

Tesis doctoral

EL HUMOR NEGRO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL



Gonzalo Carrascosa López



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

DIRECTOR: SANTIAGO RENARD ÁLVAREZ
Doctorado en Comunicación e Interculturalidad

MAYO 2025

A Elena

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1. ACLARACIÓN TERMINOLÓGICA	
1.1. Introducción	22
1.2. El concepto de estructura	22
1.3. Narración, relato o texto narrativo. La enunciación	24
1.4. El concepto de historia	25
1.5. La diégesis o universo diegético	25
1.6. El concepto de discurso narrativo	25
CAPÍTULO 2. LA SEGMENTACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO	
2.1. Las grandes unidades	27
2.2. Las unidades mínimas (Barthes, Greimas, Propp)	
2.2.1. Las funciones	30
2.2.2. Las acciones	31
2.3. La teoría morfológica de Propp	33
CAPÍTULO 3. LOS MODELOS ACTANCIALES (A. J. GREIMAS)	
3.1. Introducción	39
3.2. Los actantes	40
3.3. Las categorías actanciales	
3.3.1. <i>Sujeto vs objeto</i>	43
3.3.2. <i>Destinador vs destinatario</i>	46
3.3.3. <i>Adyuvante vs oponente</i>	47
3.3.4. Eje de acción en las tres categorías actanciales	49
3.4. La organización y dispensación de las funciones	
3.4.1. Introducción	51
3.4.2. La categoría funcional <i>contrato</i>	52

3.4.3.	Categoría funcional <i>alienación</i> vs categoría funcional <i>integración</i> —	54
3.4.4.	La categoría funcional <i>prueba</i>	
3.4.4.1.	Introducción —	60
3.4.4.2.	La prueba principal —	62
3.4.4.3.	La prueba cualificante —	63
3.4.4.4.	La prueba glorificante —	64
3.5.	Los procesos comunicativos en los modelos actanciales —	65

CAPÍTULO 4. LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

4.1.	El proceso de construcción dramática o dramatización —	66
4.2.	Sucesos nucleares, pulsos o <i>beats</i> —	72
4.3.	Las partes o actos del relato —	75
4.3.1.	Primer acto	
4.3.1.1.	Introducción —	77
4.3.1.2.	Las informaciones —	77
4.3.1.3.	El detonante o incidente incitador —	78
4.3.1.4.	La estructura motivacional —	81
4.3.1.5.	Detonante versus motivación —	85
4.3.2.	Segundo acto	
4.3.2.1.	Introducción —	87
4.3.2.2.	La situación dramática [el conflicto] —	87
4.3.2.3.	Las fuerzas del antagonismo —	90
4.3.2.4.	Gradación dramática de los valores —	94
4.3.3.	Tercer acto	
4.3.3.1.	Introducción —	95
4.3.3.2.	El clímax —	96
4.3.3.3.	La crisis —	98
4.3.3.4.	La apropiación del objetivo, o casi —	99
4.3.3.5.	La distensión —	100

4.3.3.6.	El cierre o punto final —————	101
4.4.	Progresión móvil del actuante o movimiento actancial —	101
4.5.	Recursos y figuras retóricas de la dramatización ———	107

CAPÍTULO 5. LA DRAMATIZACIÓN EN LA TRAGEDIA CLÁSICA

5.1.	Introducción —————	133
5.2.	La tragedia en la <i>Poética</i> de Aristóteles	
5.2.1.	Las partes constitutivas —————	135
5.2.2.	Las partes según su extensión —————	137
5.2.3.	El proceso de dramatización —————	140
5.3.	Dos tragedias de Sófocles a modo de ejemplo	
5.3.1.	<i>Antígona</i>	
5.3.1.1.	Sinopsis —————	149
5.3.1.2.	Procedimiento dramático —————	150
5.3.2.	<i>Edipo Rey</i>	
5.3.2.1.	Sinopsis —————	150
5.3.2.2.	Procedimiento dramático —————	151

CAPÍTULO 6. LA COMEDIA COMO GÉNERO DRAMÁTICO

6.1.	Rituales y mitos de los humanos primitivos: primeras manifestaciones narrativas y dramáticas —————	152
6.2.	Las narraciones y representaciones teatrales en el Egipto antiguo —————	166
6.3.	Origen de los géneros dramáticos en la Grecia clásica —	171
6.4.	La cuestión de la comedia clásica griega —————	177

