencia y respaldo hacia un grupo. Asimismo, muestran “la apatía, el desencanto y la frustración” (Gómez López-Quiñones 269) reinante en el bando republicano. Por último, son obras nostálgicas en las que priman los sentimientos frente a la crítica política.

Una de las obras que este autor analiza es *La voz dormida* (2006) de Dulce Chacón, que narra la situación en las cárceles españolas. Las protagonistas de esta novela son en su mayoría presas políticas republicanas. Son personajes tipo, planos, con un firme

---

<sup>36</sup> Algunas de estas obras literarias en concreto son: “La lengua de las mariposas” de Manuel Rivas, relato incluido en la compilación *¿Qué me quieres amor?* (1995), *La voz dormida* de Dulce Chacón (2006) y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas.

compromiso político. Representan el contexto idealizado de la Segunda República española que permite recrear un pasado utópico. Se ayudan mutuamente para sobrellevar su realidad carcelaria subrayando así la noción de comunidad que destaca Gómez López-Quiñones. Dulce Chacón da voz a los silenciados, en este caso concreto a mujeres republicanas víctimas de la represión franquista, y les otorga una verdad moral. Como consecuencia no se produce un distanciamiento con la realidad y se cae en los mismos mitos que reprodujo el franquismo al afirmar la autoridad ideológica de estas mujeres— en el sentido de que no se cuestiona su testimonio, se les representa como víctimas y su final feliz se construye desde la asunción de una de las estrategias propagandísticas del franquismo como lo fue el indulto, lo cual permite ofrecer una visión misericordiosa del régimen. La escritora se basa en testimonios recogidos de presas y en archivos, y los mezcla. De este modo mantiene el anonimato de sus protagonistas al mismo tiempo que complementa la historia oficial. Chacón recurre a la ficción para evitar el tremendismo, apela a los sentimientos y la humanidad de las protagonistas y busca el equilibrio con el horror con un final feliz en el que dos de sus protagonistas salen de la cárcel y viven juntas.

Por su parte, *LCS* parodia la novela histórica de esta tendencia. Si bien es cierto que en la obra aparecen ambos bandos muy bien determinados, destaca por su rechazo a mostrar la guerra como un conflicto entre héroes y villanos, entre lo bueno y lo malo. No ignora los defectos ni los problemas que existen en ambos grupos, sino que las desmitifica al mismo tiempo que reconstruye la contienda de una manera plural, revelando así una realidad muy compleja. Aparece la desunión en el bando sublevado de diferentes facciones como la carlista y la falangista, a pesar de que ambos participaban

con los golpistas por su aversión a la Segunda República española. Los falangistas, de corte fascista, al comienzo querían imponer una dictadura al estilo italiano de Mussolini, mientras que los carlistas, fervientes católicos, querían reimplantar la monarquía en la figura de Francisco Javier de Borbón-Parma y Braganza, nieto de Carlos María Isidro.<sup>37</sup> En la novela de Ovejero una tropa formada por carlistas y falangistas escolta a un grupo de republicanos para fusilarlos y se paran en una churrería para esperar al cura. Mientras toman chocolate con churros los falangistas no comprenden que los republicanos necesiten confesión antes de morir, comienzan a gritar y terminan masacrándose los unos a los otros (Ovejero, *Comedia* 95-101).

Ovejero también rechaza mostrar al bando republicano como un grupo sin problemas. En este caso no muestra ningún conflicto ideológico dentro de miembros del mismo bando—éste es uno de los recursos más repetidos ya que la falta de disciplina ocasionó su escisión, hecho que se considera una de las causas de su derrota—sino que utiliza el compromiso insobornable al que se refiere Gómez López-Quiñones y lo lleva a unos extremos que rozan lo absurdo. Benjamín y Julia se encuentran con una brigada mixta—unidad básica del Ejército Popular de la República durante la Guerra Civil española—formada por socialistas y comunistas. Después de que Benjamín les enseñara un salvoconducto firmado por el presidente Azaña, el que parecía estar, un comunista, al mando exclama: “— ¡Hay que fusilarlos!” (Ovejero, *Comedia* 247). Después de una larga deliberación seguida por una votación la brigada llega a una conclusión:

---

<sup>37</sup> Tras la muerte de Fernando VII en 1833, los carlistas son partidarios de que hubiera ocupado el trono español su hermano, Carlos María Isidro, en lugar de Isabel II, la hija del primero. Durante todo el siglo XIX, este movimiento protagonizó numerosas guerras civiles y, durante la guerra de 1936 constituyó un factor clave para el triunfo del ejército sublevado.

— Lo lógico es que los llevamos a donde nos pidan si lo que nos piden no nos estorba en nuestra misión. Yo creo que Lenin estaría de acuerdo.

— ¡Así es, camaradas!

— Entonces, ¿los llevamos con nosotros?

En el rostro del comunista se dibujó un gesto de dolor. Se agarró la pechera como si la mano perteneciese a otra persona que lo quisiese zarandear.

— ¡Confieso públicamente haber dado órdenes contrarias a los fines del partido!

¡El socialista convencido valora sobre todo la disciplina! ¡Vuestro deber es fusilarme por haber propuesto la eliminación de dos camaradas! (Ovejero, *Comedia* 149)

De este modo, *LCS* deconstruye el discurso que representa a los dos bandos como unos grupos sólidos y unidos, aunque sin abandonar la división dual de republicanos y sublevados. También se produce una crítica sobre la integridad de la identidad ideológica de los integrantes del bando republicano. Por su parte, el compromiso ideológico de Benjamín no está formado desde el comienzo, sino que se va construyendo conforme avanza su viaje. Se transforma de un ser melancólico, que se emociona al ver el mar por primera vez, en uno lúcido que empieza a vislumbrar su propio destino. De repente, se encuentra en un contexto bélico en el que para sobrevivir debe fingir con unos y otros, lo cual finalmente provoca en el marista una crisis de identidad. Dentro de un país que se autodestruye, el héroe no considera que encaja en ninguno de los mundos. Su constante desengaño con ambos bandos le humaniza:

— ¿Te has vuelto republicano y ateo? [le pregunta Julia a Benjamín]

— Si todavía creyese en ángeles, pensaría que eres mi ángel de la guarda [le responde Benjamín evitando responder]. (Ovejero, *Comedia* 392)

Se enfrenta a una diatriba: es imposible parar una guerra, pero como apunta Unamuno “en el intento está el valor” (133). En este sentido, y siguiendo el patrón de la novela guerracivil, la moral de Benjamín permanece intachable por querer finalizar LA MISIÓN a pesar de que todas las trabas que se presentan en su camino le indiquen lo contrario. Como los protagonistas republicanos, elige no perder sus valores y no abandona su cometido ya que la verdadera dignidad reside en el tesón de querer desempeñarla, no en el éxito de la tarea.

*LCS* es el epítome de una crisis de esta tendencia en la que prima la representación del bando republicano. Muestra una tensión entre el discurso maniqueo que presenta el mundo ordenado de los republicanos y lo deconstruye mostrando una realidad anárquica tanto a nivel nacional como dentro de ambos bandos. De este modo devuelve cierta subjetividad a la realidad que parodia.

El segundo movimiento de la literatura de memoria histórica está relacionado con la metaficción, tendencia que mezcla la realidad y la ficción. Hansen considera esta característica como una herramienta dialógica que

is applied in the contemporary Spanish historical novel in order to challenge the generally accepted point of view and to represent a non-exclusive image of the ‘other’. . . Metafiction has become part of a general trend in contemporary Spanish narrative (Amago), and novels like Cercas’s *Soldados de Salamina* and Eduardo Lago’s *Llámame Brooklyn* (2006) are good examples of novels in which literary invention, memory and metafictional reflections become fused into one coherent

discourse. But the most remarkable novel in this sense is probably Isaac Rosa's *¡Otra maldita novela sobre la Guerra civil!* (2007).

se aplica a la novela de memoria histórica española para cuestionar el punto de vista generalizado y para representar una imagen no-excluyente del 'otro' . . . La metaficción se ha convertido en parte de una tendencia general en la metanarrativa española contemporánea (Amago), y novelas como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas o *Llámame Brooklyn* (2006) de Eduardo Lago constituyen buenos ejemplos de novelas en las que la invención, la memoria y las reflexiones metaficcionesales se han fundido en un discurso coherente. Sin embargo, la novela más notable en este sentido es probablemente *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007) de Isaac Rosa. (160-1)

La metaficción se replantea los mecanismos que usa la ficción de memoria histórica para construir relatos en los que interviene la invención, la memoria y las reflexiones metaficcionesales (Hansen 161). Se trata de ficciones en las que aparece una entrevista a uno o a varios testigos oculares de los hechos. No son novelas de testimonio, ya que el mismo autor real reescribirá las memorias del informante añadiendo datos *a posteriori* obtenidos o bien a través de un proceso de investigación histórica o bien de su propia invención. Asimismo, puede ordenar de forma temporal el testimonio de su testigo y completarlo con datos que rellenen sus posibles huecos para confirmar la información o para añadir atractivo a la obra. También se pueden incorporar las memorias en forma de incisos o añadir otro tipo de textos ficticios en forma de digresiones. Con esta técnica se reconstruye el pasado y se cuestiona la estrecha relación que hay entre la ficción y la realidad. En definitiva, se explora el carácter ficticio de la representación de lo real, es



decir, gracias a esta dualidad realidad/ficción se demuestra que la representación literaria de la Guerra Civil española es artificial precisamente porque no es completamente fidedigna.

La novela *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas es un buen ejemplo de novela metaficcional.<sup>38</sup> Ofrece una visión novedosa de la representación de la Guerra Civil por ser una de las primeras novelas en mostrar el victimismo y recapacitar sobre él, y porque cuestiona el papel del protagonista como modelo de comportamiento. Se divide en tres partes a través de las cuales se busca al héroe que salvó la vida a Sánchez Mazas en el bosque después de que éste huyera de un pelotón de fusilamiento e indagar sobre las razones de por qué lo hizo. La primera parte es la recopilación de información. El protagonista de la novela es el propio Cercas que se interesa por la historia de Sánchez Mazas—miembro de la Falange Española y ministro sin cartera de Franco (9 de agosto de 1939-15 de agosto de 1940)—, compila datos y decide escribir sobre el falangista; la segunda parte es la narración escrita por Cercas, que busca atenerse a los hechos reales adquiridos gracias a entrevistas y a través de una documentación exhaustiva; en la última parte expresa sus preocupaciones como escritor ante la publicación del relato y ante la posibilidad surgida de conocer a Miralles, un comunista veterano de la Guerra Civil que le contará otra versión de la historia, para que finalmente termine la novela. En *Soldados de Salamina* se percibe cómo Cercas se desplaza al bosque y a diferentes pueblos para realizar las entrevistas. El autor se encuentra con una multiplicidad de significantes que le

---

<sup>38</sup> Elijo esta novela y no *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007) de Isaac Rosa porque la novela de Cercas ha tenido más éxito que la de Rosa. Otro motivo es que la novela de Rosa es una reescritura de una anterior novela suya, *La malamemoria* (1999), en la que comenta de forma irónica el proceso de creación de esta obra y sus clichés en relación con las novelas guerracivilesacas.

obligarán a plantearse un cuestionamiento sobre la verdad. A diferencia de *La voz dormida*, Cercas se distancia de la realidad para buscar un sentido global. Al mismo tiempo que intenta encontrar la identidad del héroe, encontrará la suya propia.

En relación con la característica metaficcional de la memoria, Ovejero, a través del autor implícito, entrevista a Benjamín, un personaje ficticio que es testigo ocular de la Guerra Civil. Éste aporta unos recuerdos que “construyen relatos personales capaces de sustentar identidades que sean a la vez íntegras y eficaces” (Boyd 79) de “lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionadamente, lo que modifica, lo que inventa, lo que transfiere de un tono o género a otro, lo que sus instrumentos culturales le permiten captar del pasado, lo que sus ideas actuales le indican que debe ser” (Jelin, “Narrativa” 79). El recuerdo es espontáneo, aunque sus respuestas no lo son. Un testimonio es impuro ya que se ve modificado por todos los aspectos anteriores y además incluye silencios y olvidos, intencionados o no, que en última instancia van a producir una realidad tendenciosa y sesgada e incluso mitificada que justifica sus acciones. Es decir, el recuerdo es producto de una creación activa que define nuestra continuidad en el tiempo.

La respuestas de Benjamín son premeditadas: “[c]omo de costumbre no contestó enseguida; eso era algo que me había llamado la atención” (Ovejero, *Comedia* 344-5), por lo que no se tiene conocimiento de lo que primero le viene a la mente, ni de sus posibles silencios. Su intencionalidad podría deberse al miedo del propio Benjamín a ser incomprendido. También expone la justificación de por qué llevó LA MISIÓN hasta sus últimas consecuencias: “[p]iensa en las madres. No te olvides de las novias que esperan en balde. Mira cómo envejecen, solitarias y tristes. Todo por tu culpa” (Ovejero,

*Comedia* 285); “[t]ienes que ponerte en marcha. Piensa en las novias, acuérdate de las madres” (Ovejero, *Comedia* 324). Asimismo, con su testimonio parece reclamar su sitio en la historia, ya que el fracaso de su misión le ha relegado al olvido, su discurso es lo único que queda, ya que no existe ningún archivo o memoria oficial que avale su aventura: “de su anónimo desafío sólo quedó el recuerdo en la memoria de Benjamín” (Ovejero, *Comedia* 332) ya que “tal y como iba saliendo todo, lo más probable era que nadie llegase a enterarse nunca de que en sus manos estuvo el destino de España” (Ovejero, *Comedia* 80).

*LCS* recoge las características duales del testimonio. El entrevistador, además de preguntar, editar, ordenar y, en definitiva, normalizar el recuerdo, se convierte en oyente del testimonio. Normalmente, está determinado por su condición de ser ajeno a los recuerdos del testigo, por lo que su reinterpretación va a ser desde fuera, es decir, al pertenecer a un contexto dispar, su reflexión sobre los hechos es diferente. En consecuencia, manipula el mensaje y mediante sus preguntas dirige su atención hacia los enigmas que le interesan. Asimismo, las consultas que se consideran apropiadas pueden contener cierto nivel de autocensura para no herir la sensibilidad del entrevistado. Se le pide a Benjamín detalles sobre un hecho que ocurrió hace casi ochenta años, por lo que sus recuerdos deberían estar sesgados por el paso del tiempo. Cuando el autor implícito interpreta las memorias y las adultera, acentuando así el carácter deformado de lo narrado; las presenta y las organiza de manera lineal coincidiendo con el recorrido del protagonista.<sup>39</sup> En relación con la recopilación de información no se conoce el nombre del investigador, pero se supone joven. Su proceder se descubre al final de la novela:

---

<sup>39</sup> Ver *Figura 4*.

[m]e quedan muchas preguntas por hacerle. ¿Qué hizo después de separarse? ¿Regresó a Valencia? ¿Volvió a ver a Azaña? ¿Combatió en alguno de los dos bandos? Me parece recordar que, de pasada, una de las primeras veces que hablamos, me había comentado que estuvo en México. ¿Vivió allí como exiliado? Estoy tan distraído repitiéndome las preguntas mentalmente que cruzo la calle sin mirar. (Ovejero, *Comedia* 394)

Se observa a una persona despistada que no escribe sus preguntas, sino que las va reordenando en su cabeza de camino a la entrevista. Se tiene la certeza de que se han visto en más de una ocasión, pero no podemos ver las notas del entrevistador o si grababa sus sesiones. Sin embargo, sí sabemos que este muchacho tiene conocimientos históricos que le facilitan el trabajo de edición

— ¿Y Azaña? ¿Lo encontraste cuando fuiste a Valencia? [Pregunta el autor implícito y continúa la narración.]

Por primera vez me parece descubrir en la expresión de Benjamín una cierta amargura, rencor incluso, que sospecho dirigido hacia mí.

— Tú sabes de sobra dónde estaba, ¿no? [Responde Benjamín y prosigue el autor implícito.]

Asiento avergonzado. Sí, lo sé. Cuando Benjamín se encontró con el filósofo, Azaña estaba en el monasterio de Montserrat, a pocos kilómetros, y no regresó a Valencia hasta muchos meses más tarde. (Ovejero, *Comedia* 394)

Como muestra esta última cita el pasado no solo lo construye el autor implícito mediante las memorias, sino también gracias a datos históricos. Si bien no sabemos si Ovejero o su autor implícito se desplazan a lugares de memoria, sí conocemos con

certeza que Ovejero lleva a cabo una investigación minuciosa. En su página web publica las fuentes biográficas que ha consultado para la elaboración de *LCS* (“*Comedia*”). Utiliza mecanismos metaficticios y los hace evidentes al mostrar a su autor implícito y a personajes históricos como Ortega y Gasset, Largo Caballero y Manuel Azaña. A éste último lo integra en la ficción. El presidente de la Segunda República española es conocido por su talante y carácter dialogante. El mismo día que estalló la revolución militar, el presidente formó un gobierno conservador, con José Giral al frente—19 de julio de 1936-4 de septiembre de 1936. Tenía la esperanza de apaciguar a los militares sublevados y llegar a un acuerdo con ellos. Sin embargo, el proyecto fracasó. Azaña “comprendió que la situación se le escapaba de [las] manos y se eclipsó voluntariamente durante el resto de la guerra para dedicar sus esfuerzos para conseguir la paz” (Eslava Galán 263). Y así se ve retratado en la novela: él es el artífice de LA MISIÓN y cuando los protagonistas parecen haber perdido su rumbo aparece de incógnito en una cabaña en el medio de la nada cerca de Toledo. Su figura es fantasmal en toda la novela, ya que su presencia se siente como un titiritero que mueve los hilos de la trayectoria de Benjamín y Julia, incluso podemos dudar sobre si se conocen por causalidad o estaba todo orquestado de antemano.

— Julia, ¿fue una casualidad que nos encontrásemos? [pregunta Benjamín]

Ella sonrió. No le podía ver la cara, porque seguíamos abrazados. . . .

— ¿Preferirías que hubiese sido una casualidad o que nuestro encuentro hubiese estado planeado? (Ovejero, *Comedia* 392)

Por último, *LCS* también participa de la autorreflexividad metaficcional. Los ocasionales compañeros de viaje de Julia y Benjamín generan disputas sobre el arte de contar,

tejiendo así una metanarrativa en la que se discute sobre la utilidad de contar historias, los modos de contarlas, la naturaleza de los contenidos y episodios, la importancia de los detalles al servicio de la verosimilitud, las descripciones, la función del narrador, la dialéctica entre verdad y mentira, o el registro—¿cómico o grotesco?—que debe emplearse para hablar del dolor o el sufrimiento.

(Rodríguez Fischer 44)

Julia entiende esta característica metaficcional: “conté lo que querían oír, lo que quieren oír todos. Una historia conmovedora, de buenos y malos en la que el público se identifica con los buenos y aborrece a los malos, que son siempre los otros” (Ovejero, *Comedia* 306), a lo que Benjamín responde que “engañar así a la gente . . . es... inmoral. . . . [N]o sé si lo que me vas a contar ahora es verdad o no” (Ovejero, *Comedia* 306). La conciencia de Julia sobre la realidad metaficcional es tal que cuenta una historia diferente sobre su pasado hasta en tres ocasiones; Benjamín se siente defraudado por el engaño de su acompañante, sin embargo no encuentra otro remedio sino el de aceptar las diferentes versiones y desconfiar de su discurso.<sup>40</sup> En otra ocasión, en el episodio en el que

---

<sup>40</sup> Sus tres narraciones justifican la salida del pueblo en el que vivía. La primera vez cuenta que los sublevados entraron en su casa, mataron a sus padres y después la violaron repetidas veces (Ovejero, *Comedia* 141-2). En la segunda ocasión describe cómo los niños del pueblo la acosaban y cómo animaron a un muchacho con deficiencia mental a forzarla sexualmente (Ovejero, *Comedia* 307-8). En su última justificación relata que vivía con su padre, un militar que decidió permanecer fiel a la República; Julia se escondió en una cabaña a la que su padre nunca regresó y por eso decidió alejarse lo más posible y salvar su vida (Ovejero, *Comedia* 386-388).

Benjamín y Julia se encuentran con un grupo mixto de anarquistas y comunistas se sientan las bases de lo que se considera una buena historia: “tiene que haber mujeres, y crímenes, y pasiones. Y buenos y malos. Y tiene que haber un personaje con el que conmovernos. Tiene que llevar al borde de las lágrimas a hombres hechos y derechos como nosotros” (Ovejero, *Comedia* 139). Asimismo, se afirma que una obra adecuada “debe regirse por criterios ideológicos, no por la calidad” (Ovejero, *Comedia* 277). Es decir, los discursos tienen que presentar un equilibrio entre la nostalgia surgida de las pasiones y la empatía, y la carga ideológica para no anteponer los sentimientos a la verdad. Como corrobora Ovejero: preferir lo “atroz y lo singular a lo verdadero, incluso a lo verosímil, corrompe el gusto y como quien va al circo, a que lo entretengan con ruidos y sustos y emociones fingidas, ocultando las auténticas tras todos esos aspavientos” (*Comedia* 280).

Como ocurre en *Soldados de Salamina*, en el relato metaficcional de *LCS* se puede evidenciar el proceso de investigación y de recolección de memorias. En el momento en que se reproducen los eventos en el producto final pasan por dos filtros: los recuerdos del testigo y su interpretación por parte del autor, ya sea implícito como en la obra de Ovejero o real como lo es Cercas. Los escritores construyen el testimonio en un contexto diferente al de los hechos en unas obras que se caracterizan por una intensa autorreflexividad sobre el modo de escribir, y por la interacción entre historia y la ficción, pero *LCS* añade otro nivel de dificultad: la parodia. De este modo, se produce una metaficción historiográfica.

La metaficción historiográfica, término introducido por Linda Hutcheon en su artículo “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History,” tiene en

cuenta la intertextualidad de los textos metaficcionales—historia y memorias—y la cuestiona a través de la parodia: “[h]istoriographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that effects both aims: the intertexts of history and fiction take on parallel . . . status in the parodic reworking of the textual past of both the ‘world’ and literature” (“[I]a metaficción historiográfica sirve para posicionarse como un discurso histórico pero sin someter su autonomía como ficción. Asimismo, es un tipo de parodia irónica y seria que cumple con ambas funciones: el intertexto de la historia y la ficción tienen el mismo peso . . . en la revisión paródica del pasado textual tanto del ‘mundo’ como de la literatura”; Hutcheon, “Historiographic” 4).

Ovejero utiliza la parodia para ampliar la visión de los textos metaficcionales en sus tres niveles: invención de la historia, memorias y reflexión metaficcional.

La memoria se caracteriza por su volatilidad (Jelin, *Trabajos* 78), sin embargo, la de Benjamín parece sublime. En la novela se afirma que “[n]o . . . no he olvidado casi nada, en realidad, es increíble lo mucho que me acuerdo” (Ovejero, *Comedia* 344). A pesar de que hayan pasado tantos años desde la contienda, en el testimonio del protagonista no aparece ningún dato contradictorio y solo un pasaje en el que el protagonista dude sobre el nombre de un lugar: “se había olvidado el nombre del lugar, pero me dijo que creía que empezaba por C” (Ovejero, *Comedia* 354).

Asimismo, el héroe es capaz de recontar los relatos de los que es receptor, como los anteriormente mencionados sobre el pasado de Julia o los relativos al modo en que se ha de escribir una buena historia. Llega hasta el extremo de reproducir las interrupciones de los interlocutores de algunas de esas historias de las que él es oyente, como es el caso



del escocés pelirrojo, que narra sus aventuras desde Glasgow hasta España y su posterior alistamiento en las Brigadas Internacionales, y el artesano, que describe su negocio de productos cotidianos—ceniceros, orinales, etc.—con fotos de los líderes de ambos bandos:

— Oye, ¿cuentas tú tu historia o cuento yo la mía? Porque si seguimos mezclándolas, al final estos amigos no se van a enterar de ninguna de las dos. El pelirrojo hizo un gesto con la mano como para expresar su desinterés y lo subrayó recostándose otra vez contra la pared y embozándose con la manta.

— Siga usted [le dijo Julia al artesano] —, que con tanta introducción y tanto divagar no me estoy enterando de nada. (Ovejero, *Comedia* 256)

El recuerdo de estas digresiones convierte la memoria de Benjamín en una posmemoria, ya que es capaz de recordar una historia que le fue contada a él. Este término acuñado por Hirsch en “Past Lives: Postmemories in Exile,” lo utiliza en relación con sus estudios sobre el Holocausto para referirse a la distancia generacional que existe en las memorias heredadas.<sup>41</sup> La posmemoria funciona en *LCS* como memoria heredada por el autor implícito pero también como memoria mediada: recuerdos que recoge Benjamín de los que le narran sus historias en la novela, a pesar de que éstos pertenezcan a la misma generación que el protagonista. La posmemoria que recoge *LCS* funciona en dos

---

<sup>41</sup> Hirsch considera que la posmemoria es una realidad vertical, es decir, debe existir una distancia generacional por ser una memoria heredada de una situación que no se ha vivido directamente. Sin embargo, creo que también se puede utilizar para hablar en un plano horizontal cuando se trata de una mediación intergeneracional, personas que pertenecen a la misma generación pero que no son testigos directos de una situación. En este sentido, utilizo este término para referirme a una memoria mediada en general, ya sea por Benjamín en relación a personajes contemporáneos a él que le relatan historias, o por el autor implícito sobre las experiencias del propio Benjamín.

direcciones: horizontal entre Benjamín y sus interlocutores durante la contienda, y vertical entre Benjamín y el autor implícito. El producto final es una novela de posmemoria en la que los recuerdos se han filtrado hasta tres veces: el propio protagonista lleva a cabo la primera criba, al decidir qué es lo que quiere contar y lo que no. El mismo Benjamín depura los relatos que le son contados, y por último el autor implícito al redactar el producto final reproduce lo que él considera preciso.

También en relación con la memoria, Ovejero nos recuerda que intentar un relato absoluto es imposible mediante, paradójicamente, una novela en la que el protagonista parece padecer de hipermnnesia, una memoria autobiográfica superdotada que registra cada detalle. Tal y como ocurre con “Funes el memorioso” (1994) de Borges, que descubre que una memoria que lo recuerda absolutamente todo se considera monstruosa. Por otra parte, esta obra en la que se muestran tantos detalles también hace plantearnos si éstos son fruto de la evocación de Benjamín, o del propio autor implícito, que por querer completar el relato del protagonista lo ha sobresaturado para intentar crear una novela sin huecos. De este modo, el distanciamiento paródico de *LCS* aporta un nuevo punto de vista en el que se cuestiona la verdad de la memoria. Consigue abrir nuevos horizontes, mediante la ficción paródica y que como afirma Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, podría ser un acercamiento válido:

[e]s cierto que la memoria puede ser un impulso moral de la historia y también una de sus fuentes, pero estos dos rasgos no soportan el reclamo de una verdad más indiscutible que las verdades que es posible construir con y desde otros discursos. Sobre la memoria no hay que fundar una epistemología ingenua cuyas pretensiones serían rechazadas en cualquier otro caso. (57)

En relación con la realidad histórica, en *LCS* se introduce un relato en que se narra uno de los primeros encuentros de Benjamín. El héroe se tropieza con un capitán del ejército sublevado que considera que “[l]as alcantarillas; son una maldición. . . . la culpa de esta guerra la tiene el sistema moderno de alcantarillado” (Ovejero, *Comedia* 61-63), y para terminar con dichas vías subterráneas, ordena a Benjamín que le ayude a colocar bombas en las grietas de las cloacas. Este hecho, aunque insólito, es un episodio real de la historia española. Durante la contienda, Charles Foltz, corresponsal de Associated Press, entrevista a Gonzalo de Aguilera, conde de Alba de Yeltes, capitán del ejército nacional adscrito a labores de propaganda. El noble ofrece una insólita explicación sobre el origen de los males del país:

[t]odos nuestros problemas proceden de las alcantarillas. Las masas obreras de este país no son como las americanas o las inglesas. Son esclavos. No sirven para nada salvo para hacer de esclavos y sólo son felices cuando se les hace trabajar como esclavos. Pero nosotros, las personas decentes, cometimos el error de darles casas nuevas en las ciudades donde tenemos nuestras fábricas. En esas ciudades construimos alcantarillas, y las hicimos llegar hasta los barrios obreros. No contentos con la obra de Dios hemos interferido en Su Voluntad. El resultado es que el rebaño de esclavos crece sin cesar. Si no tuviéramos cloacas en Madrid, Barcelona y Bilbao, todos esos líderes rojos hubieran muerto de niños, en vez de excitar al populacho y hacer que se vierta la sangre de los buenos españoles. Cuando acabe la guerra destruiremos las alcantarillas. El control de la natalidad perfecto para España es el que Dios nos quiso dar. Las cloacas son un lujo que

debe reservarse a quienes lo merecen, los dirigentes de España, no el rebaño de esclavos. (citado en Preston 154)

Ovejero recoge este hecho que ocurrió en la realidad histórica y lo reinterpreta en un nuevo contexto paródico. Este hecho señala que también la verdad consigue parecer una construcción ficticia y que, como considero en este caso, puede superarla. Lo real contado a través de un tono paródico señala los mecanismos utilizados para la construcción de una ficción y pone de manifiesto la autorreflexividad histórica de la novela.

Por último, Ovejero parodia las reflexiones metaficcionales de las novelas de esta segunda tendencia de memoria histórica. Además de indagar sobre el arte de narrar, analiza la ficción en oposición a lo verdadero, que en este caso se refiere a la exactitud histórica.

— Una historia es mejor cuanto más verdad contiene. . . .

— Al contrario: una historia vale más cuanto más mentira es. . . . [L]as cosas no son así de sencillas: los detalles de una novela pueden ser ciertos, pero el conjunto falso: miren si no todas esas novelas históricas que lo agobian a uno con fechas, reinados, nombres sacados de los anales, genealogías y batallas históricas pero que no son más que un montón de paparruchas. Y miren, por el contrario, esas otras novelas llenas de invención y engaño pero que a la vez contienen más verdad que un tratado de anatomía. (*Comedia* 219)

En esta digresión se pregunta Ovejero sobre la validez de la ficción como medio de transmisión de la verdad histórica, ya que su significado puede ser más revelado que el de una obra en la que solo se repitan datos.

A través de una metaficción historiográfica, *LCS* cuestiona la novela de memoria histórica de la segunda tendencia, la metaficcional. Reproduce la prodigiosa memoria de un protagonista, que filtrada hasta tres veces que, le ha condenado a recordar el trauma de la guerra casi en su totalidad. O elige caracterizar a su autor implícito como alguien capaz de rellenar los huecos de los recuerdos de Benjamín, mostrando su atrevimiento al no ponerse límites. Utiliza un episodio de la historia y lo parodia para mostrar que muchas veces la realidad puede superar a la ficción. Por último, considera que las ficciones pueden ser más informativas que los que se suponen textos objetivos que solo contienen datos.

*LCS* es el epítome de una crisis de representación de la Guerra Civil tanto en productos literarios de esta tendencia guerracivilesca de metaficción que da voz al otro así como en el primer grupo que destaca por mostrar una representación maniquea en la que tiene más peso protagónico la representación del bando republicano. En ambas orientaciones, Ovejero acentúa el carácter adulterado de lo narrado mediante la parodia, que utiliza para subrayar el multiperspectivismo y el valor funcional de la ficción. El subgénero humorístico se emplea para recuperar la historia y la memoria frente a sus distorsiones. No destruye ni el pasado ni sus representaciones a través de novelas de memoria histórica, sino que los cuestiona, creando un texto abierto que reta los significados monoglósicos. *LCS* refuerza el mensaje del mundo oficial al mismo tiempo que debilita sus pretensiones. Reproduce el contenido y la forma de otras obras literarias de memoria histórica, aunque se diferencia de ellas en el tono. También da una última vuelta de tuerca a estas narraciones. La monoglosia guerracivilesca, tanto maniquea como metaficcional, representa una ficción que parece real, es decir, que a pesar de ser

inventada es creíble ya que podría desarrollarse en el contexto histórico que ambienta. Sin embargo, la novela de Ovejero presenta una ficción en la que principalmente toma como referente hechos históricamente fehacientes y los combina para crear una obra fantástica. Es decir, las novelas de memoria histórica que siguen el patrón prefijado utilizan la ficción para producir un efecto de realidad, mientras que *LCS* usa la realidad para inventar e imaginar ficciones. En este sentido, Ovejero subraya el escepticismo con el que debe ser recibida la parodia y por extensión toda novela guerracivilesca.

Por último, además de utilizar los textos de memoria histórica como base para su parodia, en la obra que analiza este capítulo toma como referencia otra novela, *Don Quijote*. *LCS* mezcla la literatura guerracivilesca con la cervantina para crear un episodio que roza lo dantesco: la digresión de los churros. Mientras caminan, Julia y Benjamín se encuentran con un puesto de churros en mitad de la nada. A pesar de estar situada en un lugar desértico, el churrero tenía la certeza de que no le iban a faltar clientes. A los pocos minutos de que Benjamín y Julia llegaran, aparecen un grupo de falangistas y carlistas que escoltan a un grupo de republicanos que van a ser fusilados (94-96). Nada más llegar, el churrero ofrece al grupo churros con chocolate. Los sublevados los aceptan para hacer tiempo antes de que llegue el cura, incluso invitan a los presos a desayunar ya que va a ser su última comida antes de que los ejecuten.

Benjamín nos recuerda a don Quijote en el episodio de los galeotes. El héroe cervantino se encuentra con unos presos condenados a remar en galeras. Intenta averiguar por qué llevaban cautivos a esos hombres, para repartir justicia y liberarles en caso de que fueran inocentes.

Don Quijote . . . pidió a los que iban en su guarda fuesen servidos de informarle y decirle la causa, o causas, por que llevaban aquella gente de aquella manera. Una de las guardas de a caballo respondió que eran galeotes, gente de su majestad que iban a galeras, y que no había más que decir, ni él tenía más que saber. . . . [A]quí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables. (Cervantes, *Quijote* 151)

En la digresión de *LCS* ocurre algo parecido:

[l]a churrería estaba instalada en un descampado desde el que no se veía edificio alguno. . . . Julia y Benjamín, que primero habían observado el quehacer del churrero desde cierta distancia, acabaron por acercarse . . . [después] apareci[ó] . . . [u]n primer grupo [de falangistas y carlistas que] avanzaba a paso militar, enarbolando pendones y entusiasmo. Al fondo, figuras más lentas, dobladas, feas de ver si se comparaban con la fe erecta de los primeros; llegaban los *morituri*, media docena, empujados por cuatro vigilantes de paisano. . . .

— Yo no he hecho nada malo. . . . [afirma uno de los condenados]

A Benjamín le temblaban las rodillas, y sin embargo intervino.

— Si no ha hecho nada malo, ¿por qué le van a fusilar? (Ovejero, *Comedia* 93-6; cursiva en el original)

A pesar de que esta digresión parezca imaginada por el autor, no es coincidencia que se sitúe en una churrería, ya que los fusilamientos durante la guerra se convierten en un espectáculo en el que se venden churros (Eslava Galán 70).

Ovejero, además de este pastiche de referentes literarios e históricos, escoge otros géneros culturales como la pintura. En la portada de *LCS* aparece *El Guernica* de Picasso,

lienzo que retrata los horrores del bombardeo del pueblo vizcaíno de Guernica por parte de la Legión Cóndor—unidad aérea de la Luftwaffe alemana—en 1937. Esta obra no aparece en su formato original sino que se reproduce la realizada por el Equipo de crónica (Álvarez Blanco, “Podas” 19), que presenta en primer plano en tonos rojos y amarillos una explosión y la onomatopeya inglesa ‘Whaam!’ o ‘¡Boom!’ en español. Asimismo, el resto permanece en blanco y negro pero se modifica al añadir puntillismo a partes de la composición. Por otra parte, esta composición se ha visto influenciada por el arte pop del pintor estadounidense Roy Lichtenstein, conocido sobre todo por sus interpretaciones a gran escala del cómic.

Mediante estos recursos, obtenidos a través de una obra canónica de la literatura universal, de la pintura y del género guerracivilesco, Ovejero aumenta el multiperspectivismo de su obra, desmantela el mundo oficial y reivindica la parodia como medio legítimo para la representación de la Guerra Civil ya que el distanciamiento, característico de este subgénero humorístico, aporta varios puntos de vista y consigue abrir nuevos horizontes.

#### La interpretación paródica y la solución a los problemas

Aunque la parodia se presenta como una opción válida para representar la contienda, paradójicamente es la ambigüedad, tan característica del humor, la que supone varios problemas. El principal es la asunción de una actitud seria o ingenua ante la novela ya que se podría considerar que se banaliza la realidad de la que parte.

Por otra parte, la parodia está hecha para disfrutar y entretener: “la gente lee libros . . . pero luego no se levanta del sillón para hacer algo, como si haber leído y haber



sufrido en las páginas del libro les limpiase la conciencia y ya no necesitasen luchar contra la injusticia. La lectura sustituye a la acción” (Ovejero, *Comedia* 336).

Sin embargo, no considero que *LCS* sea trivial ni que su intención sea la de distraer, sino que su objetivo es desenmascarar la artificialidad de las novelas de memoria histórica. En este sentido, Ovejero busca, como lo pretendía Cervantes, un ‘lector avisado’ que sea capaz de discernir entre la ficcionalidad de la realidad o la credibilidad de la ficción. “The author of the parody may also posit a reader who is assumed to have been the decoder of the parodied work as the object of satire, as Cervantes has done with his don Quijote” (“El autor de la parodia deberá de suponer un lector que sea capaz de considerar el texto parodiado como un objeto de burla, como Cervantes hizo con su don Quijote”; Rose 88). El destinatario del mensaje debe poder distanciarse de la realidad que se reproduce en la obra y entender que, desde el humor, se puede tratar un tema tan complicado y serio sin negar la importancia de su contenido. La lectura paródica sirve para inquietar a la audiencia, es decir, “[I]a risa super[a] no sólo la censura exterior, sino ante todo el gran CENSOR INTERIOR, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años” (Bajtín, *Cultura* 19; mayúsculas en el original). Ovejero utiliza su imaginación para crear una obra paródica y produce un híbrido en el que lo serio parece divertido. No obstante, para que esta novela pensante surta su efecto, los lectores deben comprender la obra en su totalidad y considerar sus varias dimensiones: metaficción, parodia, historia e historias, memoria, recuerdos y literatura para no romper el pacto de lectura.

Asimismo, a través de la parodia, *LCS* no solo invita a sus lectores a reflexionar sobre la representación de la Guerra Civil, sino sobre la situación sociopolítica actual del

país. Con este fin, crea una novela pensante, una obra en la que la “ficción se pone al servicio del conocimiento” (Álvarez Blanco, “Novelas” 270) y que nos puede ayudar a comprender lo grotesco de la realidad. A través de una representación dual de la contienda, en la novela se considera que no se ha podido cancelar la herencia ideológica en la España actual: “[e]l hijo del hijo de Fulano empuñará un fusil para vengar a su padre. El tataranieta de Mengano saldrá a la calle a defender las ideas de sus antepasados. Sangre y fuego” (Ovejero, *Comedia* 133). Por esta razón se afirma que España no existe:

España no existe, hijo mío, más que como un fantasma que acostumbra desvanecerse cuando nos proponemos sujetarlo con las manos. España hay que crearla, lo que puede fomentar un patriotismo sano, ya que el auténtico patriotismo no es el apego a la tierra de nuestros padres, a sus logros y sus tradiciones, sino el amor a la tierra de nuestros hijos, es decir el amor por algo que no existe aún, pero que podría existir si todos trabajamos juntos. La patria es un conjunto de virtudes que faltó y falta a nuestra patria histórica, lo que no hemos sido y tenemos que ser... (Ovejero, *Comedia* 381)

De este modo, pone en evidencia la distorsión del pasado que está siendo transmitida de forma sistemática. Apuesta por la creación de una realidad llena de matices con el fin de obligar a la audiencia a ir más allá de su literalidad y asumir un carácter reflexivo sobre el mensaje heredado para poder construir una nueva identidad que se aleje de los estereotipos tradicionales.

Como solución al problema de representación de la Guerra Civil, *LCS* se erige como un posible candidato. Ovejero considera que es necesario que se produzca un cambio de mentalidad en la sociedad española para poder superar esta representación

monoglósica y heredada.<sup>42</sup> Con este fin, y para que Benjamín pueda completar LA MISIÓN, propone que el país esté liderado por filósofos, como lo es Ortega y Gasset. Supone que los productos literarios no establecen una crítica constructiva, y que hay que romper con estas tendencias metaficticias y maniqueas para elaborar una reflexión que aporte una buena solución. Ovejero se lamenta de que España ha carecido de intelectuales a lo largo de su historia: “España casi no ha dado filósofos, porque no somos una nación de pensadores, sino de poetas y dramaturgos, gente que en lugar de pensar inventa historias o expresa emociones...” (Ovejero, *Comedia* 378) y se inclina hacia los filósofos, “[g]ente que mire hacia delante y no hacia atrás, que deje de pensar en el Cid y los Reyes Católicos y en la puta madre que parió a don Pelayo . . . porque cuando nacés en un país oprimido te parece que la vida es así y tiene que ser así, pero un día te preguntás: ¿pero por qué tengo que aguantar yo esta mierda? (Ovejero, *Comedia* 238-9). Se trata de alzar la voz porque “es el mejor instrumento del que disponemos” (Ovejero, *Comedia* 208). La novela utiliza una serie de patrones y modelos de los que parece aquejar la civilización y la cultura, y los analiza en lugar de imponerlos. En este sentido y como afirma Todorov: “[el] pasado podría contribuir a la constitución de la identidad, individual o colectiva, como a la formación de nuestros valores, ideales, principios—con tal de que aceptemos que éstos últimos sean sometidos al examen de la razón y a la prueba del debate” (n. pág.), considero que *LCS* hace un buen uso de la representación de la Guerra Civil.

---

<sup>42</sup> Como por ejemplo en la cita reproducida en la pág. 127 de esta tesis.

### La metaficción y la parodia: una dualidad

Esta nueva imagen sobre la contienda destaca por el uso de un tono paródico y por estar construida sobre las memorias de un testigo directo del conflicto. Los recuerdos y la parodia funcionan de manera muy similar.

Las novelas de memoria histórica metaficcional se construyen mediante una dualidad: fuentes históricas y testimoniales, en las que ninguna realidad excluye a la otra: “ni la historia se diluye en la memoria—como afirman las posturas idealistas, subjetivistas y constructivistas extremas—ni la memoria debe ser descartada como dato por su volatilidad o falta de ‘objetividad’” (Jelin, *Trabajos* 78). Si bien es cierto que su función es diferente: la historiografía se ocupa de buscar la verdad objetiva de un pasado que se supone inmodificable, la memoria trata de encontrar o construir un sentido para alguien que recuerda un aspecto, un acontecimiento, de ese pasado con el que se siente unido por un vínculo especial. Ambos fenómenos se complementan ya que, como afirma Jelin, la historia y los datos que nos brinda construyen un “material imprescindible pero no suficiente para comprender las maneras en que los sujetos . . . construyen sus . . . interpretaciones de esos mismos hechos” (“Historia” n. pág.). Asimismo, la memoria no se funda sobre un vacío, sino sobre hechos y experiencias. En última instancia, la memoria se relaciona con la identidad por ser ambas producto de una creación activa que define nuestra continuidad en el tiempo.

La parodia también se caracteriza por la existencia de dos puntos de vista de un mismo estado de cosas, es decir, a través del homenaje y el desgaste de la monoglosia, crea una realidad grotesca o dualismo gris en el que ninguna de las dos funciones elimina a la otra. Asimismo, la creación de la parodia es comparable a las memorias. El

subgénero humorístico se basa en los estereotipos característicos de una realidad, los descompone y crea un nuevo escenario. En *LCS* se crea un palimpsesto de testimonios producto de la relectura en varios niveles de recuerdos. Estas memorias tampoco se crean de la nada, sino que necesitan un referente en el que apoyarse para reinterpretarlo y darle un nuevo significado en el presente de su evocación. Ambas construcciones se producen gracias a una distancia en el tiempo ya que “[a] medida que el tiempo pasa y las experiencias cambian, siempre es posible saber más, pero siempre . . . de otro modo” (Juliá, *Memorias* 19). Tanto la memoria como la parodia son construcciones artificiales. De la adecuación del discurso de ambas se produce la distorsión, la reordenación y la reinención de su mensaje. Esta relectura supone una ruptura con lo monoglósico, entendido como lo oficial o lo normativo. *LCS* nos presenta, a través de las memorias de Benjamín, un retrato dual, pero lleno de matices, de una España dividida en dos. Es cierto que la novela contribuye a mantener dicha dicotomía, pero al relacionarla con la subjetividad de la memoria comprende el pasado de una manera mucho más global. Lo monoglósico o un “kind of prototypical narrative pattern is not adequate to the recovery of historical memory” (“tipo de narrativa prototípica no es adecuada para recuperar la memoria histórica”; Hansen 162). Sin embargo, lo heteroglósico resulta revelador “a la hora de cuestionar la autocomplacencia de aquellas narrativas que retratan la guerra civil como un conflicto ideológico liquidado y caduco” (Cuñado n. pág.).

La literatura de memoria histórica se perfila como transmisora de valores, utiliza realidades pasadas y las recupera en el presente. El mensaje que generaliza la monoglosia, bien provenga de la memoria oficial o de la literatura del género guerracivilesco, es diferente al que generan la parodia y la memoria individual de

Benjamín. Lo canónico y oficial se caracteriza por la falta de matices y de crítica hacia el pasado ya que al presentarse como nostálgico, no incita a la praxis política. Sin embargo, la polifonía derivada de la reflexión abre una miríada de interpretaciones sobre la Guerra Civil así como sobre el contexto en que se producen estas obras. De este modo, *LCS* se presenta como un texto heteroglósico que abre una discusión valiente y sin miedo que muestra otros puntos de vista.

A lo largo del viaje de Benjamín, el protagonista va construyendo su identidad conforme avanza la novela. Asimismo, sirve para metaforizar el autodescubrimiento de la identidad del autor intrínseco gracias al proceso de investigación que llevan a cabo. Igualmente, y como ya se ha observado con anterioridad, la obra también relaciona el funcionamiento de la parodia con el de la memoria individual por ser ambos dependientes tanto del presente como del pasado. “[E]l recuerdo de una persona tiene lugar en un contexto social, como Maurice Halbwachs fue el primero en sostener. La memoria individual está estructurada . . . y se apoya en y está conformada por la memoria social, que . . . también se reconstruye” (Boyd 79-80), es decir, a partir de la incorporación de la memoria individual en la memoria colectiva se construye la identidad social. Esta memoria colectiva no solo está formada por los recuerdos, sino también por valores, conocimientos y prácticas, por lo que se convierte en “*una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido*” (Jelin, *Trabajos* 83; cursiva en el original). De este modo, a través de la memoria de Benjamín se podría construir una memoria colectiva que considere todos los puntos de vista y no solo el heredado.

A través de la parodia, Ovejero crea una novela estimulante que nos puede ayudar a comprender lo grotesco de la realidad presente, en la que el pasado dual y las memorias

heredadas todavía tienen un gran peso. El autor nos invita a actuar para cambiar la situación a través del humor, ya que solo “a partir de la concepción grotesca del cuerpo, nació y fue tomando forma un sentimiento histórico nuevo, concreto y realista, . . . la sensación viva que tiene cada ser humano de formar parte del pueblo inmortal, creador de la historia” (Bajtín, *Cultura* 304). A pesar de nuestras desigualdades, “[l]os seres humanos somos muy parecidos, tendremos las narices más grandes o más pequeñas, seremos de derechas o de izquierdas, pero nuestros deseos son casi idénticos. . . . sólo el cambio o la posibilidad de un cambio nos permite sentirnos vivos” (Ovejero, *Comedia* 94-5).

A través del dialogismo bajtiniano, se denuncia la naturaleza problemática de la representación y de la transmisión de la memoria al mostrarnos una realidad llena de matices. LA MISIÓN de Benjamín de poner fin a la guerra es una gran metáfora relacionada con el autodescubrimiento de la identidad de los lectores. La derrota del protagonista al no poder llevar a cabo su cometido de detener la guerra es un pretexto para “provocar en el lector un instante de anagnórisis, mediante el cual, éste descubre su parecido con el personaje” (Álvarez Blanco, “Podas” 20), es decir, del mismo modo que el protagonista encuentra su identidad durante su viaje, la sociedad podría hallar la suya. Gracias al final abierto de la novela:

[c]uando entro [el autor implícito] en la relojería me encuentro con un desconocido detrás del mostrador. . . .

— ¿El viejito? . . . Se marchó. . . .

— Tendrá usted su dirección, o su teléfono.

— Se marchó, le digo. Salió de aquí hace un rato con una maleta de esas de ruedas. (Ovejero, *Comedia* 395)

Ovejero invita a su audiencia a reflexionar y a dudar sobre lo que le han contado. Hay que ser escéptico, porque tal y como se anuncia en las primeras líneas de la novela “[n]ada es verdad. — ¡Es mentira! ¡Todo es mentira!” (Ovejero, *Comedia* 9), que más adelante se corrobora: todo parece “ser un espejismo, mentira, todo es mentira, se dijo, apariencias, invenciones (Ovejero, *Comedia* 58). La sospecha en *LCS* se relaciona con las memorias, la historia y la representación literaria de la Guerra Civil. Aunque, en última instancia, también se ha de desconfiar de esta parodia, por ser autorreflexiva y por su carácter mediado y “sólo después de terminarl[a] puedes preguntarte si es verdad o no lo que dice[-]” (Ovejero, *Comedia* 135).