CAPÍTULO 7. EL HUMOR NEGRO

7.1.	El humor: estudios y teorías	
7.1.1.	Definición de humor: qué es el humor, eso, el qué, cómo que qué, he dicho el qué, ah bueno... ———	190
7.1.2.	Las teorías del humor —————	192
7.1.3.	El modo cómico —————	205

7.1.4.	Las premisas del humor	207
7.1.5.	El estilo humorístico	213
7.1.6.	Gradaciones de lo cómico	216
7.2.	La tipología humorística oscura o humor negro. <i>Dark humor, dark laughter</i>	217
7.3.	El humor negro en las expresiones narrativas de la Península Ibérica	
7.3.1.	Las primeras evidencias	224
7.3.2.	El Lazarillo y su continuador, Quevedo	227
7.3.3.	El siglo XX: siglo negro, ¿humor negro?	235
7.3.4.	Valle-Inclán: ¿la deformidad de la realidad o la violación del realismo?	246
7.4.	El humor negro en el relato cinematográfico español	
7.4.1.	Introducción	255
7.4.2.	Films de terror, de espectros y de diablos	258
7.4.3.	Films con escenas de humor negro y chistes macabros accidentales	268
7.4.4.	Films con estilo humorístico macabro preferencial. ¿Films de «comedia negra»?	298

CAPÍTULO 8. TRES EJEMPLOS FÍLMICOS A CONFRONTACIÓN

8.1.	Introducción	344
8.2.	Sinopsis	
8.2.1.	<i>El pisito</i>	344
8.2.2.	<i>El cochecito</i>	346
8.2.3.	<i>El verdugo</i>	348
8.3.	Segmentación narrativa	
8.3.1.	Introducción	349
8.3.2.	<i>El pisito</i>	350
8.3.3.	<i>El cochecito</i>	360
8.3.4.	<i>El verdugo</i>	369

8.4.	Distribución actancial	
8.4.1.	<i>El pisito</i>	379
8.4.2.	<i>El cochecito</i>	381
8.4.3.	<i>El verdugo</i>	382
8.5.	Estructura motivacional	
8.5.1.	<i>El pisito</i>	384
8.5.2.	<i>El cochecito</i>	385
8.5.3.	<i>El verdugo</i>	386
8.6.	La división en actos	
8.6.1.	<i>El pisito</i>	387
8.6.2.	<i>El cochecito</i>	388
8.6.3.	<i>El verdugo</i>	389
8.7.	Progresión móvil del actuante o movimiento actancial	
8.7.1.	<i>El pisito</i>	390
8.7.2.	<i>El cochecito</i>	391
8.7.3.	<i>El verdugo</i>	393
8.8.	Modelos y tipologías de dispensación actancial, y sus funciones	394
8.9.	Lecturas u horizontes ideológicos	
8.9.1.	Introducción	401
8.9.2.	<i>El pisito</i> , amor lúgubre e inquilinato	402
8.9.3.	<i>El cochecito</i> , exclusión social y venganza con escabechina	410
8.9.4.	<i>El verdugo</i> , migración frustrada y ejecutoria vil	415
CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES Y CONTRIBUCIÓN		421
BIBLIOGRAFÍA		437
FILMOGRAFÍA GENERAL		462
FILMOGRAFÍA HUMOR NEGRO CINE ESPAÑOL		472

ANEXO 01. Segmentación narrativa <i>Antígona</i> . Sófocles	478
ANEXO 02. Segmentación narrativa <i>Edipo Rey</i> . Sófocles	481
ANEXO 03. <i>El pescador y el cazador</i> . Tip y Coll	483
ANEXO 04. Extracto Tractado Segundo. <i>El Lazarillo</i>	486
ANEXO 05. <i>Fragmento de pesadilla</i> . Antonio Machado	487
ANEXO 06. Extracto Escena VII <i>¿Que viene mi marido!</i> Arniches	491
ANEXO 07. Escena Duodécima <i>Luces de bohemia</i> . Valle-Inclán	494
ANEXO 08. Extracto Escena Décima Tercia <i>Luces de bohemia</i> . Valle-Inclán	502