### Conclusión

*LCS* es en sí misma un pastiche en el que se mezclan la parodia, la metaficción, la metaficción historiográfica, *Don Quijote*, *El Guernica*, las memorias, la historia y las historias, la imaginación y la Guerra Civil. La novela desmantela lo monoglósico, es decir, lo que es estático y autoritario. Se alza como una forma de oposición transgresora en tanto que devuelve una visión multidimensional sobre la representación de un conflicto, sobre el conflicto en sí y sobre su herencia a través de unas memorias recontadas en el presente. Denuncia la naturaleza problemática de la contienda entendida como hecho histórico y afirma la imposibilidad de una visión única y totalizadora de la misma. Con este fin, Ovejero recurre a la parodia y a la reproducción de un testimonio, fenómenos ambos que se forman a partir de otra realidad y que se deforman a través del tiempo, produciendo de este modo significados alternativos que dependen del contexto en



que se construyen. Asimismo, muestra que se pueden crear memorias de memorias y parodias de parodias, advirtiendo del peligro de desvirtuar aún más la realidad de la que parten. Para llegar a un consenso sobre el pasado y una visión más crítica del mismo plantea dejar las decisiones en manos de los intelectuales, para que desde su razonamiento crítico se reproduzca, desde arriba, una visión mucho más abierta del conflicto.

*LCS* insiste en el peligro que conlleva la ausencia de una conciencia crítica. Para crearla, desmitifica la creencia de que a través de datos históricos se puede obtener un conocimiento objetivo y crea una ficción grotesca en base a una realidad histórica construyendo un significado más pleno sobre la contienda que cualquier archivo. Por otro lado, usa los recuerdos privados para humanizar el relato. De este modo, subraya la vicariedad y la hipermediación de otros discursos literarios para poner en evidencia la distorsión de la representación en favor de la creación de un mensaje heteroglosico y lleno de matices, con el fin de obligar a su audiencia a ir más allá de su literalidad y asimilar su carácter reflexivo. Aunque LA MISIÓN verdadera consiste en que los propios lectores sean capaces de desarrollar un pensamiento crítico y cambien su mentalidad, y que igual que Benjamín, se den cuenta de que ellos son los únicos que pueden crear su propia identidad.

(Son)risas rotas en *Balada triste de trompeta* de Álex de la Iglesia

Ambientado en la España de los años setenta, el filme *Balada triste de trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia que narra la historia de dos payasos: el payaso triste, Javier, y el payaso tonto, Sergio, que junto con Natalia, la trapecista, trabajan en el mismo circo. Durante una de las peleas por el amor de Natalia, Javier desfigura a Sergio y sale huyendo; más tarde se desfigura a sí mismo con sosa cáustica y literalmente se plancha la cara, convirtiéndose en el payaso vengador. La cinta termina con la muerte de Natalia al precipitarse al vacío desde lo alto de la cruz del Valle de los Caídos, y con la detención de los dos payasos.

El presente capítulo analiza *Balada triste de trompeta* (*BTT* en adelante). A simple vista parece una historia de amor imposible entre Javier y Natalia. Sin embargo es un largometraje muy complejo y rico en matices, a veces opuestos, que no facilitan su lectura. *BTT* es una gran metáfora de España vista a través de las lentes de un circo que transcurre en su mayor parte durante el año 1973, aunque retrocede en el tiempo, hasta la Guerra Civil española. De este modo subvierte la tendencia dominante guerracivilesca de las películas de memoria histórica al mismo tiempo que muestra algunos problemas de la España del siglo XXI. A través del esperpento, género literario creado por Valle-Inclán, analizo las figuras de los tres personajes principales, Javier, Sergio y Natalia, las características fílmicas del largometraje en comparación con otras producciones que tienen la contienda española como telón de fondo y el papel del director de cine como titiritero. El filme, a través de la figura del payaso—personaje ambivalente por naturaleza—, nos desvía de lo familiar para revelarnos el absurdo de una división binaria en la clasificación de estos artistas. Además, muestra las convenciones cinematográficas

del conflicto español y advierte sobre la distancia que ha de tomar el autor frente a la realidad. Con este fin, de la Iglesia utiliza una sátira muy violenta que pone en tela de juicio lo que tradicionalmente se ha tomado como verdadero al mismo tiempo que desmitifica realidades consideradas canónicas.

#### Álex de la Iglesia el satírico<sup>43</sup>

Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965 - ) destaca por su polifacética carrera profesional. Comienza como historietista en *La Gaceta del Norte*. Después comienza a trabajar en el mundo del cine como director artístico en *Todo por la pasta* (1991) de Enrique Urbizu, hecho que le valió la admiración de Pedro Almodóvar, quien produjo su primer cortometraje, *Mirindas asesinas* (1991). De sus 21 largometrajes destacan *Acción mutante* (1993)—su ópera prima—, *El día de la Bestia* (1995), *Muertos de risa* (1999), *La comunidad* (2000) *Crimen ferpecto* (2004), *Balada triste de trompeta* (2010); *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) y *Mi gran noche* (2015); a nivel internacional sobresalen *Perdita Durango* (1997) y *Los crímenes de Oxford* (2008). Para la televisión, ha dirigido la serie *Plutón B.R.B Nero* (2008), producida por Radio Televisión Española (RTVE; la televisión pública española) y emitida por La 2. Ha escrito una novela, *Payasos en la lavadora* (1997), en la que a través de su alter ego, Saratrústegui, relata su biografía y su filosofía como cineasta. También, ha dirigido la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (AACCE; 2009-11).

El cine de de la Iglesia no se ajusta a ninguna clasificación tradicional y crea cierto desasosiego. No obstante, se puede encontrar una serie de características comunes.

---

<sup>43</sup> Todas los datos relacionados sobre la biografía de de la Iglesia así como los textos en los que se basa para realizar sus filmes han sido extraídos de Angulo y Santamarina, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*.

Su interés por el cine comienza durante su adolescencia: “[h]e descubierto el cine a través de la televisión, y esto simboliza un poco mi forma de ver las cosas . . . en la televisión española de los años setenta y ochenta uno podía ver perfectamente en la misma tarde una película de Godard y otra de Paco Martínez Soria” (Martín-Cabrera 83), es decir, en la programación televisiva no se discrimina entre distintos productos culturales, lo que genera un muestrario caótico y desordenado, donde no hay ningún criterio regulador ni de orden cronológico.<sup>44</sup> El espectro de sus filmes se amplía todavía más: de la alta cultura, además del cine, recibe influencias de la pintura; de la baja cultura se alimenta obviamente de la televisión, pero también del mundo del cómic y de la cultura popular de transmisión oral.

A pesar de que sus cintas narren ficciones diferentes, todas se apoyan en el *film noir*, el humor pueril, el sexo explícito, el mal gusto y, por lo general, en la irreverencia. Utiliza características propias del cine nacional ‘castizo,’ es decir, de las comedias costumbristas españolas de los cincuenta y sesenta.<sup>45</sup> Por ejemplo, sobre *Acción mutante* de la Iglesia ha afirmado que es una versión deformada y grotesca de *Atraco a las tres* (1962) de Forqué, o *La comunidad*, que puede ser vista como una reescritura de *Un millón en la basura* (1966) también de Forqué o de *El pisito* (1957) de Ferreri y Ferry

---

<sup>44</sup> Recordar que no es hasta 1988 cuando se aprueba la Ley 10/1988, de 3 de mayo, de Televisión Privada por la que se regula la gestión del servicio de televisión en España, ficha en la que se empieza a emitir televisión privada en España. Hasta este año solo había dos canales de televisión La 1 y La 2, ambos operados por Radio Televisión Española (RTVE).

<sup>45</sup> Triana-Toribio define castizo como “[p]ure,’ ‘traditional,’ ‘authentically’ Spanish. Not falsified or hybridized with foreign elements. It refers often to the working classes” (“[p]uro,’ ‘tradicional,’ ‘auténticamente’ español. Que no está falsificado ni hibridizado por elementos extranjeros. Normalmente hace referencia a la clase trabajadora”; n. pág.).

(Triana-Toribio n. pág.). No obstante, no solo estos cineastas españoles influyen en su cine, sino que también lo hacen Fernán Gómez, Berlanga y Buñuel, e incluso a nivel internacional Hitchcock, Scorsese, Tarantino, Spielberg, Hawks y Truffaut. En la pintura destacan referencias a los retratos de Francis Bacon y su idea de tridimensionalidad que rompe de manera extraña la configuración de un rostro, los collages cubistas de Picasso o la violencia de los grabados de Goya.

Sobre la baja cultura, de la Iglesia reconoce la influencia de los cómics de su infancia en una entrevista con Cayetana Guillén Cuervo, y de cuentos tradicionales como *La bella y la bestia*—que representa el amor imposible entre un hombre, la bestia, y una mujer, la bella. En relación con la televisión, toma como referente la publicidad; las escenas cortas confieren a sus obras un ritmo muy rápido para que el espectador no se aburra, lo que responde a la filosofía del director vasco de hacer cine: “[o] me haces *zapping* o me aburro” (Angulo y Santamarina 114; cursiva en el original), razón por la cual todos sus largometrajes parecen un gran videoclip.

Otra característica de su filmografía es el uso de la violencia, siempre ligada al humor. Sus películas crean una deconstrucción cómica y violentan sus referentes porque el autor vasco considera que “el humor es violencia” (Huici 11). Además, todas sus producciones terminan en espacios altos porque en las alturas ya no hay moral y los personajes confiesan la verdad, como Luke y Darth Vader en *La guerra de las galaxias. Episodio V: el imperio contraataca* (1980) largometraje dirigido por Irvin Kershner. Asimismo, la mayoría de sus personajes son perdedores sin remedio; el cineasta rechaza la estética de cuerpos perfectos y apuesta por protagonistas marginados que de alguna manera se insubordinan en un momento dado contra su condición de repudiados, como es

el caso de *800 balas* (2002), comedia sobre los *western* en la que unos actores de recreación se rebelan para evitar el cierre del pueblo-escenario en el que trabajan, o *Acción mutante* cuyos protagonistas son personas con malformaciones físicas.

Todas estas características hacen que el cine de de la Iglesia desmesurado y barroco en el que el *horror vacui* referencial se ha convertido en una señal de identidad ya que el director llena sus filmes de alusiones a otros productos al mismo tiempo que lanza indirectas al consumidor para que las adivine. El mismo cineasta es consciente de sus referentes y afirma al respecto: “[e]scribir un guion resulta siempre tan divertido, es como una investigación en la que tienes que ir poniendo cosas sin que se note que las has ido colocando tú” (Angulo y Santamarina 238), es decir, a pesar de que en cada uno de sus largometrajes de la Iglesia narre algo diferente, todas sus obras son un pastiche de productos culturales anteriores. Asimismo también combina, en mayor o menor medida, diferentes géneros cinematográficos: terror, *gore*, comedia, suspense, etc. Esta hibridez llena de referencias y ecos a otras películas, géneros y productos culturales homenajea a la vez que parodia dichas fuentes.

#### El payaso blanco y el payaso agosto

En concreto, *BTT* destaca sobre el resto de las producciones de de la Iglesia por ser sus dos personajes masculinos principales payasos, fenómeno que ha recibido muy poca atención a nivel académico y especialmente en el campo relacionado con el análisis de productos culturales ya que se le considera una figura un tanto estúpida y de ningún modo válida ni seria. Antes de comenzar con una descripción de la evolución de la representación del payaso y su función como trabajador circense, me gustaría destacar que para el director vasco *payaso* es una palabra con un significado peyorativo que él usa

para menospreciar a las personas: “[p]areces *un payaso, así vestido*, le contesto, . . . agrediéndolo verbalmente de una forma directa, transparente. Él no lo sabe, pero para mí *payaso* es un concepto totalmente insultante” (de la Iglesia, *Payasos* 83; cursiva en el original).<sup>46</sup> Por otra parte, le sirve para mofarse tanto de la profesión de payaso como de la actuación de una persona de quien nos queremos burlar: “[t]ú eres un payaso que se va a venir con nosotros” (de la Iglesia, *Balada* 1:57-2:01), cuando el coronel Líster se dirige al payaso listo, donde se mezclan las dos connotaciones, la profesional y la peyorativa.

El payaso es un fenómeno interdisciplinar ya que aparece en rituales, teatro callejero, en el circo, etc., además de en el drama, la fotografía, la pintura, etc. Se utiliza como herramienta para denunciar dogmas ideológicos y la rigidez de las normas sociales. Está en la frontera entre opuestos: comedia y tragedia, razón y locura, diversión y terror. Hay muchos tipos de payasos: “fool, court-jester, buffoon, theatre clown, mime-clown, silent film clown, *alazon*, *eiron*, *bomolochos*, *commedia dell’arte* clown, street clown, circus clown and ritual clown” (“el loco, el bufón de la corte, el payaso del teatro, el mimo, el payaso de los filmes mudos, el *alazón*, el *eiron*, el *bomolochos*, el gracioso de la comedia del arte italiana, el clown, el payaso de circo y el payaso de los rituales”; Tobias 37) y todos ellos son figuras marginales. La gran mayoría de payasos usa una máscara o se pinta la cara; esta careta les sirve para contar verdades, aunque al mismo tiempo crea una sensación de alienación y de protección frente a las posibles acusaciones. A todos les caracteriza un comportamiento hostil e incivilizado; victimizan o engañan a los demás;

---

<sup>46</sup> El personaje al que se refiere lleva: “[b]otas vaqueras de tienda moderna, con puntera de metal. Pantalones vaqueros lavados a la piedra—a él deberían lavarle a la piedra—, cinturón de cuero con hebilla en forma de herradura y camisa vaquera con dibujo cosido a la espalda: Texas Rangers” (de la Iglesia, *Payasos* 81).

también se muestran irrespetuosos e insolentes hacia las instituciones. Rescatan tabúes culturales: “the clown’s transgressions are reflexive: they comment on the foibles of human nature and social organization and are potentially threatening to the sancticity of the cultural systems that produce them” (“sus transgresiones son reflexivas: subrayan la debilidad de la naturaleza humana y la organización social y pueden amenazar la integridad del sistema cultural que produce tales transgresiones”; Van Ham 319-20). Los payasos son provocadores e inquietantes por las reflexiones que nos muestran gracias al uso del humor como herramienta. Sus críticas crean un distanciamiento entre las verdades que revelan, que normalmente no se toman como ciertas, y lo percibido por el receptor, que puede o no captar el cien por cien del mensaje emitido; es decir, sus mensajes son confusos y ambiguos. Es una figura ambivalente que nos anima a reírnos de nosotros mismos y a darnos cuenta de los yugos sociales; no obstante, fracasa de manera lamentable reafirmando “the absurdity of achieving any peace” (“[que] conseguir la paz es un absurdo”; Harris 1260).

El payaso que ocupa el análisis de este capítulo es el payaso circense. Este tipo de payaso surge de la figura del bufón medieval, fenómeno que expresa la conciencia colectiva de la época, revela verdades a través de la burla y los chistes sin ningún tipo de represalia. No es hasta el siglo XVIII cuando el payaso comienza a actuar en el circo moderno, el que conocemos hoy en día.<sup>47</sup> En los orígenes del circo, las actuaciones de los payasos “filled the in-between acts time for horse acts and tight-rope walking acts” (“[eran] de relleno, entreactos entre las actuaciones de jinetes y funámbulos”; “Clowns”

---

<sup>47</sup> Los orígenes del circo se remontan a exhibiciones de feria donde se mostraban “bichos raros”, es decir, personas con deformidades (Carmeli 158).



13). A finales del siglo XIX, estas figuras comienzan a tener más peso dentro de la pista y pasan a formar parte del espectáculo como una actuación más. Buscan provocar la risa en el espectador como resultado de su atuendo y de su rutina. En esta etapa, el espectáculo estaba formado por dos tipos de payasos: un payaso de cara blanca, el payaso blanco, con ropa elegante de colores brillantes, y el payaso augusto, cuyas ropas son ridículas, lleva una peluca muy voluminosa, una nariz falsa y maquillaje muy llamativo. Esta división se extendió entre los diferentes circos hasta la actualidad. En sus rutinas, ambos artistas trabajan juntos en una función hilarante en la que el payaso blanco trata de dirigir el caos y el desorden del augusto, es decir, el primero se convierte en ‘jefe’ del segundo.

Ambos payasos son compañeros inseparables. El payaso blanco es “elegance, grace, harmony, intelligence, ludicity, that presents himself as the morally ideal being, the only undisputed deity . . . in short, what you are supposed to do” (“elegancia, exquisitez, armonía, inteligencia, lucidez, se presenta a él mismo como un ser moralmente correcto, la única e indiscutible deidad . . . en resumen, es como se supone que se debe uno comportar”; Aprá 13); también es autoritario, misógino y arrogante. Su trabajo consiste en golpear y explotar al payaso augusto que se convierte en un objeto de burla. Su vestuario es pomposo: lleva un sombrero en forma de cono y zapatos refinados. El maquillaje es impoluto, tiene la cara totalmente pintada de blanco, aunque normalmente le añade un signo de interrogación en negro que nace en sus cejas; sus labios los perfila también en negro. Por el contrario, el payaso augusto es distraído y harapiento, un “eternal rebel, drunkard, adolescent misfit” (“eterno rebelde, un beodo, un adolescente que no encaja”; Bondanella 186), un alcohólico y un perdedor. A diferencia del payaso blanco, no se le permite llevar diferentes atavíos. Su disfraz es holgado y está

cubierto por parches de colores o remiendos, como las ropas de un vagabundo. Sus zapatos son enormes y su maquillaje grotesco: se dibuja los labios de rojo y negro de tal modo que se agranda la boca. Sus cejas son muy finas y su nariz es roja, normalmente de goma.<sup>48</sup> Su peluca le hace parecer calvo dejándole dos postizos de pelo a cada lado de la cabeza. En esta clara oposición binaria:

[t]he white-clown scares the children because he represents duty, or repression. . . . Kids, on the contrary, immediately see themselves in the Augusto because he looks like a duck, a puppy, and is mistreated, is the one who breaks the dishes, rolls on the ground, and throws buckets of water on faces—basically, everything kids would like to do . . . at the circus, through the Augusto, kids can imagine to do everything that is forbidden: dress up like a woman, make funny faces, scream in the middle of the square, say out loud what they're thinking.

[e]l payaso blanco asusta a los niños porque representa la obligación o represión. Por el contrario, los niños se ven inmediatamente reflejados en el payaso agosto porque parece un pato, una perrito, es el que rompe la vajilla, se revuelca en el suelo y tira cubos de agua a la cara—básicamente, todo lo que a los niños les gustaría hacer. . . . [E]n el circo, a través del payaso agosto, los niños pueden imaginarse que hacen todo que les está prohibido: vestirse de mujer, poner caras divertidas, gritar en medio de una plaza, decir en voz alta lo que piensan. (Aprá 17)

---

<sup>48</sup> La nariz indica su gusto hacia la bebida, “a few performers added a spot of red paint to their noses to indicate drunkenness” (“algunos artistas se pintaban la nariz de rojo para indicar su embriaguez”; Wall 251).

No solo se sienten identificados con el payaso agosto por su rutina sino también porque reconocen en el payaso blanco la autoridad que sus padres ejercen sobre ellos.

En *BTT* la rutina de sus dos payasos se introduce gracias a través de un fuera de campo, aunque queda explicada por los comentarios de los artistas de circo una vez finalizada ésta:

RAMIRO. Y cuando le da con el piano los niños se ríen

JEFE DE PISTA. ¡Funciona! . . .

RAMIRO. ¡Éxito, éxito total! . . .

RAMIRO. ¡Espectacular! Qué estilo aguantando la mirada cuando te tira las tartas. Y cuando tú hablabas con los niños y él por detrás te prendía fuego al culo, tú ardiendo y sin inmutarte. Esa pasividad estudiada, me recuerda a Buster Keaton, ¡fíjate lo que te digo! (de la Iglesia, *Balada* 0:30:40-0:31:12)

Aunque no existe ninguna diferencia entre ambos payasos dentro y fuera de la pista ya que su comportamiento en el circo se extrapola al de su vida real.

*BBT* nos presenta estos dos tipos de payasos velados en los personajes masculinos principales: Sergio (Antonio de La Torre) y Javier (Carlos Areces). Al comienzo del filme, si tenemos en cuenta su vestimenta, Sergio es el payaso agosto, mientras que Javier es el payaso blanco. El traje de Javier es elegante al mismo tiempo que pomposo, incluso los compañeros sienten envidia, por ejemplo cuando el motorista fantasma (Alejandro Tejería) le comenta al jefe de pista: “[v]es, él tiene un traje elegante. A mí no me dejan lentejuelas, no sé por qué” (de la Iglesia, *Balada* 0:18:26-0:18:30). Lleva un gorro en forma de cono y zapatos elegantes. Su maquillaje es impecable, sustituye la interrogación negra por una lágrima también negra o las cejas más levantadas de lo

habitual, rasgo que le confiere una mueca de incredulidad. Por el contrario, Sergio viste como un vagabundo: chaqueta americana y pantalones de traje que parecen heredados por ser holgados y viejos, corbata y tirantes; además su ropa es de muchos colores y no combina. Su maquillaje y sus complementos concuerdan con los del payaso agosto: zapatones, postizos de pelo rojo, nariz y boca también en rojo, y cejas negras. En cuanto a su comportamiento, Javier parece que comparte la honradez del payaso blanco, mientras que Sergio participa del gusto por el alcohol del payaso agosto.

### El esperpento y la sátira

El análisis de los dos payasos no estaría completo sin la noción valleinclanesca de esperpento que utiliza la metáfora del espejo cóncavo para considerar a esta figura circense. A través de su teatro, Ramón del Valle-Inclán mezcló lo trágico y lo grotesco en una “teoría de lo absurdo, una técnica acertada de la deformación caricaturesca, una visión enajenada de la condición humana, y una integración de ficción e historia” (Cardona y Zahareas 11) remodelando y reelaborando el concepto de realidad. Valle-Inclán (1866-1936) desarrolló la idea de esperpento en su obra, la cual desarrolló en sus dos primeras comedias: *Luces de Bohemia* (1920) y *Los cuernos de Don Friolera* (1921). Si se analizan dichas obras se concluye que para Valle-Inclán el esperpento es una cualidad que puede conducir a una gran variedad de efectos: cómicos y patéticos, aterradoros y trágicos, monstruosos y absurdos . . . [fruto] de la fórmula literaria del ‘espejo cóncavo’ . . . [que] tiene que sobrepasar los límites de la ficción y rebasar la realidad histórica . . . [para] reelaborar la visión trágica [de la condición del ser humano] . . . [y] para proyectar nada menos que ‘toda la vida

miserable de España' (*Luces*, 937) y el 'dolor y la risa' (*Friolera*, 993) con proposiciones de espectáculo . . . existencialistas. (Cardona y Zahreas 30-2)

y sus características más notables son

presentar una imagen deformada y los rasgos ridículos de la figura humana.

Monstruosidades, bufonadas, pesadillas, carnavales extraños, burlas, anomalías,

figuras de la *comedia dell'arte*, contorsiones, gárgolas, payasos aterradores,

monstruos, enanos, caras imbéciles y otras cosas por el estilo son los adornos de

lo grotesco. . . . [P]orque sugiere[-] de modo lúdico una desviación radical e

inquietante de las cosas que nos son familiares. (Cardona y Zahareas 49)

Con el tiempo, el término esperpento ha desarrollado una triple significación. Se refiere a un hecho grotesco, al género desarrollado por Valle-Inclán y a la estética ligada a este género, o al ser humano feo y ridículo.

*BTT* nos presenta dos payasos clásicos deformados por el espejo cóncavo. Ambas figuras son un esperpento en sí mismas, simplemente por el hecho de ser payasos. No obstante, en el filme, sus características no encajan con la clasificación tradicional del payaso circense, por lo que se crea una figura más grotesca si cabe. El payaso agosto se transmuta en payaso blanco y viceversa, tanto dentro de la carpa como fuera. Este cambio está relacionado con la actitud de los payasos: Sergio viste como un payaso agosto, pero se comporta como un payaso blanco; mientras que la indumentaria de Javier es la de un payaso blanco pero su manera de ser es la de un payaso agosto. A pesar de que Sergio y Javier visten como un payaso agosto y un payaso blanco respectivamente, su conducta, aspecto más representativo de ellos en el filme, no se corresponde con su vestimenta, por

esta razón, es la clasificación según su comportamiento y no según su atuendo la que se tiene en cuenta en el subsiguiente análisis de los payasos en el resto del capítulo.

Sergio se erige en el circo como la autoridad y cual caudillo ejerce arbitraria y despóticamente la violencia sometiendo a los demás a su poder mediante la agresión y el miedo. Está animalizado y se ve reducido a las acciones más primarias que le animalizan: comer y fornicar. Como macho alfa de la ‘manada’ circense se gana su respeto a través del ensañamiento, por ejemplo, cuando golpea con un látigo al domador, Ramiro (Manuel Tafallé) y fuerza sexualmente a Natalia (Carolina Bang). También coacciona al propietario del circo (Manuel Tejada), ambos hablan en una caravana:

JEFE DE PISTA. Este no es tu circo, es el mío.

SERGIO. ¿Estás seguro? (de la Iglesia, *Balada* 0:20:38-0:20:43)

Aunque en lo profesional usa esta agresividad para que los niños se rían con él. Su jefe de pista lo sabe muy bien: “[e]s el mejor payaso que tengo en años. Mira, mírale, ¡los niños le adoran!” (de la Iglesia, *Balada* 0:38:34-0:38:39). En su caso, la risa es el único acceso a un mundo humano que pasa por el sometimiento y la arbitrariedad de la autoridad. A través del humor, él reafirma su poder en el circo tal y como demuestra la escena en la que cuenta el chiste del niño muerto, en la que se crea un ambiente muy tenso, y la risa de los artistas circenses no parece sincera por tratarse de una gracia de mal gusto.<sup>49</sup> Por

---

<sup>49</sup> El padre que va a la sala de natalidad. Hay... el hombre... un montón de bebés y claro no sabe cuál es el suyo. La enfermera le señala uno de ellos y empieza a llorar de emoción: — ¡Ay, ay mi niño! —. La enfermera le coge al bebé, se lo prepara bien con su sabanita, se lo enseña... y el padre todo *cagao*: — ¡Ay Dios mío!, mi niño, qué bonito —. Y coge la enfermera y hace... [Sergio golpea un pollo asado contra la pared repetidas veces como si fuera el niño] ¡pom, pom, pom!, en la misma cara del padre. Y el padre:

ejemplo, Javier no se ríe, desafiando la autoridad de Sergio. A Natalia tampoco le parece gracioso el chiste; en cierto modo defiende la actitud de Javier y termina siendo agredida por Sergio. Es en este momento cuando el mundo que Sergio conoce parece desmoronarse y comienza a ser insostenible: el amor de Natalia ya no aparece como sumiso, al ser ella incapaz de reírse de la gracia y porque ella ya no parece comportarse como un objeto que Sergio pueda manejar a su voluntad. A partir de este momento el payaso blanco se va transformando en un monstruo y los pocos rasgos humanos que le podían quedar se tornan en una caricatura patética y grotescamente deforme; se queda solo y con ansias de venganza. Solamente la rabia de destruir todo aquello que le impide poseer lo amado y la impotencia de no lograr poseerlo le mantiene con vida. Javier se atreve a plantarle cara desde el primer momento al no reírse por dicha anécdota. El payaso blanco quiere destruir al payaso agosto y movido por su honor y por el alcohol intentará recuperar su honra perdida, propinándole una paliza a Javier, después de que éste haya ido con Natalia al parque de atracciones.<sup>50</sup> Cuando Javier regresa del hospital, desfigura a Sergio con una trompeta; en este momento, Sergio pierde su condición de “matón seductor” (Angulo y Santamarina 37) al quedar su cara completamente deformada. De esta forma, Javier se resarce de las palizas recibidas durante sus actuaciones como payaso al mismo tiempo que intenta recuperar a Natalia. No obstante, la condición de superioridad de Sergio ante Javier no cambia, ya que la trapecista sigue

---

— Ay, pero ¿qué ha hecho?, *desgraciá*, que me has *matao* al niño, ¡que me lo has *matao*! —. Y la otra le dice: — Que no... que no, que ya nació muerto —. (de la Iglesia, *Balada* 0:23:20-0:23:52)

<sup>50</sup> Según Segura, para Valle-Inclán el honor es un sentimiento característicamente corruptor. El mismo Valle-Inclán parodió los temas calderonianos de la honra y del agravio, y de la obligada venganza resultante, pues los presentaba como temas falaces y caducos (n. pág.).

prefiriéndole a él. Al final, después de que Javier secuestre a Natalia, Sergio vuelve a vengarse de su alter ego, delatándole a la policía para recuperar de nuevo a Natalia.

Al comienzo del filme, Javier es marginado por su propia familia circense.<sup>51</sup> Aguanta con estoicismo los golpes de Sergio, que no es el único payaso blanco de su vida. El augusto vive afantasmado por su pasado que lo relaciona con su otro payaso blanco, su padre (Santiago Segura). Su progenitor, también payaso de profesión, le vaticina: “[e]s mejor que seas triste . . . Porque has sufrido demasiado. Hijo, tú nunca vas a tener gracia” (de la Iglesia, *Balada* 0:13:09-0:13:19) y le augura una única manera de ser feliz: “[h]ay una manera de ser feliz . . . venganza, alivia tu dolor con la venganza” (de la Iglesia, *Balada* 0:13:41-0:13:51). Su pasado le impide reír y que los demás se rían con él, así como relacionarse con las demás personas de un modo satisfactorio por la impotencia y por el resentimiento que reprime. El amor hacia Natalia parece que es lo único que puede salvarle. Para conseguirlo, necesita deshacerse de los yugos del poder autoritario de Sergio. Pero, paradójicamente, tiene que convertirse en aquello que ha odiado. Javier es a la vez víctima y demonio. Su humillación ha llegado a tal extremo que para reparar el agravio sufrido solo le queda la venganza. En el hospital sueña con Natalia, y cual héroe clásico, debe ir a salvarla de Sergio. Después regresará totalmente transmutado. Durante este tiempo pierde su dignidad y se transforman sus valores. Se ve sometido a vejaciones que le barbarizan, como lo son vivir asilvestrado o ser perro de caza. Mientras está encerrado en la capilla, su paciencia se acaba y sus deseos empiezan a aflorar. Natalia se le aparece transfigurada en la figura de la Virgen de los Remedios y le

---

<sup>51</sup> Es marginado por no reírse del chiste de Javier. Reírse de un chiste subraya la pertenencia a un grupo del que se ríe y la exclusión del que no.



dice: “[e]l día de la ira ha llegado. Tú serás mi ángel de amor. Sálvame del mal y cumple tu destino, amado mío” (de la Iglesia, *Balada* 1:05:40-1:05:47). Después, comienza la transformación esperpéntica de Javier, tras la cual se convierte en un payaso blanco. Éste comprende que el amor que Natalia siente hacia Sergio tiene un componente masoquista, por lo tanto su desfiguración se convierte en un acto de amor consciente. Su ritual y su traje ridículamente exagerado, hecho con retazos de vestiduras religiosas, recuerdan al martirio cristiano al intercalarse imágenes del rostro torturado de Cristo. Esta capilla se convierte en su infierno particular donde va a renunciar a sus facultades más plenamente humanas y a aceptar la condena de su casi total aniquilación como individuo libre. Esta transformación parece ser el fruto de una enajenación mental; no obstante, Javier no se vuelve loco, porque en palabras de G. K. Chesterton: “[e]l loco no es el hombre que ha perdido la razón: el loco es el que lo ha perdido todo, excepto su razón” (citado en Echeverría 48). Es decir, su objetivo no ha cambiado: todavía pretende recuperar a Natalia así como completar la misión de venganza que le había asignado su padre.

No obstante, estos propósitos, aunque bienintencionados, acaban arrastrándole a una espiral de violencia característica del payaso blanco. Se puede vislumbrar una señal de esperanza en la escena del cine, durante la proyección de *Sin un adiós* (1970) de Vicente Escribá, en la que el cantante y actor español Raphael se dirige a Javier y le dice: “Javier, esa chica no te conviene, es una buscona, olvídala. Tú eres una buena persona. Entrégate a la policía, no puedes ir por ahí ametrallando a la gente” (de la Iglesia, *Balada* 1:18:17-1:18:25). Sin embargo, la imagen de su padre comienza a intercalarse con la de Raphael en una disyuntiva que recuerda al ángel bueno y al demonio malo. Al final, el monólogo de su progenitor se antepone al del artista español: “Javier, hijo, como el que

oye llover. Vete a por ella, a saco, y acaba con ese canalla que no se la merece. . . .

Recuerda quién es tu padre, recuerda tu destino, solo hay una manera de ser feliz” (de la Iglesia, *Balada* 1:18:27-1:18:58). Esta figura sigue reclamando venganza, no ya para él, sino para que Javier recupere su honor frente a Sergio. De este modo, pierde definitivamente esa característica de héroe clásico, al quedar permanentemente desfigurado por el espejo cóncavo por no hacer lo moralmente correcto. Estas alucinaciones le llevan a un callejón absurdo porque la búsqueda del amor le convierte en un monstruo atrapado en su propia trampa de venganza, violencia y rabia, perdiendo así lo poco de humano que le quedaba.

El proceso de mutación ideológica de Javier y el cambio físico de ambos aumenta su distancia en relación con la clasificación tradicional de los payasos y aumenta su proceso de esperpentización. Los dos payasos resurgen como un único personaje al quedar marcados para siempre. Javier se transforma de payaso augusto a payaso blanco. Cansado de esperar por el amor de Natalia, la única solución que le queda es parecerse lo más posible al objeto de deseo de ella. Por esta razón, intenta convertirse en su abusador, incluso le pone unos zapatones cuando están en los túneles subterráneos del Valle de los Caídos para subrayar su autoridad y convertirla en su payaso augusto. No obstante, se comporta de manera pueril y romántica—salta en colchonetas y proyecta música para tratar de bailar con ella. En ningún momento intenta agredirla sexualmente; es más, éste es el único momento en que Javier hace reír a alguien cuando le dice a Natalia: “[q]ue me desees, que me quieras por mi cuerpo, como le quieres a él. . . . Vaya por Dios, la he hecho reír” (de la Iglesia, *Balada* 1:30:29-1:30:34). Por otra parte, Sergio solo es una vez el payaso augusto de Javier; en lo alto—donde solo se puede decir la verdad—del Valle

de los Caídos, Natalia le confiesa a Javier que le quiere a él: “[t]ienes que creerme!, te quiero payaso triste” (de la Iglesia, *Balada* 1:37:25-1:37:27).

Indiscutiblemente la categorización de los dos payasos está definida por la relación que ambos tienen con Natalia. A pesar de su aspecto, al principio ella es su verdadero payaso blanco. Ella convierte a los dos payasos en sus marionetas augustas y borra las diferencias entre ellos. La trapecista les maneja a su antojo, escoge al payaso según sus atributos: de Sergio le atrae su poder y le elige como su pareja sexual, pero prefiere a Javier para mantener una relación inocente basada en la amistad. No obstante, después de la transfiguración de ambos ella se convierte en su payaso augusto cuando salta al abismo desde lo alto del Valle de los Caídos. Javier y Sergio luchan por ver quién se apodera de la trapecista sin importarles la decisión de ella. De este modo, Natalia queda relegada a un segundo plano, se presenta como una figura casi sagrada, y al mismo tiempo deseada y despreciada, mitificada y abusada; aparece como la perdedora que decide suicidarse cual mártir para evitar que los payasos se maten entre ellos y verse obligada a elegir, una vez más, entre uno de los dos.

Las características esperpénticas a nivel de los personajes principales muestra la ambivalencia de la figura del payaso a través de un juego de perspectivas en el que nadie es lo que aparenta ser. El proceso de distanciamiento del género valleinclanesco está relacionado con la representación ambigua de los protagonistas ya que no encajan en ningún modelo de tipificación relacionado con el mundo de los payasos. La caracterización esperpéntica de los personajes conecta con la difícil clasificación de los filmes de de la Iglesia, en los que “while Hollywood provides the formulas, clichés and archetypes; the black humor at work in the well-established tradition of *esperpento*

‘Spanishness’ the films” (“mientras Hollywood le facilita las fórmulas, clichés y arquetipos; el humor negro del tradicional *esperpento* ‘españoliza’ los filmes”; Beck y Rodríguez Ortega 11). La intertextualidad entre diferentes géneros y tradiciones cinematográficas dan forma al cine del director vasco, característica también presente en *BTT*.<sup>52</sup> Dichas particularidades se relacionan con el esperpento por evidenciar un “carácter ficcional, es decir, es metaficcional, autoconsciente, y declara esta condición de manera constante a través tanto de sus personajes caricaturescos como de . . . la inexistencia de verdades axiomáticas, [mediante las cuales] el artista empieza no solo a

---

<sup>52</sup> Algunos ejemplos que se listan a continuación han sido extraídos de Angulo y Santamarina, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*. Ambos payasos en su mueca final immortalizan al famoso payaso español Charlie Rivel, que parecía reír y llorar al mismo tiempo. Sergio homenajea a Tony Camonte, interpretado por Paul Muni en *Scarface: The Shame of the Nation (Scarface, el terror del Hampa, 1932)* de Howard Hawks. Javier se transforma en la figura de cómic del *joker* de Batman de Tim Burton (1989)—se remonta a su vez a *The Man Who Laughs (El hombre que ríe, 1928)* de Paul Leni que después será llevada a la gran pantalla—ya que ambos, tanto el *joker* como Javier, se queman la cara con ácido. Los dos payasos también recuerdan a figuras como Frankenstein o al fantasma de la ópera por estar hechos de retazos o por sus máscaras. A nivel nacional hay referencias al maqui cuando Javier se esconde de la ley en el bosque, a *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus y a *El bosque del lobo* (1971) de Pedro Olea, retrato esperpéntico del tardo franquismo cuyo protagonista es un hombre lobo. En relación al mundo circense, hay referencias a *Zampo y yo* (1965) de Luis Lucia Mingarro, *I clowns (Los clowns, 1971)* de Roberto Fellini, *The Greatest Show on Earth (El mayor espectáculo del mundo)* (1952) de Cecil B. DeMille y *Freaks (La parada de los monstruos, 1932)* de Tod Browning. Las escenas finales hacen referencia a *North by Northwest (Con la muerte en los talones, 1959)* de Alfred Hitchcock por la persecución final, y a los muchos filmes de King Kong donde la protagonista femenina es llevada a lo alto de un rascacielos. En relación con otras artes, las fuentes de de la Iglesia bien podrían ser *Duelo a garrotazos* (1819) pintura negra de Francisco de Goya y Lucientes en la pelea de los dos payasos en lo alto del Valle de los Caídos; los retratos tridimensionales de Francis Bacon (siglo XX) y el cubismo de Picasso (siglo XX) en los rostros de los payasos; y las pinturas de Matthias Grünewald (siglos XV-XVI) que muestran el sufrimiento de sus protagonistas en sus caras, envueltos en un ambiente muy oscuro. Asimismo, se observa una gran influencia del cómic, sobre todo en la última escena: los colores, los ángulos de la cámara y la rápida sucesión de planos en los que se uno se puede imaginar los bocadillos del cómic junto con estrellas o rayos, o las típicas onomatopeyas—‘pum,’ ‘ahhh,’ ‘crash.’

incluir el proceso creador de su creación, sino a hacer de éste su tema predominante” (Segura n. pág.). Existe una representación deliberada que mezcla referentes locales—la propia Guerra Civil, imágenes de Los Payasos de la Tele, de Sara Montiel, un corte del filme ya mencionado de *Sin un adiós*, o la canción de Marisol *Tengo el corazón contento* (1969)—con elementos del cine de Hollywood—principalmente en el uso de los efectos especiales, por lo que “his films are at once *not* Spanish enough *and* too Spanish” (“al mismo tiempo, sus filmes *no* son lo suficientemente españoles *ni* demasiado españoles”; Triana-Toribio n. pág.; cursiva en el original).

Álex de la Iglesia juega con sus referentes y mediante la noción de la parodia bajtiniana los subvierte y los carga de contenido crítico, al mismo tiempo que homenajea al producto base. Sin embargo, considero que un análisis paródico del pastiche que forman cada uno de sus filmes no sería suficiente. El análisis de los payasos tiene como resultado una “deformation and dehumanization of characters, irony, satire and Black Humor” (“deformación y deshumanización de sus personajes, la ironía, la sátira y el humor negro”; Podol 196). La sátira y el humor negro distancian al producto de su fuente más que la parodia y le añaden una mayor actitud crítica (Fletcher 113). Por este motivo considero que *BTT* no es una parodia sino una sátira esperpéntica que desafía el patrón de representación de la Guerra Civil española al mezclar humor y violencia.

Según la definición de la Institución Humor Sapiens:<sup>53</sup>

[s]átira es una burla que implica un juicio crítico más o menos elaborado. Es por tanto una burla de contenido especialmente rico en ideas o conceptos, cualquiera

---

<sup>53</sup> Humor Sapiens es una institución que se dedica a descubrir el placer de la lectura gracias al humor.

que sea la forma y el lenguaje en que se exprese. Su crítica puede dirigirse a personas concretas, o a ideas, grupos o partidos, costumbres, modas, obras, estilos, defectos, vicios, etc.

Por su tono y nivel de agresividad puede abarcar desde el ataque leve y casi amable, hasta una marcada virulencia. Cuando se dirige a personas concretas la virulencia puede llegar hasta el escarnio. De la sátira . . . se deriva una enseñanza o valor didáctico más o menos claro y definido. Este valor puede oscurecerse en la medida en que las pasiones se impongan y determinen un alto grado de virulencia, sobre todo cuando el objeto de la sátira son personas concretas. (n. pág.)

La sátira es un tipo de humor inteligente basado en el sentido común; desarrolla una crueldad intelectual ligada a la agresión que ridiculiza y victimiza a sus adversarios como si fuera un Caballo de Troya que desvela verdades que no queremos saber o que nos incomodan. Es un arma de doble filo ya que al mismo tiempo que usa las convenciones del sistema revela lo absurdo y lo reprimido del mismo, aunque a diferencia de la parodia, aumenta la distancia con sus fuentes debido a su naturaleza “essentially critical” (“fundamentalmente crítica”; Fletcher xii). Por esta razón, la sátira es más mordaz que la parodia.

### El humor y la violencia

Bien es cierto que existen filmes españoles en democracia anteriores a *BTT* que usan el humor y cuyo telón de fondo también es la Guerra Civil española. *La Vaquilla* (1985) de Luis García Berlanga reflexiona sobre la naturaleza humana, que al mismo tiempo denuncia la división igualitaria de las dos Españas. *¡Ay Carmela!* (1990) de Carlos Saura trata el tema de la maternidad y utiliza artistas de variedades para delatar el

uso de la cultura popular como propaganda al servicio de la dictadura franquista. Por último, *Belle Époque* (1992) de Fernando Trueba, censura la importancia de la institución de la Iglesia durante el franquismo al mismo tiempo que idealiza los valores de la Segunda República española. Los tres filmes se muestran ahistóricos en el sentido de que tratan temas universales como son la maternidad, la naturaleza humana o la nostalgia por un pasado mejor. A diferencia de estas cintas, *BTT* utiliza personajes marginales con un comportamiento excesivamente violento que contradice la manera de leer el conflicto español de los anteriores largometrajes. El tipo de humor también es diferente a pesar de que los cuatro filmes usan el esperpento para hacer crítica política. En todos ellos, incluido *BTT*, prima el humor tragicómico por terminar con una muerte nefasta. No obstante, el humor en *BTT* es más ácido y sórdido al tratarse de una sátira. En el final tanto de *¡Ay Carmela!* como de *La Vaquilla* se produce la muerte metafórica de España, asesinada por un mando del ejército sublevado y de hambre respectivamente.<sup>54</sup> Este hecho también ocurre en *BTT*, sin embargo, en este caso la muerte de España es voluntaria al comprobar que los intereses de los dos bandos no están relacionados con la suerte del país sino con conseguir la supremacía sobre el otro.

---

<sup>54</sup> *Belle époque* se diferencia de estos filmes en que la muerte que se produce al final no es la muerte del país sino del párroco del pueblo. Esta muerte anuncia la pérdida del poder de la Iglesia durante la Segunda República española, institución que posteriormente será uno de los grandes apoyos de los sublevados durante la Guerra Civil española y la posterior dictadura.

Otros filmes, como *BTT*, se enmarcan en el denominado cine de memoria histórica, y los analizan Pelaz López y Tomasoni en su artículo “Cine y Guerra civil. El conflicto que no termina” publicado en 2011.<sup>55</sup>

A nivel de la estrategia argumental, el artículo destaca que la mayoría de estos largometrajes se centran en las consecuencias de la guerra y no en la confrontación en sí, es decir, no muestran directamente el conflicto ni se ambientan en los tres años en los que se desarrolló. Tampoco reproducen las batallas ni los principales acontecimientos, sino que la contienda se usa como desencadenante dramático. De este modo al hablar de las secuelas del enfrentamiento bélico establecen una relación entre el antes y el después de 1939, lo que pone en evidencia que el conflicto no terminó hasta 1975 con la muerte del dictador. “La guerra no ocupa la totalidad del metraje en ninguna de las películas” (Pelaz López y Tomasoni 8) sino que la acción arranca de los primeros instantes del conflicto o bien de los últimos y siempre narrada desde el punto de vista de los perdedores. El artículo continúa su exposición arguyendo que en dichos largometrajes se obvian acontecimientos de la otra zona y no se muestran los abusos ni asesinatos de la España

---

<sup>55</sup> Para este artículo, Pelaz López y Tomasoni han seleccionado 18 largometrajes de ficción producidos o coproducidos en España entre 2001 y 2011, que abordan de una u otra forma la Guerra Civil y sus consecuencias.

Se trata de *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002), *Una pasión singular* (Antonio Gonzalo, 2002), *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *Triple agente* (Eric Rohmer, 2004), *Juegos de mujer* (John Duigan, 2004), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), *La mujer del anarquista* (Peter Sehr y Marie Noëlle, 2008), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010), *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), *Pan negro* (Agustí Villaronga, 2010), *Caracremada* (Lluís Galter, 2010), *Ispansi* (Carlos Iglesias, 2010) y *Encontrarás dragones* (Roland Joffé, 2011). (5-6).



republicana, ni el proceso revolucionario que se estaba llevando a cabo al mismo tiempo que la Guerra Civil en el lado republicano. La dictadura se describe como un régimen en conflicto permanente contra el pueblo español, al que se muestra como superviviente del nuevo estado de cosas. Esta imagen que solo se corresponde con los años de la posguerra y el tardofranquismo, en los filmes parece extenderse durante todo el régimen.

En *BTT* la contienda, efectivamente, sirve de preámbulo a la acción que se desarrollará posteriormente. No obstante, comienza en mitad del conflicto, exactamente en 1937, con una escena que muestra una imagen de guerra durante la Batalla de Madrid (asalto: 8-23 de noviembre de 1936; sitio: 23 de noviembre de 1936-28 de marzo de 1939) junto con uno de los principales protagonistas a nivel histórico: el General Enrique Lister. Esta escena refuerza la idea del punto de vista de los perdedores, al quedar el payaso tonto (Santiago Segura) preso y su hijo, Javier (Sasha di Benedetto—payaso augusto de niño), solo. Por otra parte y además de contener algunas escenas del primer franquismo, la mayor parte de la producción se desarrolla en 1973, lo que hace la conexión entre la Guerra Civil y el franquismo convenientemente obvia. La sordidez y desolación de *BTT* también es un rasgo compartido con el resto de los filmes. De la Iglesia ofrece una representación simbólica entre un circo viejo y desvencijado y la decadencia de la dictadura de los comienzos de los años setenta, es decir, del fin del régimen. Además, lo sitúa en un escenario que recuerda las ruinas que dejaron algunos edificios después de la contienda.

En relación a los personajes, los filmes que analiza el artículo realizan retratos maniqueos en los que las figuras se muestran faltas de matices por la dialéctica víctima-verdugo. “Entre los llamados nacionales destacan de manera habitual los falangistas (y

carlistas), los militares (y guardias civiles) y los sacerdotes [católicos]. . . . [P]orque aterrorizar al adversario es la única manera de asegurar la victoria, y después, porque cualquier resto de resistencia debe ser aniquilado de cara a la construcción de la nueva España” (Pelaz López y Tomasoni 11-2). Presentan un perfil que roza lo psicopático, son violentos—incluso con su propia familia—, desconfiados, duros, inclementes, sádicos, torturadores, machistas, asesinos sin contemplaciones, en definitiva, unos monstruos. Por el contrario, los personajes del bando republicano son positivos, idealistas, algo inconformistas, defensores de la libertad y la democracia—encarnadas en la legalidad republicana. Son figuras que se creen moralmente superiores a los sublevados, enseñan la guerra como un enfrentamiento entre libertad contra tiranía, fascismo contra democracia. También denuncian la brutalidad de sus antagonistas y diluyen las particularidades y hostilidades que separaban a los comunistas de los anarquistas, lo que constituye una de las tantas causas de su derrota. No hay autocrítica y estos grupos se erigen como los justicieros por ‘la causa del pueblo.’ A pesar de este cainismo, “la cuestión ideológica no es importante a efectos dramáticos” (Pelaz López y Tomasoni 15), es decir, existen al menos dos unidades de acción: la principal, por ejemplo, *El laberinto del fauno* se presenta como un cuento fantástico, o *Soldados de Salamina* que describe el proceso de investigación sobre la memoria histórica, y la secundaria, el telón de fondo que efectivamente alude a la Guerra Civil.