INTRODUCCIÓN

El sustento cardinal de la intervención especulativa que aquí inicia su andadura, ha sido la empresa llevada a cabo por unos osados artistas que lidiaron con la dificultad de hacer cine en una sociedad gris donde la cultura estaba terriblemente socavada. Bajo el prisma de la disidencia algunos profesionales del cine dibujaron, a su manera, la sociedad española de la época. Estas palabras introductorias quieren rendir homenaje y brindar pleitesía a esos bandoleros de celuloide. Sus películas, sus maneras de hacer cine y sus cualidades han conformado y catalizado el pensamiento y la memoria de varias generaciones. Algunas de esas películas son reflejo de la sociedad local, sobre todo madrileña y, por sinécdoque, de todo el Estado español, debido a la uniformización social y cultural impuesta por el régimen en todos los territorios de España. También son reflejo de la constante decisión, unas veces conscientemente provocada y otras siendo inconsciente, de dar cierto fulgor acorde a las tendencias estético-ideológicas de la época, con la gran dificultad que esto supuso en la España de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, la España de las restricciones, la censura y la ubicuidad estatal. En consecuencia, es necesaria la implementación de procesos de análisis rigurosos que iluminen realidades fílmicas inexcusables, y aparentemente inexpugnables, para iniciar un redescubrimiento de la estética fílmica del cine español de la época. El momento elegido para el análisis es aquel en el que se produjeron películas de género cómico con una potente ansia de denuncia y un marcado apunte de humor negro. Los films susceptibles de analizar son *El pisito* y *El cochecito* de Marco Ferreri, y *El verdugo* de Luis García Berlanga. Hemos elegido estas películas por su importancia, repercusión y reconocimiento que han tenido a lo largo del tiempo. Sin duda nos encontramos ante tres de las mejores películas de toda la historia del cine español, por ello han ejercido una fuerte influencia en la manera de atravesar la realidad de cineastas españoles posteriores como pueden ser Pedro Almodóvar, Alex de la Iglesia, Paco León, etc.

El análisis abordado ha servido para descubrir, aplicar o descartar elementos de la tradición literaria y narrativa que se enmascaran tras los films, explorando sus antecedentes, influencias y contenidos de relevancia epistemológica con la finalidad de poner de relieve su homología estilística, temática y narratológica, y, por ende, ofrecer una comprensión más amplia y certera de los relatos en cuestión. En otras palabras, uno de los objetivos de este trabajo de

investigación versa sobre la necesidad de poner en evidencia teórica esos contenidos y su forma de ser implementados mediante el análisis narratológico y estructural del relato. La narratología del contenido (Gaudreault y Jost 1995: 20) nos habla de los recursos y estrategias que se emplean en la elaboración de un relato dramatizado; además nos permite entender de qué manera fue construido el guion como forma donde se incluyen todos los componentes que harán posible la transformación del contenido narrativo en una narración espectacular. En esta disertación se ha establecido también como objetivo indagar sobre ese proceso de dramatización que subyace en todo relato espectacular.

Otro de los objetivos de esta tesis tiene que ver con la calificación de *relato dramatizado* de los textos cinematográficos en cuestión, lo que ha llevado a adentrarnos en el alumbramiento de las primeras expresiones narrativas y dramáticas en soporte mítico-ritual y en su desarrollo posterior en Egipto y Grecia, para comprobar en qué medida nuestras películas son herederas de aquellas inquietudes dramatúrgicas primigenias.

Por otro lado, es indudable que *El pisito*, *El cochecito* y *El verdugo* poseen un componente macabro muy marcado tratado desde posiciones humorísticas. Esta realidad estilística y temática nos obliga a plantearnos un nuevo objetivo que aglutina fundamentalmente dos líneas de investigación: *el humor* y el denominado *humor negro*. Por ello, previamente, nos hemos propuesto hacer un recorrido teórico sobre el humor que nos lleva de manera ineludible a transitar por su definición, sus componentes y sus teorías para cerciorarnos de su metodología de implantación en los tres filmes. En cuanto al humor negro, atendiendo al título de la tesis, lo hemos acreditado como objetivo primordial. Nuestro propósito, en ese sentido, tiene que ver con la necesidad de ilustrar a qué tipo de humor se llama *humor negro* y cuáles son sus peculiaridades, para después centrar nuestro empeño en averiguar cómo esta característica extrema del humorismo se ha ido desarrollando en las manifestaciones narrativas y dramáticas de la Península Ibérica; así estaremos en disposición de identificar esa herencia en el cine español, en general, y en las tres películas seleccionadas, en particular, y comprobar cuál es su modo de implementación.

Debido a su carácter cómico, las películas propuestas desvían, aparentemente, la atención crítica hacia lugares más superficiales. Esa supuesta frivolidad estética en realidad esconde una mirada exigente y reivindicativa como

demuestra su análisis narratológico. En este trabajo¹ se optado por analizar el contenido narrativo de los films para enmendar la falta de esos análisis y estar en disposición de adquirir una visión mucho más general de los textos cinematográficos propuestos. La narratología del contenido es tan importante como la de la expresión, porque es la base, la substancia, la materia prima con la que se construye el relato fílmico a través de la cámara y en la sala de montaje; sin un contenido narrativo y dramático potente y atractivo para el espectador, no hay emoción, y sin emoción el relato se desvanece. La teoría narratológica y el análisis estructural del relato ha servido para hacer brotar la significación necesaria que legitime una mejor comprensión de la realidad cinematográfica y narrativa predominante en su época. Para tal fin hemos desarrollado la base epistémica que nos ha permitido la contemplación de las películas como entidades semióticas y, de esta manera, tener un mayor control sobre sus temáticas y sobre sus componentes narratológicos. La metodología de esta investigación se ha sustentado en autores clásicos de la narratología del siglo XX en forma de disertaciones, como decimos, sobre dramatización, componentes y estrategias del guion cinematográfico o elementos estructurales del relato, entre otros.

La narratología como disciplina o también llamada *ciencia del relato* (Todorov 1969: 21) ha sido ampliamente reconocida en el ámbito semiótico. Paul Ricoeur la define como “la ciencia que estudia las estructuras narrativas” (Ricoeur 1984: 379), por lo tanto, se ocupa de la teorización de los tipos o modalidades expresivas y de contenido que un relato puede albergar. André Gaudreault y François Jost sitúan el origen de la narratología en el libro *Figuras III*² de Gerard Genette. En su otra obra *Nuevo discurso del relato*, Genette hace una doble distinción al respecto, lo dice así:

Parece, por consiguiente, que habría lugar para dos narratologías: una temática, en sentido amplio (análisis de la historia o los contenidos narrativos) y otra formal o, mejor dicho, modal, el análisis del relato como modo de «representación» de las historias, opuesto a los modos no narrativos como el dramático y, sin duda, otros ajenos a la literatura. Pero resulta que los análisis de contenido, gramáticas, lógicas y semióticas narrativas no han reivindicado hasta

¹ Hemos visionado, citado, analizado y utilizado como ejemplo un total de 170 películas.

² GENETTE, Gerard (1972) *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

ahora el término de narratología, que sigue siendo, por tanto, propiedad (¿provisional?) exclusiva de los analistas del modo narrativo (Genette 1993: 14).

Basándose en lo anterior, Gaudreault y Jost denominan las dos vertientes como, *narratología de la expresión* y *narratología del contenido*.

La primera trata de las formas de expresión según el soporte en que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista. La segunda trata más bien de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes, de las relaciones entre actantes, etc. Para los investigadores que son más partidarios de esta última aproximación, o más bien de este campo de estudios, el hecho, por ejemplo, de que las acciones de los personajes sean relatadas por las imágenes y los sonidos de la película, en lugar de por las palabras de la novela, importa habitualmente poco, por no decir nada (Gaudreault y Jost 1995: 20).

Esta investigación, por una parte, formula un análisis donde los componentes de la historia o de los hechos narrados han sido los protagonistas. Ante todo, se ha apostado empíricamente por la *narratología del contenido* gracias al convencimiento de la naturaleza capital que tienen los contenidos narrativos en el entramado compositivo general de un relato o narración. Toda narración o relato, independientemente de su formato, ofrece un número indefinido y considerable de acciones y acontecimientos que unidos causalmente entre sí conforman la historia de esa narración.