La representación de los personajes en *BTT*, en cierto modo responde a esta clasificación maniquea. Aparecen militares como el Coronel Salcedo (Sancho Gracia), clara referencia a José Millán-Astray y Terreros, fundador de la Legión Española, por ser tuerto del ojo derecho. También nos encontramos al mismo Franco (Juan Viadas) en una

escena de caza que muestra a un dictador demacrado aunque humano.<sup>56</sup> Este personaje le dice a Javier: “[n]o permitas esto hijo mío. No debieras someterte a esta humillación” (*Balada* 1:03:11-1:03:17). De este modo su figura aparece esperpentizada por ser el único que siente compasión por Javier cuando es obligado a ser perro de caza. Ambos aparecen en un ambiente que representa el paradigma de la brutalidad del régimen, violencia heredera de los sublevados como en el resto de los filmes; no obstante y continuando con el tono satírico de *BTT*, Javier le muerde la mano derecha al personaje de Franco, metáfora que se refiere a la mano que el dictador usará para firmar sus últimas condenas de muerte.<sup>57</sup> Otra característica compartida es la presencia de un religioso, en este caso un papa romano, que también se representa satirizado a través de la transformación de Javier que se convierte en una mezcla entre payaso blanco y papa católico. En relación con los payasos las definiciones de sublevados y republicanos encajan con la oposición binaria entre payaso blanco—falangista—y payaso augusto—republicano, aunque una vez más se ridiculiza esta división ya que la frontera entre el uno y el otro depende de las circunstancias en *BTT*. Por una parte, en la escena que abre el filme sí se observan las divisiones maniqueas de las que habla el artículo de Pelaz López y Tomasoni ya que los sublevados se representan como malvados y los republicanos como valientes. No obstante, en esta escena la valentía se satiriza al mostrar al payaso tonto saliendo a pelear cuerpo a cuerpo con un machete. La violencia gráfica de esta secuencia pone en duda la

---

<sup>56</sup> Esta escena es un claro guiño al filme de Javier Camus *Los santos inocentes* (1984).

<sup>57</sup> Franco y su consejo de guerra determinaron, a pesar de la oposición nacional e internacional, seguir adelante con las últimas ejecuciones que se celebraron el 27 de septiembre de 1975. Se condenó a muerte a dos miembros de ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*, expresión en euskera que se traduce al español como País Vasco y Libertad) y tres del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota).

glorificación de los héroes republicanos retratados en el largometraje de *BTT*. Asimismo, en esta cinta efectivamente el ejército republicano es literalmente la ‘causa del pueblo’ al estar formado por artistas de circo o “Todo el que pueda sostener un arma a los camiones, acaban de ser reclutados por la 11ª División del Quinto Cuerpo del Ejército Popular Republicano bajo el mando del Coronel Enrique Líster” (de la Iglesia, *Balada* 0:01:48-0:01:57), afirmación que, a pesar de que parezca ridícula era la manera de reclutar del bando republicano, que falto de hombres necesita llamar a filas a un pueblo llano falto de formación militar. La herencia que deja este bando se satiriza al mismo tiempo que denuncia el legado ideológico idealizado de las otras producciones al estar centrada en la relación entre Javier y su padre, el payaso tonto, en la que no se transmite un mensaje de justicia sino de venganza. Por último, los efectos dramáticos de *BTT* efectivamente se esconden tras una narración principal, una historia de amor, es decir, la Guerra Civil española no constituye el hilo principal de la historia, sino que es su trasfondo.

Para concluir, estos autores señalan que este tipo de cine histórico tiene un valor nostálgico al basarse “ante todo en la transmisión de emociones más que en la de conocimientos” (Pelaz López y Tomasoni 17). Asimismo, estas obras transmiten un discurso monolítico e ideológicamente cerrado que manipula el pasado y lo usa como propaganda para llevar a cabo una exaltación romántica de los republicanos. Considero que este no es el caso de *BTT*. Si bien es cierto que es un filme en el que priman más los sentimientos que la exactitud histórica, al final han desaparecido los bandos, quedando solo una imagen grotescamente desfigurada representada, en última instancia, por la detención de los payasos. La estrategia argumental del largometraje coincide en cierta medida con el resto de filmes, y también sus personajes, aunque al ser vistos a través del

espejo deformante del esperpento satírico quedan, tanto los personajes como el hilo argumental, literalmente desfigurados.

La metaficción de estas cintas analizadas por Pelaz López y Tomasoni responde también a un modelo de melodrama nostálgico, de valores “medicinales” (237 Labanyi y Pavlovi ) cuyo rigor histórico sucumbe al placer patético. Ofrecen una serie de lugares comunes llenos de maniqueísmo cuyos personajes republicanos ostentan la legitimidad moral del héroe. Esta “*moral imagination that demands justice*” (“*imaginación moral que exige justicia*; 225 Labanyi y Pavlovi ; cursiva en el original), a pesar de reproducir una ficción que pretende ser verosímil, le sirve al largometraje analizado en este capítulo para reafirmar su proceso de hibridación que, a través de la apropiación y resemantización esperpéntica de las características de las cintas analizadas en el artículo de Pelaz López y Tomasoni, le sirve a *BTT* como base de su violencia gráfica, pero también genérica e intertextual. A pesar de que en el filme de de la Iglesia también se premien las emociones, la transmisión de conocimientos se hace a través de un trasfondo histórico absurdo al estar protagonizado por una serie de figuras grotescas como un payaso que lucha en la Batalla de Madrid o que está en situación de búsqueda y captura. Los largometrajes examinados por los autores anteriormente citados, aunque igualmente ficticios en mayor o menor grado, no enfatizan de igual manera ese juego entre realidad histórica y ficción cinematográfica. No obstante, *BTT* recrea y hace evidente esta división al mismo tiempo que la satiriza a dos niveles: el primero se relaciona con el mundo de la televisión, mientras que el segundo retrata una realidad violenta como lo es una guerra.

*BTT* utiliza metraje de archivo para conectar la realidad fílmica con la España de los años setenta del siglo pasado. En la parte ambientada en 1973 se muestra en una

pantalla de cine el filme *Sin un adiós* interpretado por Raphael. Este artista aparece en dos ocasiones, la primera en una pantalla de cine y la segunda en una gramola, interpretando la canción “Balada triste de trompeta.” Raphael es una persona muy controvertida a nivel político: “Raphael has long been seen as a darling of the political right” (“Raphael ha sido el consentido de la derecha política”; Kercher 62). No obstante, él quiere salvar su imagen ya que a través de su página web afirma que ha actuado para audiencias de todas ideologías políticas; sin embargo, dicho discurso apolítico, al incurrir en la autorreafirmación, se autodescalifica reafirmando su asociación con el conservadurismo de la derecha.<sup>58</sup> Otras referencias nos llegan a través de la pequeña pantalla donde descubrimos a Los Payasos de la Tele en una de sus actuaciones, tras la cual Ramiro, el domador de elefantes, emite un juicio de valor sobre la caracterización tradicional de los payasos, mofándose intencionadamente del aspecto tan refinado de Javier: “¿[l]os has visto? Son los primos de Pompoff y Teddy, son buenísimos, ¡y no se maquillan!” (de la Iglesia, *Balada* 0:16:54-0:16:59). Más tarde, en las noticias de televisión aparece un reportaje anunciando que El Lute—Eleuterio Sánchez, conocido como el criminal más buscado por las innumerables veces que ha escapado de la cárcel— está en búsqueda y captura por haber evadido la justicia. Después se copia el formato de esta noticia para informar sobre la peligrosidad del Javier transformado. De la Iglesia denuncia la manipulación mediática en las referencias televisivas dentro de *BTT* al mismo tiempo que le sirven para manipular la realidad histórica al situar a Javier en el atentado

---

<sup>58</sup> Considero que por el simple hecho de que Raphael trate de salvar su imagen desligándose de la derecha española, no le resta importancia a este asunto sino que provoca el efecto contrario ya que su adhesión al régimen es por todos conocida. Véase Kercher.

contra Carrero Blanco en 1973. Se muestra el magnicidio cometido en Madrid a manos del grupo ETA que se saldó con la muerte del que ocupaba el cargo de Presidente del Consejo de Ministros de España, Carrero Blanco. La explosión generó un cráter de alrededor de 8 metros de diámetro y 3 de profundidad, y provocó que el coche se elevara hasta 6 pisos—alrededor de 35 metros de altura—y aterrizara en el patio interior del edificio colindante, hecho que demuestra que la realidad también puede ser esperpéntica. No obstante de la Iglesia le da otra vuelta de tuerca y a través de Javier pregunta a los terroristas: “¿[v]osotros de qué circo sois?” (de la Iglesia, *Balada* 1:23:10-1:23:12). Después se mezclan, también a través de una televisión, algunas imágenes de archivo con otras en las que los testigos aseguran haber visto a un payaso en el lugar de los hechos.

Por otra parte, además de dicha irreverencia que juega con los medios audiovisuales, la agresividad física es una parte importante en *BTT*. No presenta una violencia romantizada como en los filmes anteriormente mencionados que, o bien se supone fuera de plano o se representa en planos generales para que el espectador no pueda apreciar su crudeza, sino que en la cinta que analizo aparece en primeros planos, es brutal e incluso sangrienta. Para Blistein, a simple vista la unión entre agresión y humor suena paradójica por lo poco que parecen tener en común: “one causes pain, the other pleasure: one causes moans, the other laughter: one causes sorrow, the other joy. Yet, empirically they must have something in common, . . . have frequently been used as an occasion for . . . laughter” (“la primera produce pena, y el segundo placer: una provoca lamentos, el otro risa: una causa tristeza, el otro alegría. Sin embargo, a nivel empírico deben tener algo en común, . . . se han usado de manera frecuente para . . . hacer reír”; citado en King 5). Precisamente, considero que de la Iglesia utiliza la violencia como

recurso para evidenciar la brutalidad del conflicto al mismo tiempo que critica al resto de producciones ya que denuncian la guerra sin mostrar dicha crueldad de manera directa. Considero que este exceso de violencia gráfica en *BTT* se puede dividir en dos: el paradigma de la violencia en el cómic o del dibujo animado, en el que los personajes sobreviven tras un accidente que hubiera causado la muerte en circunstancias reales; y la relacionada con los payasos, mucho más realista. El primer tipo está relacionado con el motorista fantasma. Este personaje sale ileso después de volar por los aires con su moto y estrellarse contra innumerables paredes. La segunda pauta, concerniente a la figura del payaso, sirve para mantener un tono hostil de manera continuada. En este sentido, el humor que presenta *BTT* es necesario para crear una sensación de alivio ante tanta violencia.

En la primera escena, tras un bombardeo aéreo, el General Líster interrumpe una actuación de circo y es el personaje de un payaso, el payaso listo, interpretado por Fofito—payaso profesional en la vida real—, el único que se encara con el militar, además es el único que se atreve a decir lo que piensa: “[b]roma... Esta puta guerra que no tiene ninguna gracia” (de la Iglesia, *Balada* 0:02:33-0:02:37), figura que a pesar de su naturaleza ambivalente se le toma en serio—el General primero le encañona y después le propina una bofetada: “[m]e gusta tu amigo. Tiene cojones” (de la Iglesia, *Balada* 2:25-2:39). De esta primera escena, también cabe destacar la figura del payaso tonto. Si ya por sí solo es grotesco ver a un payaso luchar con un machete en cualquier batalla de una contienda, todavía lo es más si el payaso va vestido de colegiala, con un vestido rosa, una peluca rubia de tirabuzones, su nariz roja y una boina de guerrillero. El final de esta secuencia da pie a lo paradójico de la misma: el Coronel Salcedo se acerca al payaso



tonto y después de salvarle la vida comenta con incredulidad desconcertante: “[y] esto es lo que ha aniquilado a todo mi regimiento” (de la Iglesia, *Balada* 0:09:26-0:09:29), el payaso reacciona llorándole directamente a la cara usando un mecanismo artificial de lágrimas falsas, a lo que el Coronel le responde con ironía: “[a]hora sí que nos vamos a reír” (de la Iglesia, *Balada* 0:03:38-0:03:40), anunciando la persistencia de la violencia. El montaje también es una manera que tiene de la Iglesia de paliar la violencia gracias a las carcajadas o risas de niño. Se escuchan risotadas en la escena en que Javier es testigo de la muerte de su padre y el Coronel Salcedo pierde un ojo. Se oyen risas superpuestas en la banda sonora mientras Sergio fuerza su relación con Natalia en la escena del bar y cuando Javier lanza a un niño por encima de un elefante. Esta brutalidad se une a la violencia histórica de la posguerra en el Valle de los Caídos que es un lugar grotesco por servir de escondite de los animales del circo. Natalia y Javier van a este lugar en un camión de helados; nada más llegar, Javier comienza a saltar y a regocijarse rodeado de calaveras, entre las cuales podría estar la de su padre; después bromea sobre ellas: “[u]nos fachas, otros rojos... y al final han acabado aquí todos juntos. Es lo que tiene la muerte, une mucho” (de la Iglesia, *Balada* 1:30:15-1:30:22). Al final Javier y Sergio pelean en lo alto de la cruz del Valle quedando metafóricamente unidos por la muerte de la trapecista.

#### El director de cine como titiritero esperpéntico, *entertainer* y payaso

Mediante la mezcla de hechos históricos con hechos ficticios Álex de la Iglesia desafía la representación tradicional de la Guerra Civil española. Esta provocación tiene como resultado una representación grotesca de la realidad tanto fílmica como histórica, lo que subraya todavía más el esperpento que es *BTT*. Asimismo, el cineasta vasco subraya

la mayor separación histórica de ambos períodos fílmicos—el conflicto bélico y el tardofranquismo con el siglo XXI—gracias a la gran carga crítica y a la corrección moral característica de la sátira.

Considero que de la Iglesia utiliza dicha estética de lo esperpéntico, por ser muy útil a la hora de personificar y alegorizar la contienda española. Los efectos grotescos del esperpento son producto del distanciamiento artístico y la enajenación de un titiritero sin compromiso con la realidad ya que mira a sus marionetas de forma desinteresada, como si fueran figuras inertes. Valle-Inclán advierte de un modo malicioso de que la historia también puede ser grotesca, ya que la caricatura de lo humano surge de una circunstancia histórica. De esta manera, huye del sentido trágico de la historia y presenta la vida como un drama grotescamente trágico. Como consecuencia, se produce un alejamiento que evidencia el carácter ficticio del esperpento gracias al cual la obra se libera de las formas tradicionales. Tal como lo hace Valle-Inclán, Álex de la Iglesia mantiene una actitud crítica con su realidad histórica al mezclar lo trágico con la sátira y matrimoniarlos con la historia en el filme. El esperpento además de manejar “la ficción y la historia en una sola preocupación” (Cardona y Zahareas 222) es inseparable del tiempo en que es creado y por eso además de descubrir lo grotesco del conflicto español, *BTT* también revela lo grotesco a nivel cultural y social en el siglo XXI, contexto histórico en que ha sido producido el filme. Por eso, su finalidad, además de entretener, es correctiva y nos advierte que “[n]o creáis todo lo que os dicen” (de la Iglesia, *Balada* 1:09:09-1:09:11).

Por esta razón, el mismo director, como lo hace Valle-Inclán, se distancia de su realidad para crear un producto cultural nuevo, innovador y de ningún modo convencional. El imaginario colectivo basado en el cainismo queda patente al comienzo

del filme donde metafóricamente Sergio representa la España sublevada, Javier el bando republicano y Natalia España. No obstante, a raíz de la transformación de Javier, a ambos payasos ya no pretenden a Natalia ni buscan el bien de la población civil, sino que se corrompen y degradan hasta el punto de protagonizar una lucha encarnizada por ver quién aguanta más. A través de esta disputa se inserta una alusión hacia las heridas aún abiertas de un pasado reciente, cuyas consecuencias fueron más notables, precisamente, en la sociedad civil. Mediante la figura de los payasos la cinta nos muestra de forma grotesca y exagerada nuestra incapacidad de reparar el daño y de reanudar la relación con el otro desde la dignidad y el respeto. Nos descubre lo trágico de la división de las dos Españas, de la incapacidad de no olvidar y de las formas de actuar que nos deforman por no querer recordar y aceptar nuestra historia. El pasado nos afantasma, como a Javier, nos recuerda que la Transición sigue inconclusa y que no se ha llevado a cabo un proceso de duelo satisfactorio. Como consecuencia se sugiere la incapacidad del pueblo español de vivir en comunidad. La violencia del largometraje junto con la venganza agazapada en el subconsciente de Javier son el reflejo de lo que ocurre en una parte importante de la sociedad española al tratarse de un sentimiento heredado. Se trata de condiciones impuestas que instauran una serie de valores que *BTT* intenta subvertir a través del humor. En este sentido, denuncia la violencia estructural que ejercen los medios de comunicación sobre la población a través de una combinación pseudoficticia a nivel fílmico, al mezclar hechos históricos con acontecimientos poco verosímiles, como que un payaso aparezca con dos subfusiles automáticos en la ciudad de Madrid, y más en particular gracias a las imágenes de archivo falsas transmitidas por televisión.

Asimismo, el director de cine vasco envía un mensaje a la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (AACCE), institución que determina las condiciones históricas de producción del cine español.<sup>59</sup> En palabras del crítico de cine español Ángel Fernández Santos que el propio de la Iglesia hace suyas: “[h]ay que ser Erice” (citado en Angulo y Santamarina 192) y hacer un determinado tipo de cine de sustrato ideológico de valores honorables.<sup>60</sup> El ‘politburó,’ como denomina el cineasta vasco a la Academia (Angulo y Santamarina 130), considera que el humor no es serio y que por lo tanto no es pertinente. Desde la academia se premia lo que hace sufrir, la tragedia, lo profundo y, sobre todo, el contenido noble. Considero que a este nivel, *BTT* ofrece una visión alternativa ‘políticamente incorrecta’ que rompe con las convenciones anteriores por dar más importancia a la violencia que al sentimentalismo.<sup>61</sup> *BTT* solo ganó

---

<sup>59</sup> Organismo que otorga los premios del cine español, los Premios Goya. De la Iglesia siempre se lamenta de que sus filmes no tengan una buena acogida en la institución y solo ganen premios al mejor maquillaje y mejores efectos especiales, y no en las categorías principales—como a mejor película o a mejor actor/actriz principal—, con excepción de Carmen Maura, como mejor actriz, por *La comunidad*. Al respecto el director añade con ironía: “[p]ara ganar en los Goya o en los Óscar tienes que hacer una película protagonizada por personajes con alguna discapacidad y yo no me veo en ese contexto” (Angulo y Santamarina 290).

<sup>60</sup> Sus filmes se definen como poemas fílmicos con planos y escenas de un gran potencial visual narrativo con ritmo simbólico.

<sup>61</sup> Esta visión alternativa ‘políticamente incorrecta’ se corresponde con algunas de las cintas posteriores a la Ley Miró. En la década de los noventa en España surgen paralelamente nuevos modos de hacer cine y nuevos cineastas como Alejandro Amenábar, Fernando León de Aranoa, Julio Médem, Gracia Querejeta, Icíar Bollaín, Juanma Bajo Ulloa y el propio Álex de la Iglesia, que no siguen el modelo de la ley socialista. Su cine se puede enmarcar dentro de lo que Triana-Torivio denomina “the neo-vulgar” (“lo nuevo-vulgar”; n. pág.) que aparece en comedias como *Airbag* (1997) de Juanma Bajo Ulloa o la serie de filmes de *Torrente* (1998, 2001, 2005, 2011, 2014) todos dirigidos por Santiago Segura. Estos filmes rechazan de manera consciente el modelo de ‘buen cine’ de autor consumible tanto en España como en el exterior que perseguía dicha ley y rescatan características de la comedia negra española de los años cincuenta y sesenta, y del *landismo* o del *destape*. Muestran una identidad nacional diferente que gusta al público, lo que se ve reflejado por su gran éxito de taquilla. Para más

dos Goyas secundarios: maquillaje y efectos especiales. No obstante, fue muy bien recibida a nivel internacional—en la entrevista de *Versión española* de la Iglesia pone mucho énfasis en subrayar que *BTT* ganó el León de Plata a la mejor dirección y al mejor guion en el 67 Festival Internacional de Cine de Venecia (Guillén Cuervo 6:34-6:39)—aunque no tanto entre el público español con 349.918 espectadores.<sup>62</sup>

Gracias a la ruptura con las convenciones se descubre un esperpento que se construye a partir de una mirada contemplativa y distante de la realidad, es decir, “en el esperpento el mundo se ve ‘con la perspectiva de la otra ribera,’ como dice Don Estrafalario” (Segura n. pág.). De este modo, Valle-Inclán diferencia entre el hombre y el artista (Cardona y Zahareas 67) al que aleja de cualquier tipo de compromiso con la realidad. El esperpento es descriptivo y no tiene como finalidad un juicio moral ya que solo pretende llevar a cabo un análisis que ayude a la comprensión del contexto histórico-político. Valle-Inclán deja en las manos de los espectadores el pensamiento crítico de unos valores que se nos presentan esperpentizados. No obstante, a diferencia de la intención de Valle-Inclán de mostrar la realidad sin un afán moralizante, el director español se disfraza de *entertainer*, como lo hace Hitchcock, para contar cosas verdaderamente importantes (Angulo y Santamarina 112). En palabras de Álex de la Iglesia:

---

información ver el capítulo 6 de Triana-Toribio: “Spanish Cinema of the 1990s Onwards.”

<sup>62</sup> Solo tres producciones del siglo XXI cuyo telón de fondo es la Guerra Civil española superan con creces el número de espectadores de *BTT: El laberinto del fauno* con más de un millón de espectadores, *Las Trece Rosas* y *Los girasoles ciegos* con más de medio millón de espectadores cada uno. Otras como *Caracremada* no supera los tres mil espectadores (Pelaz López y Tomasoni 6). Para más información sobre la recaudación de largometrajes que tratan sobre la contienda española producidos durante el boom de memoria histórica, ver Pelaz López y Tomasoni.

[h]oy en día se ha producido un fenómeno terrible, el encontronazo con la realidad . . . que ha cambiado nuestra forma de ver las cosas. *Balada triste de trompeta* es un poco una reacción contra todo . . . un momento de decir ¡Basta ya! y de empezar a decir lo que piensas. De darte cuenta de que tu trabajo es sincero y de que tiene que serlo en una historia que te afecta muy profundamente y eso te obliga a adoptar una postura moral. (citado en Angulo y Santamarina 115)

Ante los valores que se nos presentan a través de las instituciones, Álex de la Iglesia siente

*ascopena*, un concepto fundamental para comprender la realidad. . . . Ascopena es asco, repugnancia mezclada con pena, compasión, con la tristeza de saber que eso que tienes delante existe y que no puedes hacer nada por remediarlo, o no te apetece hacer nada por remediarlo. Algunos sienten miedo y asco. Yo siento asco y pena. . . . Es . . . un sentimiento más pegajoso y terrible. El odio es ganas de exterminar, de arrasar, de aniquilar algo que no debería existir. El sujeto se separa del objeto odiado de una manera radical. Pero al sentir ascopena nos vemos implicados con el objeto, como si nuestro sentimiento, al alcanzar lo otro—lo absolutamente otro—, chocase con él y nos salpicase, manchándonos de horror. (de la Iglesia, *Payasos* 14-5; cursiva en el original)

Esta noción la conecta con “el teatro, el cine, la literatura, la música, la poesía—menos la mía—[que] están muertos, son fósiles, piezas de museo de provincias, experimentos fallidos de una cultura pasada de moda. Ya nadie hace nada bueno; lo poco que se podía hacer está hecho. Sólo quedan unos cuantos payasos haciendo el ridículo” (de la Iglesia, *Payasos* 34).

El director se mofa de nuevo de la profesión de payaso también en su filme. Una vez llega la policía al Valle de los Caídos, Sergio se maquilla la cara de payaso mientras un agente le dice: “¡[e]sto qué es, ¿una broma?! Está usted loco, como el otro, como todos los que os ganáis la vida haciendo el gilipollas. Si trabajaseis un solo día, como hace el resto de la gente se os pasaba la tontería cagando hostias. Vago de los cojones” (de la Iglesia, *Balada* 1:25:45-1:25:58).

Una vez más, de la Iglesia muestra un gran menosprecio hacia los payasos. No obstante, este director no es el único que siente fascinación hacia esta figura. El italiano Federico Fellini también trabaja con este artista circense. Más en concreto, en su filme *I clowns* (*Los clowns*, 1970) anuncia la posibilidad de que este trabajo vaya a desaparecer para siempre. Ambos directores tienen muchas características en común. Ambos utilizan payasos en sus cintas, Fellini los elige por considerarlos figuras que representan la individualidad, es decir, “[they are the] mockery of the traditional distinctions between art and life” (“se ríen de la distinción tradicional entre arte y vida”; Prats, *Autonomous* 127)—como les ocurre a Sergio y a Javier—para contar sus propias historias. Precisamente eso hacen los dos directores, y por ello ambos se sienten payasos: “yo [Álex de la Iglesia] me siento un payaso y me siento un tío totalmente descontextualizado” (Torres n. pág.), “I [Federico Fellini] consider myself an augusto. But a white-clown as well. Or perhaps, I’m the circus director” (“Yo [Federico Fellini] me considero un payaso augusto. También un payaso blanco. Quizá soy el jefe de pista”; Aprá 24). Los dos consideran que los artistas tienen el deber moral de subvertir el modelo—en su caso a través del cine—para ofrecer un nuevo punto de vista que no sea el monolítico que imponen las instituciones; y se apoyan en sus recuerdos de infancia.

En *I clowns*, Fellini trata de averiguar el futuro de la profesión de payaso a través de una mirada retrospectiva. Ser payaso es un trabajo que se hereda de padres a hijos, y actualmente no muchos quieren continuar con dicho arte. El director italiano se traslada a París para descubrir que circos tan importantes como “the Médrano had been turned into a beer hall and the Cirque d’Hiver was only open three days a week” (“el Médrano se ha transformado en una cervecería o el Cirque d’Hiver solo estaba abierto tres días a la semana”; Kezich 195). También en París se reúne con viejos payasos blancos—Nino, Alex, Ludo, Louis Maïsse, el enano Roberto y Pipo—y con un historiador, Tristan Rémy, especializado en la figura del payaso. Alrededor de una mesa comienzan a contar historias de sus rutinas del pasado. Más tarde, el mismo Fellini se traslada a un archivo de la televisión gala para comprobar que la grabación que buscaba no le satisface.<sup>63</sup> A lo largo de este viaje, Fellini se da cuenta de que por más que investiga e independientemente de su método—entrevistas, archivos, visitas a casas particulares, etc.—, recuperar la historia de los payasos se puede comparar a borrar parte de la misma. Sus datos nunca son objetivos, aunque sean de parte de un historiador, por proceder todos de payasos blancos. El director italiano se resigna y da por muerta a la profesión. No obstante, comienza a alejarse de los payasos blancos y toma una perspectiva más

---

<sup>63</sup> Se trata de una grabación de Pipo (Gustave-Joseph Sosman) y Rhum (Enrico Sprociani), considerado el mejor payaso augusto de la historia. A pesar de que se le permite a Fellini ver la filmación a cámara lenta, la escena “passes by so quickly that it is impossible to assign any meaning to it. The director’s voice comments: ‘I felt slightly uncomfortable, as if I had somehow failed at something. I felt like I had taken a trip that didn’t lead anywhere. Maybe Tristan Rémy was right; maybe the clown is definitively dead’” (“pasa tan rápido que es imposible otorgarle algún significado. El director comenta: ‘me siento un poco incómodo, como si hubiera fallado en algo. Siento que he hecho un viaje que no me ha llevado a ningún sitio. A lo mejor Tristan Rémy tenía razón; a lo mejor el payaso ha muerto definitivamente’”; Kezich 200).



contemplativa. De esta forma se distancia de su problema dándose cuenta de que lo que realmente ha muerto es el método tradicional, el que había utilizado para su investigación, y no los payasos como tal. Ahora no tiene en cuenta los juicios de valor sobre el pasado y como resultado produce nuevas posibilidades narrativas en las que la tensión no se manifiesta de dos maneras opuestas e irreconciliables de ver el pasado. Por consiguiente, confía en que el pasado no se vuelva a presentar en forma de mito, sino para que lo observemos desde la lejanía, es decir, debemos ser conscientes para distanciarnos de nuestra tendencia a proyectarnos sobre el pasado que observamos.<sup>64</sup> Para ello Fellini añade la imaginación como una fuente importante de la memoria individual. Hace una llamada de atención para que a la hora de narrar la historia no nos obsesionemos con un pasado maniqueo ya que al fin y al cabo todo es un juego de perspectivas: “his own Guido could be an Augusto or a white clown, depending on who he was interacting with—with Luisa, an Augusto; with Carla, a white clown; with Daumier, an Augusto, with Connochia, a white clown” (“su propio Guido podría ser un payaso augusto o un payaso blanco, depende de con quién estuviera—con Luisa era un payaso augusto, con Carla un payaso blanco, con Daumier un payaso augusto, con Connochia un payaso blanco”; Prats, “Examination” n. pág.).

#### La ruptura con el esperpento y la muerte del método

De la Iglesia, como Fellini, considera que las obras que no son las suyas han muerto, precisamente porque les falta ficción, es decir, la imaginación a la que apunta el

---

<sup>64</sup> Esta idea está ligada a la noción de método tradicional que se explica más adelante en el capítulo. Fellini crea una imagen de los payasos a través de su memoria—método tradicional—que no le complace, por eso decide distanciarse de su pasado y observarlo para crear una imagen mucho más global de la realidad del payaso.

cineasta italiano. Los recuerdos de adolescencia del director vasco le dan pie a construir un filme violento y su faceta como artista le obliga a contemplar el pasado para tomar una posición moral y crítica así como para crear un largometraje desligado del método tradicional, a diferencia de los anteriores.<sup>65</sup> Utiliza su imaginación para narrar un mundo circense, en el que al comienzo crea una oposición binaria entre dos payasos, para al final darse cuenta de que esta fórmula no funciona. En el desenlace de *BTT*, cuando el trío formado por Javier, Sergio y Natalia está en el Valle de los Caídos se produce un juego caleidoscópico de perspectivas: Natalia es el payaso blanco y el augusto de ambos payasos; Javier es el payaso blanco y augusto de Natalia, y augusto de Sergio, hasta que Natalia le dice que le prefiere a él; y Sergio es el payaso blanco y augusto de Natalia, y payaso blanco de Javier hasta casi la conclusión del filme. Al final, estas oposiciones desaparecen al quedar ambos payasos sin Natalia. Los dos payasos son detenidos y conducidos a un furgón policial donde articulan una mueca final en la que parecen reír y llorar al mismo tiempo. En esta narración cinematográfica, de la Iglesia también juega con tres culturas: la alta, la baja y la cultura popular para crear una nueva perspectiva narrativa que mezcla principalmente dos maneras opuestas de arte.

En este pastiche de niveles culturales, el director español mezcla ficción fílmica con el contexto histórico, por ejemplo en la escena del atentado, a través de las imágenes de televisión y mezclando personajes históricos reales con personajes ficticios, entre ellos los payasos. Fellini va más allá y considera que personajes reales pueden ser payasos: el papa Pío es un payaso blanco, y el papa Juan XXIII su payaso augusto; Hitler es un

---

<sup>65</sup> Como *Soldados de Salamina* que muestra el proceso de investigación tradicional, o basadas en hechos reales como *Caracremada* que cuenta la vida del anarquista Ramón Vila Capdevila.

payaso blanco y Mussolini su payaso agosto (Aprá 24). En *BTT* aparece Franco, payaso agosto para Hitler—al igual que Mussolini—, pero payaso blanco en relación con la mayoría de población española; el propio Franco aparece como payaso agosto de Javier; ETA es a la vez payaso agosto y payaso blanco: parte de la población apoyaba a este grupo terrorista mientras que otra parte se sentía amenazado por la misma. Asimismo para los políticos, ETA supuso una gran amenaza que no dejaron de perseguir. Los medios de comunicación también actúan como payasos blancos para el pueblo al dictar lo que se emite por televisión y a su vez agosto porque respetan a su payaso blanco que en este caso podría ser el gobierno; la AACCE es payaso agosto y payaso blanco para los espectadores a los que muestra lo que ven pero también lo que quieren ver para no perderlos.

No obstante, existe para Fellini el payaso modelo y lo define como la “expression of the irrational man; he stands for the instinct, for whatever is rebellious in each one of us and whatever stands up to the establishment order of things. He is a caricature of man’s shadow” (“expresión del hombre irracional; aprueba el instinto, la subversión, lo antisistema. Es una caricatura de la sombra del hombre”; Constantini 156). Para él, Einstein y Picasso también son payasos. Einsten es un “dreamy agosto, enchanted, he never talks, but when you least expect it, he pulls out of his pocket the solution to the cunning white-clown’s trick” (“payaso agosto soñador, hechizado, nunca habla, pero cuando menos lo esperas, se saca de la manga la solución del truco del astuto payaso blanco”; Aprá 24), mientras que Picasso es “a triumphant agosto, arrogant, without a complex; he can do everything, and at the end, he’s the one who wins against the white-clown” (“un payaso agosto victorioso, arrogante, sin complejos; puede hacerlo todo, y al

final, siempre gana ante el payaso blanco”); Aprá 24). Tanto Fellini como de la Iglesia se adaptan al perfil de payaso modelo del director italiano que es a lo que debería aspirar todo artista para que sus obras trasciendan y cumplan el objetivo de subvertir el modo de representación dominante.

Mientras que Fellini se aleja del mundo del circo y de su propio filme para poder mantener una mirada en perspectiva y denunciar el método tradicional, el director vasco descubre la tendencia guerracivilesca desde dentro, es decir, utiliza un filme para evidenciar sus reglas.<sup>66</sup> Álex de la Iglesia nació en 1965, pertenece a la segunda generación ya que nació durante el tardofranquismo y, a pesar de ser pequeño recuerda los últimos años de la dictadura. A través de *BTT*, condena la herencia de violencia aceptada que vivía España y la tensión colectiva reinante precisamente por el miedo de verbalizar la realidad. También discrepa con la imagen reproducida por el discurso oficial surgido de la institución cinematográfica española que evita mostrar el terror del pasado reciente español. Al mismo tiempo, condena el tipo de cine que se premia a través de un filme sobre la Guerra Civil muy violento y que incomoda.<sup>67</sup> A pesar de la ficción inverosímil que crea y su distanciamiento de la Academia, al mismo tiempo se reafirma como parte integrante de la sociedad española ya que de la Iglesia no cruza a ‘la otra rivera’ porque se cree parte del pueblo español y no de ninguna institución, a pesar de

---

<sup>66</sup> Fellini se aleja del mundo del circo y de su propio filme en el sentido de que al comienzo de *I clowns*, el director italiano es un personaje más de su pseudodocumental, que poco a poco se va alejando del foco de la cámara para dejar hacer a los payasos sin interferir en su función. Al final del largometraje, el director italiano parece no tener ninguna autoridad sobre los payasos, últimos personajes en aparecer.

<sup>67</sup> Los comentarios que se escuchan sobre el largometraje aluden a la excesiva violencia gráfica y a lo desagradable que resulta mirar la cara a los payasos. El filme produce tal perturbación que algunas personas son incapaces de verlo terminar.

haber sido su director entre 2009 y 2011. Denuncia los valores pervertidos que deforman al mismo tiempo que perpetúan la realidad de las dos Españas. Lo hace a través del mundo del circo; no ofrece una imagen alegre que tradicionalmente se asocia a este ambiente y rompe con la tradicional oposición binaria de buenos y malos. Considera que la recuperación de la memoria histórica no es un problema resuelto y trata de solucionarlo situando la escena final en el Valle de los Caídos, lugar que une a la población española en la muerte—en el que todavía hay alrededor de 34.000 cadáveres apilados debajo de la cruz (Valle de los Caídos n. pág.). A través de la sátira esperpéntica critica esta memoria distorsionada y utiliza la violencia para hacer un llamamiento al cambio.

El final de la cinta se podría considerar conservador, precisamente por igualar a los dos payasos, ya que ambos terminan desfigurados y en un furgón policial. Sin embargo, al tratarse de una sátira según Labanyi y Pavlovi “the final closure cannot cancel the trouble had along the way” (“el final cerrado no puede obviar todos los problemas surgidos a lo largo del camino”; 221). Podría parecer que es un final feliz, sin embargo no lo es. Natalia se suicida y los payasos, a pesar de que no se muestre en el filme, quedan a la espera de enjuiciamiento. En España se ratificó una Ley de amnistía en 1977,<sup>68</sup> cuya consecuencia ha sido la no persecución de los responsables del golpe de estado y de la subsecuente represión, pero tampoco de dirigentes del Partido Comunista que regresaron al país tras la muerte del dictador. Se sabe quiénes fueron los perpetradores de acciones bélicas y represivas, y sin embargo no se ha llevado a cabo ningún tipo de justicia durante la democracia; una justicia legal y transparente, a diferencia de la ejercida durante los juicios sumarísimos de la dictadura, gracias a la cual

---

<sup>68</sup>Ley 46/1977, de 15 de octubre, de amnistía.

se pueda establecer una verdad más o menos objetiva y justa, y que sobre todo quede registrada y abierta al público. Este hecho, considero, promovería una especie de clausura sana al conflicto.

### Conclusión

Como se observa, la caracterización y la clasificación de Fellini parte de un escenario reducido, como lo es el circo, para abrirse poco a poco en este caso particular a la relación de *BTT* con otros filmes guerracivilesco, sino que también destapa el contexto social, histórico y político de España, en el que los payasos particulares del país varían dependiendo de la perspectiva desde la que se observan. Así mismo, el tono satírico y violento es evidente desde los créditos iniciales del filme que resumen sus características y sirven como introducción a la conclusión del presente capítulo. Los logotipos de los productores del largometraje aparecen sobre una pantalla en negro y la banda sonora se limita a unas risas infantiles que aumentan en intensidad cuando aparecen las diferentes imágenes corporativas (TVE, Canal +, etc.). Mediante este recurso, de la Iglesia crítica a las instituciones, aunque al final se oyen aplausos de agradecimiento. Después de la escena inicial de la Batalla de Madrid, comienzan los créditos que contienen una gran carga visual debido a la rapidez con la que pasan los fotogramas. Las imágenes alternan referencias a la Guerra Civil y a la posguerra con fondo musical de una saeta, música de ritmo marcial típica de Semana Santa. Se mezclan realidades de la historia de España: iconos del franquismo—yugos, flechas y águilas—procesiones, religiosos, imágenes de Franco, fusilamientos, Millán Astray, Fraga, el encuentro de Hendaya entre Hitler y Franco, Arias Navarro, fotos de etarras, las caras de Bélmez, o la profanación de cadáveres en la Iglesia Convento de las Salesas en Barcelona

por parte de la CNT-FAI, etc. También hay referencias culturales españolas: Tip y Coll, López Vázquez encerrado en la cabina, Chicho Ibáñez Serrador, Alfredo Landa, Massiel, Dalí, los Chiripitifláuticos, Torrebruno, Lola Flores, Charlie Rivel—que cierra los créditos iniciales—, etc. También aparece Ronald Reagan bailando durante su visita a España en 1981. El montaje crea una sensación de tensión constante al mezclar la saeta con un efecto *zapping* al ser casi imposible diferenciar las imágenes de los fotogramas. Esta sensación contribuye a borrar las distinciones anteriormente mencionadas: alta y baja cultura, payaso augusto y payaso blanco, España sublevada y España republicana.

De la Iglesia elimina estas diferencias a través de la metáfora del contexto histórico-social como circo a la que también apuntan Fellini y Valle-Inclán.<sup>69</sup> En *BTT* los payasos son los protagonistas de dicha alegoría. Unen su realidad con la historia española: la lucha interna de Javier se puede comparar a las hostilidades dentro del bando republicano, la cara de Sergio parece literalmente un mapa de las batallas que deformaron la silueta del país y de las principales ciudades en las que se desarrolló el conflicto: “Joder, te han *dejao* la cara que pareces la Batalla del Ebro” (de la Iglesia, *Balada* 1:27:22-1:27:26), aunque la metáfora más importante no aparece hasta el final cuando detienen a los dos payasos. La igualdad de ambos bandos unidos por la muerte es un mito que se ha extendido hasta la actualidad. Es cierto que ambos bandos fueron violentos, pero representa una falacia ya que la mayor parte de la violencia republicana se ejerció fuera de la legalidad—el gobierno la prohibió, mientras que la sublevada duró hasta el fin de la dictadura.<sup>70</sup> Además de denunciar esta asociación históricamente falsa, gracias al

---

<sup>69</sup> Como es sabido, este autor definió metafóricamente a España como un ‘ruedo ibérico.’

<sup>70</sup> Durante la Dictadura se produjeron más de 200.000 asesinatos políticos. Fue la dictadura europea del siglo XX que más asesinatos políticos cometió (Navarro 124).

humor negro característico del esperpento, al acabar ambos payasos en un furgón policial con una mueca entre el llanto desgarrador y la carcajada, de la Iglesia hace un llamamiento a la justicia como una solución para disolver la diferencia entre las dos Españas ya que tanto la historia como *BTT* nos han mostrado que la violencia solo genera violencia, y que a través de la misma no se puede llegar a disolver esta diferencia que afantasma al país.

No obstante, se transmite este mensaje a través de la sátira y la figura del payaso, dos medios totalmente ambiguos. En relación con la realidad a la que critican estos artistas circenses pueden o bien mofarse y denunciarla o reforzar su mensaje, ya que al cuestionar las normas reconocen su origen por tratarse de un proceso de negociación continuo que puede ser al mismo tiempo divertido y ofensivo. Por una parte exagera los defectos viciados de las películas pertenecientes al boom de memoria histórica, por otra parte subraya la situación de disconformidad relacionada con la falsa verosimilitud. La sátira explora la corrupción de la idealización de los valores de dicha corriente cultural exagerando, invirtiendo y distorsionando su realidad interna, al mismo tiempo que mantiene una distancia que elimina en el espectador cualquier tipo de respuesta empática al mismo tiempo que le exige que actúe ante la falsa moral a la cual se le ha expuesto. En su función correctiva, la sátira nos ofrece una visión del mundo hostil e incómoda, pero al mismo tiempo racional y transparente. *BTT* es un lugar de resistencia ante la hegemonía cultural y política que utiliza las normas establecidas para transgredirlas. A nivel cultural y político español, ha sido rechazada porque muestra una visión de la Guerra Civil que no se desea retransmitir y los espectadores la han recibido con cierta incomodidad por la



violencia pero también porque amenaza con destruir todos sus valores recibidos sobre la contienda.

El esperpento satírico de *BTT* basado en la malicia y el escarnio es hostil. Es criticado por mostrar la violencia de manera directa aunque trate de evidenciar una visión cainita de la Guerra Civil española, que como la profesión de payaso, se ha ido heredando generación tras generación. El filme nos presenta una estética sistemáticamente deformada de las fuerzas históricas y fílmicas del poder para ofrecer una perspectiva diferente. Para ello utiliza tres tipos de violencia: la gráfica de la guerra, la genérica típica de sus producciones y la intertextual, para satirizar y poner en duda las convenciones del cine guerracivilesco. No obstante se presenta a través de la figura de los payasos gracias a su máscara siempre dicen la verdad, muestra las relaciones de poder y subvierte el orden moral. Sin embargo, solo se queda en una amenaza ya que no pueden escapar del sistema al que critican, es decir, sirven al sistema al mismo tiempo que se mofan de él. El cineasta vasco parece que nos ofrece una visión alternativa a los filmes de memoria histórica y una solución al problema, pero al considerarse a sí mismo un payaso pierde todas sus credenciales ya que dicha figura es “capable to revolt, but incapable of revolution” (“capaz de sublevarse, pero incapaz de la revolución”; Aprá 16), es decir, que por más que lo intenta, el payaso siempre fracasa.

Álex de la Iglesia expone unos elementos que unen a la cultura española y otros que tienen el potencial de destruirla. Al verse como una figura grotesca, se libera y resuelve sus ansiedades y obsesiones más íntimas resultado de su exposición a las fuerzas de la tiranía y la opresión. Se pone su máscara para contarnos su verdad y abrir la cultura popular a la discusión y el cuestionamiento de dicotomías. Sugiere una reinterpretación y

una remodelación del conflicto bélico de un modelo ya consumido para hacer un llamamiento a través de humor a las nuevas generaciones que no han vivido la Guerra Civil española ni la dictadura para terminar con la división de las dos Españas. Pretende terminar con el desencanto ante la contienda mediante un filme que se ajusta sobre todo a los gustos cinematográficos de los jóvenes formados mayoritariamente a través del cine de Hollywood.

Este juego de perspectivas y apariencias de la cinta junto con la ambivalencia de los payasos y la sátira ofrecen una visión más global de la realidad española,<sup>71</sup> a nivel fílmico, histórico y cultural. Utiliza personajes deshumanizados y no héroes trágicos para hacer una doble crítica: la condena del pasado y el presente de España. Con este fin ofrece al espectador un espectro más amplio y subjetivo del presente de la nación para ayudar a la población a formarse una opinión más integral de su contexto y deja un espacio abierto a la audiencia para que opte por su propia interpretación, es decir, por su propia graduación del espejo cóncavo del esperpento.

Eqr {tki j vÍ "O ct'c'IguÀ"N»r g| "Uqtkcpq

---

<sup>71</sup> Esta ambivalencia es tal que la propia figura es aterradora y produce un miedo denominado coulrofobia y al mismo tiempo se utiliza en los hospitales—gelatoterapia, como terapia de cura.

### Conclusión: el humor (de)construye y (des)mitifica

La representación cultural de la Guerra Civil española en democracia ha pasado de mito a trauma (Moreno-Nuño 39) y finalmente en el siglo XXI se ha comenzado a recuperar de forma nostálgica. Sin embargo, su significado último de guerra fratricida en la que la población es víctima al mismo tiempo que victimario no se ha visto modificado desde los años sesenta del siglo XX, es decir, parece que ha cambiado de forma pero para permanecer igual. De todos es sabido que la historia la escriben los vencedores y la padecen los vencidos. En este caso, a pesar de que la voz de los republicanos es predominante en los productos guerracivilesco, su punto de vista queda enmascarado por la información almacenada en el inconsciente colectivo que parte de un mensaje que refleja *mutatis mutandis* el mensaje sublevado.

En la actualidad, el tema interesa, tanto que se ha convertido en una corriente cultural: el género guerracivilesco. En el siglo XXI se produce un boom de productos de memoria histórica debido a la urgencia por recordar ya que la gran mayoría de los supervivientes de la contienda están muriendo. Los productos culturales han trascendido su función por entretener y se han erigido como respuesta frente ante lo que se considera como acción institucional insuficiente, es decir, ya no se trata de arte por el arte, sino que se erigen como lugares de memoria. Sin embargo, en la representación de la contienda utilizan un sinfín de lugares comunes. Como consecuencia estas obras quedan reducidas a meras copias que utilizan fórmulas rentables que priorizan el sentir frente al pensar. Recurren a la nostalgia y reducen la guerra a una cuestión de buenos y malos a pesar de que haya transcurrido casi un siglo desde el conflicto armado. En estos artículos de memoria histórica la gran mayoría de protagonistas pertenecen al bando republicano; su

imagen se reduce a su condición de víctimas que narran unos hechos traumáticos para afirmar su subjetividad.

A nivel social, también existe esta división cainita que se ha tratado de eliminar gracias a la Ley de Memoria Histórica. Esta ordenación trata de abrir un debate público y desarrollar una política de integración que origine una reconciliación nacional. Sin embargo, esta ley mantiene el discurso de los vencedores de la guerra que comenzó a extenderse durante la dictadura. Parece que los productos culturales y las decisiones políticas corren de forma paralela. De este modo, se forma en la población española una memoria colectiva homogénea. Para romper con esta uniformidad, los productos culturales como lugares de memoria deben desvincularse del mensaje oficial.

En este sentido, los productos humorísticos de memoria histórica sirven para subrayar precisamente esta tendencia cultural, ya que no hay mejor modo de constatar la presencia de una moda que su imitación. Asimismo, se observa que todas las obras guerracivilesas utilizan la nostalgia y la metaficción para su elaboración, aunque con algunas diferencias. Mientras que las creaciones literarias parece que se centran más en el conflicto, las audiovisuales evitan, en su mayoría, reproducir la contienda y ambientarse *a posteriori* para mostrar las consecuencias de la guerra.

Los ejemplares analizados en esta tesis se caracterizan por alejarse de la tendencia dominante. En lugar de utilizar un tono nostálgico, prefieren uno cómico que precisamente suprime la melancolía y denuncia la homogeneidad de las obras del modelo de representación. Considero que la creación de obras como la serie de televisión *Plaza de España* (2001) emitida por TVE, la novela *La Comedia Salvaje* (2009) de José Ovejero y el filme *Balada Triste de Trompeta* (2010) de Álex de la Iglesia son valientes

en el sentido de que intentan crear una conciencia histórica que supere las barreras que hasta ahora han imposibilitado un acercamiento de posturas mediante unas ficciones que utilizan un tono tan controvertido.