La narratología ha desarrollado hasta ahora con preferencia el estudio sintáctico del relato, precisamente porque es el aspecto donde con mayor facilidad se identifican las unidades y sus relaciones, y pueden describirse con relativa objetividad, ya que se refieren a la forma de los signos (Bobes Naves 1993: 108).

Al inicio de este estudio nos hemos visto obligados a realizar un repaso aclaratorio de algunos términos que, nos ha parecido, necesitan una re-composición conceptual, algo indispensable para poder consensuar su aplicación en los distintos capítulos que lo componen.

Entrando en materia, primero enumeramos y describimos los distintos niveles de segmentación existentes en el discurso narrativo que, fundamentalmente, son dos, los grandes sintagmas fílmicos teorizados por Metz donde se incluyen la secuencia y la escena, y, basándonos en Barthes, Casetti, di Chio y Chatman, las unidades narratológicas más pequeñas, funciones, acciones, sucesos, etc. De seguido hemos expuesto brevemente la teoría morfológica de Propp, destacando sus fundamentos en referencia a las acciones, funciones y esferas de acción de los personajes. En el siguiente punto efectuamos una aproximación a la teoría narratológica de Greimas desarrollada en su *Semántica estructural*, identificando las líneas argumentales más importantes en relación a su propuesta sobre la modelización del comportamiento actancial en un universo semántico; en definitiva, esta parte de la tesis se ha basado, principalmente, en la descripción y conceptualización de las acciones y funciones de los personajes, así como en un análisis detallado de las tipologías de los distintos actantes que intervienen en la narración y los diferentes modos o modelos de interacción entre ellos.

En el *capítulo 4*, atendiendo a la definición de narratología de Paul Ricoeur descrita más arriba hemos incorporado otros elementos de análisis como guía hacia un esclarecimiento conceptual de la estructura narrativa que se esconde tras un relato. La estructura narrativa, además de fijar, distribuir y configurar el entramado compositivo de la narración, asienta las bases para la conformación y transformación de un relato no dramatizado en un relato emocionalmente dramatizado. Un relato dramatizado –como se ha comprobado en este estudio– se caracteriza por estar fuertemente impregnado de elementos de diversa índole cuya función es conferir una mayor implicación dramática sobre sus contenidos narrativos. Se trata de construir un entramado discursivo donde los diferentes contenidos se dispongan de una manera determinada, y, además, se propongan nuevos elementos que transformen la estructura narrativa en estructura dramática. A este menester lo hemos denominado *proceso dramático*. En una primera aproximación teórica hemos descrito en qué consiste ese proceso y después, a partir del *paradigma de Field* (Field 1984: 16), hemos enumerado y detallado jerárquicamente cada uno de los componentes «dramatizadores» que conforman la estructura dramática. Además de estos componentes, todo procedimiento dramático contiene otros recursos de igual importancia, hecho que nos ha conducido a elaborar una compilación en *4.5. Recursos y figuras*

retóricas de la dramatización, algunos ya han sido citados y descritos en otras partes de la tesis, en este punto los hemos vuelto a incluir añadiendo nuevas descripciones y nuevos ejemplos de aplicación práctica.