Mediante el humor se pretende denunciar que no existe una manera correcta de reproducir o recordar la contienda y se busca la aceptación de una idea de pluralidad ante la singularidad. Se trata de formar una conciencia que permita construir unas formas de revisión válidas de la Guerra Civil, las cuales a su vez darán como resultado una praxis efectiva de reconciliación, entendida como una convivencia con las diferencias, no mediante una farsa como en *PE*, sino basada en la justicia, como en *BTT*, para que las víctimas y sus familias recuperen la dignidad.

El humorismo nos permite descubrir al otro ya que su ambigüedad ofrece dos lecturas: el significado divertido y el razonado. En la serie televisiva *PE*, la comedia, ambientada durante los primeros envites de la contienda, revela que el humorismo no siempre es subversivo y que también puede estar al servicio del poder. El final, tanto de cada capítulo como de la serie completa, transmite un mensaje cerrado que mantiene el *statu quo* al mismo tiempo que legitima las decisiones políticas. Sus personajes pueden admitir varias interpretaciones a nivel representativo pero no a nivel ideológico ya que sus posturas aparecen muy bien definidas. Éstos retransmiten un mensaje que entretiene y que mantiene la visión inmutable de la contienda. Sin embargo el discurso de *LCS* y *BTT* es lo opuesto. Mediante la parodia y la sátira respectivamente muestran unos personajes difíciles de descifrar tanto a nivel ideológico como en su representación, invitándonos a ser escépticos con las imágenes de la representación de la Guerra Civil que recibimos. La extrapolación del yo ficticio de los protagonistas de estas dos últimas obras a la sociedad

nos plantea el problema de la identidad así como la necesidad de pasar a la acción para construirla nosotros mismos. La novela de Ovejero, enmarcada durante la contienda, presenta un final abierto que invita al lector a reflexionar. Por su parte, de la Iglesia nos ofrece un filme, dividido en dos partes ambientadas durante la propia Guerra Civil y en los años setenta del siglo XX con final cerrado, en el que gracias a la sátira no se pueden obviar todos los problemas surgidos a lo largo del camino (Labanyi y Pavlovi 221), a diferencia de la comedia en la que el final sí cancela lo que ha ocurrido con anterioridad.

Parece ser que los productos culturales se han erigido como vendedores de la guerra y buscan la maximización de las recaudaciones por ventas. Las obras cuyo tono general es el humor han tenido escasa repercusión, quizá porque no estamos preparados para tratar un tema solemne desde un punto de vista que no sea serio. Sin embargo, considero que mediante el humorismo se pueden cambiar mentalidades. Aunque, mejor si se lo preguntamos a las ciencias sociales, como sugiere Faber en “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes”. La interpretación del humor es algo subjetivo de modo que en esta tesis expongo mi punto de vista frente a estas producciones culturales, sin embargo para estudiar lo que considera el público en general sería necesario elaborar un estudio cualitativo para preguntar sobre la opinión que suscita en la audiencia este tipo de obras y observar si se puede o no producir un cambio efectivo en la percepción y transmisión de la Guerra Civil española.

## Fuentes citadas

### Productos culturales

- Televisión

\* Guerracivilesco

*14 de abril. La República.* Dir. Jordi Frades. La 1, Madrid. 2011. Televisión.

*20-N. Los últimos días de Franco.* Dir. Roberto Bodegas. Antena 3. 2008. Televisión.

*Amar en tiempos revueltos.* Dir. Eduardo Casanova *et al.* La 1, Madrid. 2005-2012.

Televisión.

*Amar es para siempre.* Dir. Eduardo Casanova. Antena 3, Madrid. 2013-presente.

Televisión.

*La chica de ayer.* Dirs. Álvaro Ron *et al.* Antena 3, Madrid. 2009. Televisión.

*Cuéntame cómo pasó.* Dir. Miguel Ángel Bernardeau *et al.* La 1, Madrid. 2001-presente.

Televisión.

*La forja de un rebelde.* Dir. Mario Camus. La 1, Madrid. 1990. Televisión.

*Hemingway, fiesta y muerte.* Dir. Pedro Díez Corral. La 1, Madrid. 1988. Televisión.

*Lorca, muerte de un poeta.* Dir. Juan Antonio Bardem. La 1, Madrid. 1987-1988.

Televisión.

*Els maquis, la guerra silenciada.* Dir. Enric Calpena. TV-3, 2001. Barcelona. Televisión.

*Memoria de España.* Dir. José Manuel Armán *et al.* La 1, Madrid. 2003-2004.

Televisión.

*La memoria recobrada.* Dir. Jesús González y Francisco Climent. La 2, 2006. Televisión.

*Els nens perduts del franquisme.* Dir. Monserrat Armengou, y Ricard Belis. TV-3,

Barcelona. 2002. Televisión.

*Plaza de España.* Dirs. Antonio Trashorras, y Rafa Parbus. Perf. Gorca Otxoa, César Camino, Miriam Hernández, Javivi, y Alfonso Lara. La 1, Madrid. 2011. Televisión.

*La plaza del diamante.* Dir. Francesc Betriu. La 1, Madrid. 1984. Televisión.

*Tarancón, el quinto mandamiento.* Dir. Antonio Hernández. La 1, Madrid. 2011. Televisión.

*El tiempo entre costuras.* Dir. Iñaki Mercero *et al.* Antena 3, Madrid. 2013-2014. Televisión.

*Zona roja.* Dir. Felip Soré i Sabater. TV3, Barcelona. 2003. Televisión.

\* General

*Ana y los siete.* Dir. Ana Obregón *et al.* Perf. Ana Obregón, Roberto Álvarez, Isabel Gaudí, Daniel Freire, y Javivi. La 1, Madrid. 2002-2005. Televisión.

*Aquí no hay quien viva.* Dir. Alberto Caballero, Laura Caballero, y Juan Luis Iborra. Antena 3. Madrid. 2003-2006. Televisión.

*Caiga quien caiga.* Telecinco, Madrid. 1996-2002. Televisión.

*La casa de los líos.* Dir. Germán Álvarez Blanco *et al.* Perf. Arturo Fernández, Lola Herrera, Miriam Díaz Aroca, Florinda Chico, Emma Ozores, y Alfonso Lara. Antena 3, Madrid. 1996-2000. Televisión.

*El club de la comedia.* Dir. Damián Szifron. Canal +, Antena 3, La Sexta, Madrid. 1999-presente. Televisión.

*Compañeros.* Dir. Manuel Ríos San Martín *et al.* Perf. Beatriz Carvajal, Miguel Rellán, María Garralón, y Pepo Oliva. Antena 3, Madrid. 1998-2002. Televisión.



*Cuestión de sexo*. Dir. César Rodríguez Blanco. Perf. Guillermo Toledo, Pilar Castro, Adrià Collado, Xulio Abonjo, Carmen Ruiz, y Alfonso Lara. Cuatro, Madrid. 2007-2009. Televisión.

*The Freshprince of Bel-Air [El príncipe de Bel-Air]*. Dir. Andy Borowitz y Susan Borowitz. NBC, Nueva York. 1990-1996. Televisión.

*Friends*. Dir. David Crane y Marta Kauffman. NBC, Nueva York. 1994-2004. Televisión.

*La hora de José Mota*. Dir. José Mota y Rodrigo Sopeña. La 1, Madrid. 2009-2012. Televisión.

*Hospital Central*. Dir. Antonio Santos Mercero *et al.* Telecinco, Madrid. 2000-2012. Televisión.

*El intermedio*. Dir. Miguel Sánchez. La Sexta, Madrid. 2006-presente. Televisión.

*Menudo es mi padre*. Dir. Guillermo Fernández Groizard, Manuel Ríos San Martín, y Manuel Valdivia. Perf. El Fary, Miguel Rellán, Julián González, y Lola Lemos. Antena 3, Madrid. 1996-1998. Televisión.

*Muchachada Nui*. Dir. Joaquín Reyes. La 2, Madrid. 2007-2010. Televisión.

*Museo Coconut*. Dir. Joaquín Reyes. Neox, Madrid. 2010-2014. Televisión.

Oliver, John. "Episode 5. Net Neutrality." *Last Week Tonight with John Oliver*. HBO. 1 jun. 2014. Internet. 14 oct. 2015.

---. "Episode 18. Miss America 2015." *Last Week Tonight with John Oliver*. HBO. 21 sep. 2014. Internet. 14 oct. 2015.

*Plutón B.R.B. Nero*. Dir. Álex de la Iglesia. Perf. Carlos Areces, Enrique Martínez, Carolina Bang, Enrique Villén, y Manuel Tafallé. La 2, 2008-2009. Televisión.

*Saturday Night Life. España*. Dir. Joaquín Zamora. Cuatro, Madrid. 2009. Televisión.

*The Simpsons [Los Simpson]*. Dir. Matt Groening. FOX, Los Ángeles. 1989-presente.

Televisión.

*South Park*. Dir. Trey Parker. Comedy Central, Nueva York. 1997-presente. Televisión.

*Un paso adelante*. Dirs. Daniel Écija, y Ernesto Pozuelo. Perf. Beatriz Luengo, Mónica

Cruz, Pablo Puyol, Miguel Ángel Muñoz, Lola Herrera, y Alfonso Lara. Antena

3, Madrid. 2002-2005. Televisión.

*Vaya semanita*. Dirs. Borja Cobeaga, y Javier Vicuña. Perfs. Gorka Otxoa, Nerea

Garmendia, Andoni Agirregomezkorta, Óscar Terol, Itziar Atienza, y Leire Ruiz.

ETB 2, Bilbao. 2003-2013. Televisión.

- Literatura

\* Guerracivilesco

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. 29 ed. Barcelona: Tusquets, 2003. Impreso.

Chacón, Dulce. *La voz dormida*. 5 ed. Madrid: Punto de Lectura, 2006. Impreso.

Ovejero, José. *La comedia salvaje*. Madrid: Alfaguara, 2009. Impreso.

Rosa, Isaac. *La malamemoria*. Badajoz: Del Oeste Ediciones, 1999. Impreso.

\* General

*Amadís de Gaula*. Ed. Edwin B. Place. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones

Científicas, Instituto Miguel de Cervantes. 1959. Impreso.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. José Luis Pérez López.

Don Quijote 2005 S. A., 2004. Impreso.

---. *La Galatea*. Eds. Francisco López Estrada y Teresa López García-Berdoy. Madrid:

Cátedra. 1995. Impreso.

de la Iglesia, Álex. *Payasos en la lavadora*. Barcelona: Planeta, 1997. Impreso.

*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Ed. Joseph V. Rikapito.

Madrid: Ediciones Cátedra. 1976. Impreso.

- Filmografía

\* Guerracivilesco

*¡Ay, Carmela!* Dir. Carlos Saura. Perf. Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego,

Maurizio De Razza, y José Sancho. Iberoamericana Films, 1990. Filme.

*Belle Époque*. Dir. Fernando Trueba. Perf. Adriana Gil, Penélope Cruz, Maribel Verdú,

Miriam Díaz-Aroca, Jorge Sanz, y Fernando Fernán Gómez. Lolafilms, 1992.

Filme.

*Los girasoles ciegos*. Dir. José Luis Cuerda. Perf. Javier Cámara, Maribel Verdú, Raúl

Arévalo, y Roger Príncipe. 2008. Filme.

Iglesia, Álex de la, dir. *Balada triste de trompeta*. Perf. Carlos Areces, Carolina Bang,

Antonio de la Torre, y Santiago Segura. Tornaso Films, 2010. Filme.

*La vaquilla*. Dir. Luis García Berlanga. Perf. Alfredo Landa, Guillermo Montesinos, José

Sacristán, Santiago Ramos, Carles Velat, Eduardo Calvo, Agustín González,

Violeta Cela, y Juanjo Puigcorbé. Jet Films, 1985. Filme.

\* General

*Astérix & Obélix: Au service de sa Majesté* [*Astérix y Obélix al servicio de su majestad*].

Dir. Laurent Tirard. Perf. Édouard Baer, Gérard Depardieu, Fabrice Luchini,

Catherine Deneuve, y Javivi. Wild Bunch, 2012. Filme.

*Les Dalton* [*Los Dalton contra Lucky Luke*]. Dir. Phillippe Haïm. Perf. Til Schweiger,

Eric Judor, Ramzy Bedia, Saïd Serrari, Romain Berger, Marthe Villalonga, y

Javivi. 20<sup>th</sup> Century Fox, 2004. Filme.

Fellini, Federico, dir. *I clowns*. [*Los clowns*]. 1970. Perf. Federico Fellini, Alvaro Vitali, Anna Lina Alberti, Gasparino, y Maya Morin. Radiotelevisione Italiana [RAI], 2011. Filme.

*Mortadelo y Filemón contra Jimmy el 'Cachondo.'* Dir. Javier Fesser. Perf. Karra Elejalde, Janfri Topera, Ramón Langa, Ángel Chame, Mariano Venancio, Berta Ojea, y Enrique Villén. Warner Bros, 2014. Filme.

*Torrente 3: El protector.* Dir. Santiago Segura. Perf. Santiago Segura, José Mota, Carlos Latre, Javier Gutiérrez, Yvonne Sciò, y Enrique Villén. Amiguetes Entertainment, 2005. Filme.

*Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis letal).* Dir. Santiago Segura. Perf. Santiago Segura, Silvia Abril, Kiko Rivera, Tony Leblanc, Enrique Villén, Francisco, y Yon González. Amiguetes Entertainment, 2011. Filme.

- Otros: cómics, juegos de mesa, escultura, música, pintura, etc.

\* Guerracivilesco

Altarriba, Antonio, y Kim. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent, 2009. Impreso.

Aúz, Alberto. "Como aquí en ninguna parte." De Pepón Fuentes, y David Troncoso.

*Plaza de España*. Dir. Antonio Trashorras, y Rafa Parbus. Perf. Gorca Otxoa,

César Camino, Miriam Hernández, Javivi, y Alfonso Lara. La 1, Madrid. 2011.

Televisión.

Giménez, Carlos. *Todo Paracuellos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

Impreso.

Legend Studios. *Sombras de guerra: la Guerra Civil española*. 2007. Videojuego.

Merino, Eugenio. *Always Franco*. 2012. Internet. 10 nov. 2015. Escultura.

---. *Punching Franco*. 2012. Internet. 10 nov. 2015. Escultura.

Migoya, Hernán, ed. *Nuevas hazañas bélicas*. Barcelona: Editores de Tebeos, 2011-presente. Impreso.

Picasso, Pablo. *Guernica*. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Ros, Ramón. *1936. España en llamas*. Tribby. 2012. Videojuego.

### Teoría, historia y sociedad

Álvarez Blanco, Palmar. “Novelas *pensantes*. Retablos cervantinos en el siglo XXI.”

*Romance Quarterly* 56.4 (2009): 266-78. Impreso.

Angulo, Jesús, y Antonio Santamarina. *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmategia Fundazioa – Fundación Filmoteca Vasca, 2012. Impreso.

Antón, Jacinto. “Colau prohíbe la misa en el castillo de Montjuïc por los sublevados de 1936.” *El país*. 16 jul. 2015. Internet. 11 nov. 2015.

Aprá, Adriano, ed. *A Journey into the Shadow. Reflections and Original Drawings on the Making of The Clowns by Federico Fellini*. Raro Video. Cinema Art Vision. 2011. Impreso.

Bajtín, Mijail. “Notes Made in 1970-71.” *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. Vern W. McGee. Eds. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1986. 132-58. Impreso.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI, 1980.

*Mythologies*. París: Éditions du seuil, 1970. Impreso.

- Becerro, Manuel M. "La 'memoria histórica' será contenido obligatorio para los alumnos andaluces." *El mundo*. 13 oct. 2015. Internet. 11 nov. 2015.
- Beck, Jay, y Vicente Rodríguez Ortega, eds. *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester: Manchester U P, 2008. Impreso.
- Bentley, Bernard P. E. "A Democratic Spain and Socialist Cinema." *A Companion to Spanish Cinema*. Woodbridge [Suffolk, UK]: Tamesis, 2008. 255-81. Impreso.
- Blázquez León, David. "TVE prolonga la serie *Cuéntame* hasta el final de la Transición." *Abc*. 29 nov. 2007. Internet. 18 nov. 2015.
- Boje, David M. "Grotesque Method." Lion [Francia]. 14 mar. 2004. Taller.
- Bondanella, Peter. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton U P, 1992. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso." *Ficciones*. Nueva York: Planeta, S.A., 1994. 51-5. Impreso.
- Buonanno, Milly. "Religion and History in Contemporary Italian Television Drama." *The Nation on Screen. Discourses of the National Global Television*. Eds. Enric Castelló, Alexander Dhoerst y Hugh O'Donnell. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009. 13-27. Impreso.
- Caffarel Serra, Carmen. "El servicio público de televisión en España: Conferencia de clausura." *Journal of Spanish Cultural Studies* 8.1 (2007): 85-93. Impreso.
- Calleja, Ángel. "Carmena eliminará las calles franquistas y les pondrá nombres de mujer o vecinos ilustres." *20 minutos* 6 jun. 2015. Internet. 11 nov. 2015.
- Carmeli, Yoram S. "Circus Play, Circus Talk, and the Nostalgia for a Total Order." *The Journal of Popular Culture* 35.3 (2001): 157-64. Impreso.

- Casanova, Julián. "República y Guerra Civil." *Historia de España*. Dirs. Josep Fontana, y Ramón Villares. Vol. 8. Barcelona: Crítica, 2007. Impreso.
- Catholic Encyclopedia*. "Little Brothers of Mary." 1913. Internet. 15 sept. 2015.
- "Clowns are us, only more." *Folk Dance Scene* (1994): 8-13. Impreso.
- Childers, William. "Orchestrating Happiness: The Interpolation Process in *Don Quijote*, I" *Convergencias hispánicas* (2001): 245-60. Impreso.
- Cisneros Torres, María J. "Walter Benjamin. Cultura de masas y esteticismo político." *Espectáculo: Revista de estudios literarios* 43 (2009-10): n. pág. Impreso.
- Constantini, Constanzo, ed. *Conversations with Fellini*. Trad. Sohrab Sorooshian. Orlando: Editions Denoel, 1995. Impreso.
- Cortés González, Alfonso. "Ideología en los contenidos mediáticos: Estudio sobre las series televisivas en España desde la perspectiva de la Cultura de Paz." *Miguel Hernández Communication Journal* 5 (2014): 35-52. Impreso.
- El diario*. "TVE olvida a los 114.000 desaparecidos durante la dictadura franquista." 1 sep. 2014. Internet. 18 oct. 2015.
- Echeverría, Ignacio. "Opiniones de un payaso." *Revista de libros* 10 (1997). Internet. 1 oct. 2013. Internet.
- Escudero Chauvel, Lucrecia. "Puente del alma; la emergencia de la subjetividad en el escenario mediático." *Lengua, discurso y texto. I Simposio Internacional de Análisis del Discurso*. Eds. José Jesús de Bustos Tovar et al. Vol. 2. Madrid: U Complutense de Madrid, 2000. 1893-904. Impreso.
- Eslava Galán, Juan. *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Barcelona: Planeta, 2005. Impreso.

- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Nueva York: Longman, 1995. Impreso.
- Fernández, Juan M. “Las cinco series progresistas que RTVE tiene secuestradas.” *Blueper* 19 oct. 2015. Internet. 10 nov. 2015.
- Fórmula*tv. “Audiencias *Amar en tiempos revueltos*.” Internet 17 oct. 2015.
- . “Audiencias *Cuéntame cómo pasó*.” Internet. 17 oct. 2015.
- . “Audiencias *Plaza de España*.” Internet. 17 oct. 2015.
- Gallo, Isabel. “TVE para el rodaje de *Plaza de España*.” *El País*. 10 jun. 2011. Internet. 2 jul. 2015.
- García, Arturo. 1936. *Guerra Civil*. Madrid: Ediciones Rotura, 2006. Impreso.
- Gee, James P. *How to Do Discourse Analysis. A Toolkit*. Nueva York: Roudledge, 2011. Impreso.
- Gregorio de Mac, María I. de. “Cuando de inferir se trata... (Más allá de lo dicho).” *Lengua, discurso y texto. I Simposio Internacional de Análisis del Discurso*. Eds. José Jesús de Bustos Tovar *et al.* Vol. 1. Madrid: U Complutense de Madrid, 2000. 911-22. Impreso.
- Guillén Cuervo, Cayetana. “Entrevista con Álex de la Iglesia y Antonio de La Torre.” *Versión española*. La 1, RTVE. 17 sept. 2013. Internet. 17 nov. 2013.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: U of Chicago P, 1992. Impreso.
- Harris, Jason Marc. “Smiles of Oblivion: Demonic Clowns and Doomed Puppets as Fantastic Figures of Absurdity, Chaos, and Misanthropy in the Writings of Thomas Ligotti.” *The Journal of Popular Culture* 45.6 (2012): 1249-65. Impreso.



- Hernández, Carlos. "Francia concede la Legión de Honor a los deportados españoles. ¿Y aquí? Mirando para otro lado." *El diario*. 16 mar. 2015. Internet. 27 mayo 2015.
- Hirsch, Marianne. "Past Lives: Postmemories in Exile." *Poetics Today* 17.4 (1996): 659-86. Impreso.
- Huici, Adrián. *Cine, literatura y propaganda: de Los santos inocentes a El día de la Bestia*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Eds. Patrick O'Donnell y Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins U P, 1989. 3-32. Impreso.
- Jauss, H-R. *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. Barcelona: Península, 1976. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. "Historia y memoria social" *Módulo virtual: Memorias de la violencia*. Impreso.
- . "La narrativa personal de lo 'invivable'" *Historia, memoria y fuentes orales*. 2006. Impreso.
- . *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España, 2002. Impreso.
- Jelin, Elisabeth, y Diego Sempol, comps. "Introducción." *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. 9-15. Impreso.
- Jordan, Barry. "The Spanish Film Industry in the 1980s and 1990s." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. Londres: Arnold, 2000. 179-92. Impreso.
- Juliá, Santos. *Historias de las dos Españas*. Madrid: Taurus, 2004. Impreso.

- . "Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura." *Memoria de la guerra y del franquismo*. Dir. Santos Juliá. Madrid: Taurus y Fundación Pablo Iglesias, 2006. 27-77. Impreso.
- . *Memorias de la guerra y del franquismo*. Barcelona: Taurus, 2006. Impreso.
- . "Política y sociedad." *La España del siglo XX*. Eds. Santos Juliá et al. Madrid: Marcial Pons, 2007. Impreso.
- Kercher, Dona M. "Violence, Timing and the Comedy Team in Álex de la Iglesia's *Muertos de Risa*." *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*. Londres: Walflower P, 2004. 53-63. Impreso.
- Kezich, Tullio. *Federico Fellini: the Films*. Ed. Vittorio Boarini. Nueva York: Tizzoli, 2010. Impreso.
- Labanyi, Jo, y Tatjana Pavlovi , eds. *A Companion to Spanish Film*. Malden [Maryland]: Wiley-Blackwell, 2013. Impreso.
- López Alonso, Covadonga, y Arlette Séré. "Discurso y texto: los procesos interpretativos." *Lengua, discurso y texto. I Simposio Internacional de Análisis del Discurso*. Eds. José Jesús de Bustos Tovar et al. Vol. 1. Madrid: U Complutense de Madrid, 2000. 1063-76. Impreso.
- López, Francisca. "La Guerra Civil en la TVE de los ochenta: de la palabra escrita a la imagen en movimiento." *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Eds. Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George, Jr. Madrid: Iberoamericana, 2009. 91-120. Impreso.

- Martín-Cabrera, Luis. "Nuevas representaciones culturales en la España postolímpica: *El día de la bestia* de Alex de la Iglesia." *Convergencias Hispánicas*. Eds. Elizabeth Scarlett y Howard B. Wescott. Newark [DE]: Juan de la Cuesta, 2001. 79-92. Impreso.
- Mora Torrero, María Corina. "Análisis de la presentación de la marginación a través del medio televisivo." *Lengua, discurso y texto. I Simposio Internacional de Análisis del Discurso*. Eds. José Jesús de Bustos Tovar *et al.* Vol. 2. Madrid: U Complutense de Madrid, 2000. 2099-104. Impreso.
- Navarro, Vicenç. "La transición y los desaparecidos republicanos." *La memoria de los olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Eds. Emilio Silva *et al.* Madrid: Ámbito Editores, 2004. 115-23. Impreso.
- Organización de las Naciones Unidas, Asamblea General. "Informe del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias sobre su visita a España." (23 a 30 de septiembre de 2013). Internet. 11 oct. 2015.
- Ovejero, José. "*La comedia salvaje*." Internet. 3 sept. 2014.  
<http://www.ovejero.info/web/index.php/es/libros/22-la-comedia-salvaje>
- Palacio, Manuel. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa. 2005. Impreso.
- Panorama Audiovisual*. "Adiós al Consejo Estatal de Medios Audiovisuales." 24 ene. 2012. Internet. 10 jun. 2015.
- Pérez Ledesma, Manuel. "La Guerra Civil y la historiografía." *Memoria de la guerra y del franquismo*. Dir. Santos Juliá. Madrid: Taurus y Fundación Pablo Iglesias, 2006. 103-33. Impreso.

- Podol, Peter L. "The Grotesque Mode in Contemporary Spanish Theater and Film." *Modern Language Studies* 15.4 (1985): 194-207. Impreso.
- Prats, Armando J. *The Autonomous Image. Cinematic Narration and Humanism*. Lexington: The U P of Kentucky, 1981. Impreso.
- . "Ph.D. Comprehensive Examination Take-Home Exam." 14 ago. 2013. U of Kentucky. Mecnografiado.
- Preston, Paul. *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. Trad. Francisco Rodríguez de Lecea, María Borrás, y Jordi Beltrán. Barcelona: Debolsillo, 2011. Impreso.
- Prisa ediciones*. Dossier de prensa *La comedia salvaje*. Internet. 3 sept. 2014.
- Riaño, Peio H. "Los alumnos no llegan a la historia contemporánea. Cautiva y desarmada, la ESO se olvida de la guerra civil." *El confidencial*. 30 mar. 2013. Internet. 15 sep. 2015.
- Rodríguez Fischer, Ana. "En la loca fiesta trágica. *La comedia salvaje* by José Ovejero." *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid* 162 (2010): 44. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Seidman, Michael. "Introduction." *Republic of Egos. A Social History of the Spanish Civil War*. Madison [Wisconsin]: U of Wisconsin P, 2002. 3-14. Impreso.
- Smith, Paul J. "Ficciones de la crisis: novela, cine, televisión." Mid-America Conference on Hispanic Literature. Pyle Center, 702 Langdon Street, U of Wisconsin-Madison. 10 oct. 2014. Lectura plenaria.

- . *Spanish Screen Fiction. Between Cinema and Television*. Liverpool: Liverpool U P, 2009. Impreso.
- . *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet*. Manchester: Manchester U P, 2006. Impreso.
- . *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*. Nueva York: Tamesis, 2006. Impreso.
- Spadaccini, Nicholas, y Jenaro Talens. *Through the Shattering Gralls: Cervantes and the Self-made World*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992. Impreso.
- Tobias, Ashley. "The Postmodern Theater Clown." *Clowns, Fools and Picaros. Popular Forms in Theater, Fiction and Film*. Ed. David Robb. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2007. 37-56. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. "Los dilemas de la memoria. (Un texto para valientes)." Caratula. Ponencia en la Cátedra Julio Cortázar de la U de Guadalajara, México. Impreso.
- Torres, Laura G. "Álex de la Iglesia de *Balada triste de trompeta*: "Soy un payaso. He hecho la película que quería." *RTVE*. 12 dic. 2010. Internet. 1 mayo 2013.
- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003. Libro electrónico.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 3ª ed. Madrid: M. Aguilar, 1951. Impreso.
- Valle de los Caídos. "Objetivos fundacionales. Monumento a la reconciliación." Internet. 20 nov. 2015.

- Valle Rojas, Carlos del. Rev. *Discurso y poder. Contribuciones a los estudios críticos del discurso*, de Teun A. Van Dijk. Barcelona: GEDISA, 2009. *Educación y Humanidades* 1.2 (2011): 167-71. Impreso.
- van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Trad. Sibila Huninger. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992. Trad. de *Tekswetenschap. Een interdisciplinaire inleiding*. Het Spectrum B. V., 1978. Impreso.
- . *Discurso y poder. Contribuciones a los Estudios Críticos del Discurso*. Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa. 2009. Impreso.
- . *Texto y contexto*. España: Editorial Cátedra, 1998. Impreso.
- . ed. Introducción. "Levels and Dimensions of Discourse Analysis" *Handbook of Discourse Analysis. Dimensions of Discourse*. Vol. 2. Londres: Academic P, 1985. 1-11. Impreso.
- Van Ham, Lane. "Reading Early Punk as Secularized Sacred Clowning." *The Journal of Popular Culture* 42.2 (2009): 318-38. Impreso.
- Vertele. "Vamos a acabar en TVE con la estupidez de las dos Españas." 19 jul. 2011. Internet. 20 abr. 2015.
- Wall, Duncan. *The Ordinary Acrobat: A Journey into the Wondrous World of the Circus, Past and Present*. Toronto: Random House, 2013. Impreso.
- Zafra, Ignacio. "Valencia creará una 'comisión de la memoria' que abrirá fosas. *El país*. 28 ago. 2015. Internet. 11 nov. 2015.

Teoría literaria y ensayos de memoria histórica

- Aguilar Fernández, Paloma. “La evocación de la guerra y del Franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas.” *Memoria de la guerra y del franquismo*. Coor. Santos Juliá Díaz. Madrid: Taurus Ediciones, 2006. 279-318. Impreso.
- . *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1996. Impreso.
- Álvarez Blanco, Palmar. “Las podas de la memoria y el espectáculo del bien-estar. La Guerra Civil en clave duelista y paródica.” *Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura* 16 (2011): 9-21. Impreso.
- Becerra Mayor, David. *La guerra civil como moda literaria*. Madrid: Clave intelectual, 2015. Impreso.
- Boyd, Carolyn P. “De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1936 al presente.” *Memoria de la guerra y del franquismo*. Dir. Santos Juliá. Madrid: Taurus y Fundación Pablo Iglesias, 2006. 27-77. Impreso.
- Brinkmann, Sören. “El recuerdo benévolo: causas sociales del éxito mediático de la serie: *Cuéntame cómo pasó*.” *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Eds. Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer. Madrid: Iberoamericana, 2010. 355-370. Impreso.
- Chicharro Merayo, Mar. Epílogo. “Nuevos formatos y nuevas audiencias para la Guerra Civil televisada.” *La Guerra Civil televisada. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*. Ed. Sira Hernández Corchete. Salamanca: Comunicación Social, 2012. 197-209. Impreso.

- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005. Impreso.
- Corrado, Danielle. "Carlos Giménez y el pacto autobiográfico." *Historietas, cómics y tebeos españoles*. Ed. Viviane Alary. Toulouse: P U du Mirail, 2002. 174-94. Impreso.
- Cuñado, Isabel. "Despertar tras la amnesia: guerra civil y posmemoria en la novela española del siglo XXI." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism* 3.1. Internet. 19 mayo 2014.
- Faber, Sebastiaan. "Actos afiliativos y postmemoria: Asuntos pendientes." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2.1 (2014): 137-56. Impreso.
- Galán Fajardo, Elena, y José C. Rueda Laffond. "Televisión, identidad y memoria: representación de la Guerra Civil española en la ficción contemporánea." *Observatorio Journal* 7.2 (2013): 57-92. Impreso.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso.
- Hansen, Hans L. "Multiperspectivism in the Novels in the Spanish Civil War." *Orbis Literarum* 66.2 (2011): 148-166. Impreso.
- Hernández Corchete, Sira, ed. Introducción. "La televisión española como instancia productora de la memoria colectiva e histórica sobre la Guerra Civil." *La Guerra Civil televisada. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*. Salamanca: Comunicación Social, 9-18. 2012. Impreso.



- Ibáñez, Juan C. “La Guerra Civil en el cine español de la primera década del siglo XXI.” *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Coors. Juan Carlos Ibáñez y Francesca Anania. Sevilla: Comunicación social, 2010. 83-120. Impreso.
- Kienberger, Antonia. “El pasado no cesa de pesar. Reflexiones sobre *El vano ayer* por Isaac Rosa Camacho.” *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Eds. Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer. Madrid: Iberoamericana, 2010. 287-304. Impreso.
- Labanyi, Jo. “The Languages of Silence: Historical Memory, Generational Transmission and Witnessing Contemporary Spain.” *Journal of Romance Studies* 9.3 (Winter 2009): 23-35. Impreso.
- López, Francisca, Elena Cueto Asín, y David R. George, Jr., eds. *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Impreso
- Loureiro, Ángel G. “Inconsolable Memory.” *Hispanic Issues On Line* 10 (2012): 100-22. Internet. 12 nov. 2015.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Edition Tranvía, 2004. Impreso.
- Martínez-Salanova Sánchez, Enrique, e Ilda Peralta Ferreyra. “La guerra civil española en el cine. Antecedentes, contienda y consecuencias en filmes de ficción y documentales.” U de Huelva. Internet. 20 sep. 2015.
- Mate, Reyes. *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae, 2009.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria*. Madrid: Libertarias, 2001. Impreso.

- Merino, Eloy E., y H. Rosi Song, eds. *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg [Pensilvania]: Bucknell U P, 2005. Impreso.
- Molinero Ruiz, Carme. “¿Memoria de la represión o memoria del Franquismo?” *Memoria de la guerra y del franquismo*. Dir. Santos Juliá. Madrid: Taurus y Fundación Pablo Iglesias, 2006. 219-46. Impreso.
- Moreiras Menor, Cristina. “Spectacle, Trauma and Violence in Contemporary Spain.” *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Eds. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. Londres: Arnold, 2000. 134-42. Impreso.
- Moreno, José A. “La memoria defraudada: Notas sobre el denominado proyecto de Ley de memoria.” *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* 6 (2006): 711-722. Impreso.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2006. Impreso.
- Novell, Pepa. “Revisiones del franquismo: olvido presencial y presencia del olvido.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 36.1 (2011): 101-13. Impreso.
- Parodi Muñoz, Manuel. *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española*. Berlín: Edition Tranvía, 2013. Impreso.
- Pelaz López, José, y Matteo Tomasoni “Cine y Guerra civil. El conflicto que no termina.” *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* 7.7 (2011): 1-29. Impreso.
- Valis, Noël. “Nostalgia and Exile.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 1.2 (2000): 117-33. Impreso.

Winter, Ulrich. “De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI.” *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Eds. Christian von Tschiltschke y Dagmar Schmelzer. Madrid: Iberoamericana, 2010. 249-64. Impreso.

### Teoría y ensayos sobre el humor

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Eds. Julio Forcat y César Conroy. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003. Libro electrónico.

Barros, Sandro R. “¿Humor o barroquismo incongruente? La risa como mecanismo consonante en *Don Quijote*.” U de Illinois. Internet. 5 jul. 2014.

Benton, Gregor. “The Origins of the Political Joke.” *Humor in Society: Resistance and Control*. Eds. Chris Powel y George E. C. Paton. Londres: MacMillan, 1988. 33-51. Impreso.

Berger, Peter. *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Madrid: Editorial Kairós, 1999. Impreso.

Bouissac, Paul. “A Semiotic Approach to Nonsense: Clowns and Limericks.” *Sight, Sound and Sense*. Ed Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana U P. 1978. 246-63. Impreso.

Cañas, María. “María Cañas.” *Metrópolis*. RTVE. 27 sep. 2015. Internet. 14 oct. 2015.

Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento*. 2ª ed. Madrid: Editorial Castalia, 1982. Impreso.

- Carretero-Dios, Hugo, Cristino Pérez-Meléndez, y Gualberto Buela Casal. "Content Validity and Metric Properties of a Pool of Items Developed to Assess Humor Appreciation." *The Spanish Journal of Psychology* 12.2 (2009): 773-87. Impreso.
- Connery, Brian A., y Kirk Combe, eds. *Theorizing Satire*. Nueva York: St. Martin's P, 1995. Impreso.
- Eidsvik, Charles. "Mock Realism. The Comedy of Futility in Eastern Europe." *Comedy/Cinema/Theory*. Ed. Andrew Horton. Berkeley: U of California P, 1991. 91-108. Impreso.
- Fletcher, M. D. *Contemporary Political Satire. Narrative Strategies in the Post-Modern Context*. Lanham [Maryland]: U P of America, 1987. Impreso.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. 1905. Libro electrónico.
- Horton, Andrew, ed. "Introduction." *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: U of California P, 1991. 1-23. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Nueva York: Methuen, 1985. Impreso.
- King, Geoff. *Film Comedy*. Nueva York: Wallflower P, 2002. Impreso.
- Mills, Brett. *The Sitcom*. Edimburgo: Edinburgh U P, 2009. Impreso.
- . *Television Sitcom*. Londres: BFI, 2005. Impreso.
- Palmer, Jerry. *The Logic of the Absurd: on Film and Television Comedy*. Londres: BFI, 1987. Impreso.
- Quirk, Sophie. "Does Popular Comedy Change the Way We Think?" International Society for Humor Studies Conference, 2014. Utrecht, Países Bajos. 9 jul. 2014. Presentación en una conferencia.

Raskin, Viktor, y Salvatore Attardo. "Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke representation model." *Humor: International Journal of Humor Research* 4.3-4 (1991) 347–411. Impreso.

Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Nueva York: Cambridge U P, 1993. Impreso.

"Sátira." Institución Humor Sapiens. Internet. 18 nov. 2013.

Savorelli, Antonio. *Beyond Sitcom. New Directions in American Television Comedy*. Jefferson [Nueva Jersey]: McFarland, 2010. Impreso.

Segura, Camila. "Estética esperpéntica en *Bienvenido Mr. Marshall* de Luis García Berlanga y *El cochecito* de Marco Ferreri." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. U Complutense de Madrid (2004). Internet. 14 abr. 2013.

Server, Paul W. "Interview with Luis Rafael Sánchez." *Essays on Luso-Hispanic Humor*. Lewiston [Nueva York]: E. Mellen P, 2004. i-xviii. Impreso.

Stein, Susan I. "Humor, Hostility, and the Psychodynamics of Satire." *Literature and Psychology* 46.4 (2000): 26-41. Impreso.

### Legislación

Decreto-ley 10/1969, de 31 de marzo, por el que se declara la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939. Internet. 15 nov. 2015.

Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. Internet. 26 jun. 2015.

Ley 8/2009, de 28 de agosto, de financiación de la Corporación de Radio y Televisión Española. Internet. 28 jun. 2015.

Ley 10/1988, de 3 de mayo, de Televisión Privada. Internet. 20 jul. 2015.

Ley 46/1977, de 15 de octubre, de amnistía. Internet. 10 oct. 2015.

Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. Internet. 3 jun. 2015.

Proposición no de ley 625/2002, de 20 de noviembre. Comisiones del Congreso de los Diputados. VII Legislatura. Internet. 27 jul. 2015.

Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre Protección a la Cinematografía Española. Internet. 6 sep. 2015.

## Anejo

### 1. El mito de Barthes

	1. Significante	2. Significado
Lenguaje	3. Signo I. SIGNIFICANTE	
	II. SIGNIFICADO	
Mito	III. SIGNO	

*Figura 1.* Roland Barthes. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI, 1980. Impreso. *Mythologies*. París: Éditions du seuil, 1970. 111. Impreso.

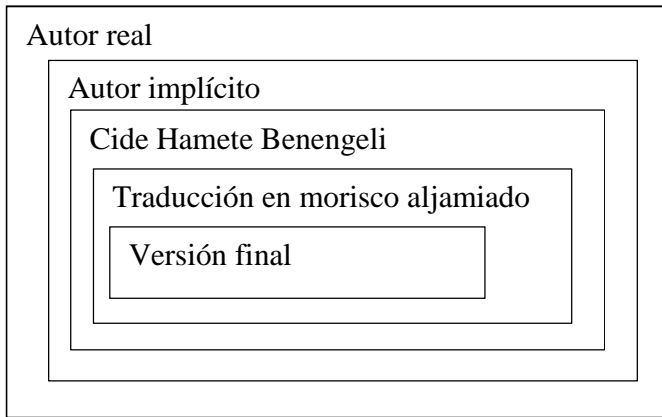
### 2. El tercer nivel del mito de Barthes

	1. Significante	2. Significado
Lenguaje	3. Signo I. SIGNIFICANTE (forma)	
	II. SIGNIFICADO (concepto)	
Mito	III. SIGNO (significación) a. <i>Significante (humor)</i>	
	b. <i>Significado (contra)</i>	
Mito artificial	c. <i>Signo</i>	

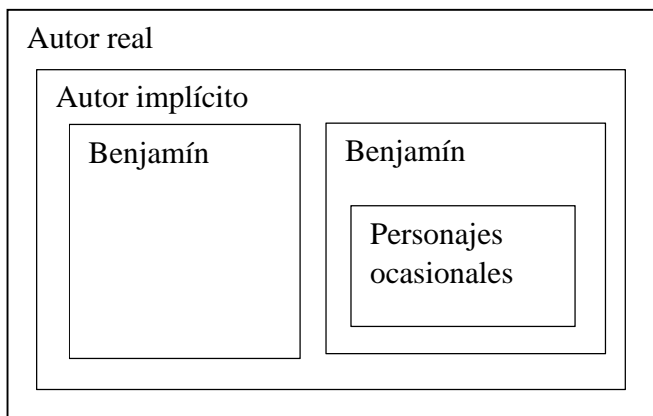
*Figura 2.* Elaboración propia a partir de la *Figura 1*.

3. Niveles narrativos: diferencias entre *Don Quijote* y *LCS*

*Don Quijote*



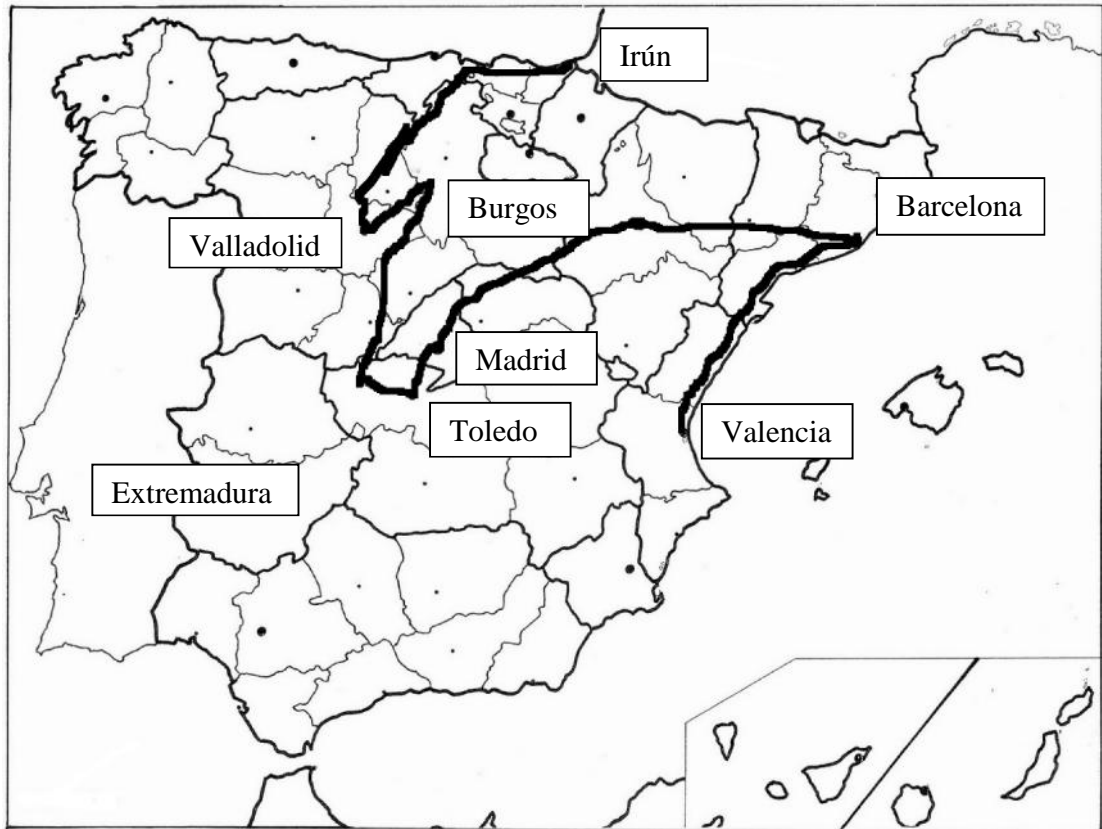
*LCS*



*Figura 3.* Elaboración propia.



#### 4. Mapa con el recorrido de Benjamín por la península Ibérica



*Figura 4.* Elaboración propia

Su viaje comienza en Irún. De ahí, se dirige a Burgos en avión para reunirse con Cabanellas, pero fuerzas sublevadas le atacan y su avión se estrella cerca de Valladolid. Decide caminar hasta Burgos, momento en el que conoce a Julia. Antes de llegar a Burgos, se encuentran con unos milicianos que les sugieren ir hasta el frente de Extremadura. Benjamín enferma en la provincia de Toledo donde se vuelve a ver con Azaña que le da nuevas instrucciones. Ahora debe ir a Madrid y de ahí a Barcelona para entrevistarse con Ortega y Gasset. Es aquí donde se separan los caminos de Julia y Benjamín. Ella se dirige a Francia y él a Valencia, ciudad en la que se encontraba el gobierno de la República, para buscar otro modo de continuar LA MISIÓN.

## Vita

### PLACE OF BIRTH

Teruel, Teruel, Spain

### EDUCATION

2010-2016     PhD. in Spanish, University of Kentucky  
2008-2010     M.A. in Spanish, West Virginia University  
2009            Certificate of Pedagogic Teaching Competence, Universidad  
                  de Valladolid, Spain  
2003-2008     B.A. in Translation and Interpreting, Universidad de  
                  Valladolid, Spain

### TEACHING EXPERIENCE

2015 (spring)   Kentucky Institute For International Studies (KIIS) –  
                  experience abroad, Segovia (Spain)  
2010-2014     Graduate Teaching Assistant, University of Kentucky  
2008-2010     Graduate Teaching Assistant, West Virginia University

### AWARDS, HONORS AND FELLOWSHIPS

2014            Special Service Award for Development of Hybrid Courses.  
                  Department of Hispanic Studies, University of Kentucky  
2013            John E. Keller Award for Outstanding Paper Read at a  
                  Professional Conference, Department of Hispanic  
                  Studies, University of Kentucky, for the essay “*La  
vaquilla de García Berlanga y el absurdo de las dos  
Españas*”  
2013            Sigma Delta Pi Award for Excellence in Service, Department  
                  of Hispanic Studies, University of Kentucky  
2012            Teaching Award, Department of Hispanic Studies, University  
                  of Kentucky  
2005-2006     Erasmus Program, Universität Salzburg (Austria).  
2003-2008     Grants and Student Mobility, Ministry of Education (Spain)

### PUBLICATIONS

“(Son)risas rotas en *Balada triste de trompeta* de Álex de la Iglesia”  
*Perspectivas do Humor: Estudos do Humor Luso-Hispânico*. São Paulo:  
Verona, 2014.

### PAPERS PRESENTED IN CONFERENCES

“*La comedia salvaje* o por qué España no existe” Mid-America Conference on  
Hispanic Literature, October, 9, 2014.  
“Life is a Circus in *The Clowns* and *The Last Circus*.” International Society for  
Humor Studies, July, 10, 2014.

- “(Son)risas rotas en *Balada triste de trompeta* de Álex de la Iglesia.” XIV Congreso Anual De La Sociedad Internacional Para El Estudio Del Humor Luso-Hispano, October, 18, 2013.
- “*La vaquilla* de García Berlanga y el absurdo de las dos Españas.” West Virginia Univesity’s Colloquium on Literature and Film, September 15, 2012.
- “Barbarie y brutalidad pedagógica, literaria y de género en *Todo Paracuellos* de Carloss Giménez.” Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures, May 5, 2012.
- “Esto es muy *fake*, lectura hiperreal en ‘Del rey abajo, ninguno’ de Rojas Zorrilla.” Ohio State Hispanic and Lusophone Studies Symposium, April 28, 1012.
- “‘Sabe Dios cuándo habrá otro verano:’ Relectura de *Las bicicletas son para el verano*.” West Virginia Colloquium on Literature and Film, October 2, 2010.
- “Life as a Product of the Media Entertainment Domain: Institutional Alignment of Media *The Truman Show* and *The Society of the Spectacle*.” Far West Popular Culture Association—American Culture Association, March 14, 2009.

#### EDITORIAL POSITIONS

- 2012-2014      Managing Editor, *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*

#### TEACHING SERVICES

- 2013              Assisting with the implementation of the hybrid format of basic language courses at University of Kentucky

#### ACADEMIC SERVICE

- 2014              Reference desk: VIII International Conference on Micro-Fiction, University of Kentucky
- 2013-2014      President of the National Collegiate Hispanic Honor Society Sigma Delta Pi – Delta Tau Chapter
- 2011-2013      Vice-President of the National Collegiate Hispanic Honor Society Sigma Delta Pi – Delta Tau Chapter
- Fall 2011        Course Leader, Hispanic Studies, University of Kentucky
- 2011-2014      Panel Chair and Panel Organizer at Kentucky Foreign Languages Conference.

MARÍA JESÚS LÓPEZ SORIANO