En los *capítulos 5 y 6* se ha fundamentado la necesidad de buscar elementos de análisis que aporten luz sobre el origen de la dramatización aplicada a los relatos cinematográficos y comprobar si ya en la antigüedad se daban estrategias encaminadas a dotar de dramatización a las narraciones pretéritas. Por esta razón hemos indagado por los escritos de Platón y Aristóteles en busca de estos indicios; sobre todo hemos hecho un esfuerzo exegético por dilucidar lo que Aristóteles dijo en referencia a las partes o componentes de la tragedia y al proceso dramático que hay detrás, para más adelante desmenuzar analíticamente dos relatos trágicos de Sófocles y comprobar que lo dicho por Aristóteles se cumple. Seguidamente hemos querido trazar una línea argumental que una los primeros relatos mítico-rituales con los géneros dramáticos de la Grecia clásica y especialmente con la comedia. Este atrevimiento intelectual viene condicionado por la necesidad de corroborar hasta qué punto de la antigüedad debemos acudir para entender mejor los relatos de hoy en día. En este trabajo hemos dirigido nuestra mirada hasta los relatos más antiguos para descubrir cuáles fueron los factores condicionantes de la aparición de la creatividad en los humanos que dio lugar a las primeras expresiones o manifestaciones en soporte mitológico, lo cual nos ha servido para comprender mejor los inicios de esas expresiones primigenias y poder compararlas con algunos relatos posteriores. Esta actitud tiene la intención, como decimos, de ofrecer una perspectiva actualizada del problema de la dramatización en narraciones recientes. Para tal fin hemos partido de las primeras evidencias de rituales mitológicos, atravesando muestras descubiertas sobre poemas sumerios, hasta llegar a la pomposidad de los rituales pre-teatrales y relatos épicos egipcios de la antigüedad como el de Sinuhé y a los tres grandes géneros dramáticos de la Grecia clásica, drama satírico, tragedia y comedia. En estos últimos nos hemos detenido forzosamente como antecesores de las expresiones dramáticas recientes, escudriñando sus orígenes míticos basándonos en estudiosos de la antigüedad como Aristóteles y contemporáneos como García Yebra y Rodríguez Adrados, de este último hemos cuestionando alguno de sus postulados, sobre todo cuando habla de la comedia como género supeditado a la tragedia. Seguidamente, por su ca-

rácter humorístico y por su semejanza conceptual a otras manifestaciones narrativas de humor, como las tres películas en confrontación en este estudio, nos ha parecido muy interesante desgranar algunos de los conceptos de la teoría sobre la comedia, por ejemplo, su carácter ficcional, el humor o *lo ridículo*. Estos conceptos fueron expedidos en la *Poética* de Aristóteles y desarrollados más adelante en textos neo-aristotélicos como el manuscrito bizantino llamado *Tractatus Coislinianus*, que habla de la catarsis cómica, de la sátira y de un concepto controvertido como *insulto*.

En el *capítulo 7* nos adentramos en una parcela teórica fundamental en nuestra investigación, se trata de hacer un breve recorrido, a modo de balance, por los estudios sobre el humor; y lo hemos hecho porque el humor es uno de los recursos que más notoriedad tiene en las tres películas. Hemos querido saber más acerca de este mejunje que todo lo impregna y que infinidad de pensadores y eruditos han incorporado a sus teorías. Lo primero ha sido buscar el origen del concepto para hacer una aclaración definitoria y, así, estar preparado para adentrarse en estudios y teorías sobre el humor y la risa. Estas teorías han estado dispersas en tiempo y lugar hasta que el filósofo norteamericano John Morreall las agrupó en uno de sus libros, son *la teoría de la superioridad*, *la teoría de la incongruencia* y *la teoría del alivio*; fundamentalmente hablan de cómo y por qué surge la risa ante determinados estímulos y cuáles son sus efectos en las personas. Acto seguido hemos teorizado brevemente sobre la predisposición que tenemos las personas ante lo humorístico, sin ella difícilmente podríamos tener acceso emocional a contenidos y expresiones cómicas, como puede ser un chiste o un film humorístico, y recibir el placer cómico correspondiente en condiciones favorables de receptividad. Uno de los estudiosos que se interesó por esta cualidad exclusivamente humana fue Immanuel Kant en su *Crítica del juicio*. A esta predisposición innata de los humanos la he llamado *el modo cómico*. Indagar sobre estos aspectos del humor nos ha empujado a sentir atracción por otros para entender algo mejor por qué las personas actúan de manera diferente ante un mismo estímulo humorístico, o, dicho de otra manera, por qué el efecto de una comunicación cómica o humorística es tan relativo o cambiante. A estas preguntas hemos respondido describiendo las premisas del humor, que son *la premisa histórica*, *la premisa ideológico-intelectual*, *la premisa generacional* y *la premisa social*, esta última entiende el humor como un proceso colectivo o social en el que participan un número indeterminado de componentes. En este

punto hacemos un inciso y analizamos un exponente de humor involuntario o accidental producido en el ámbito educativo con el que resaltar la cuestión de la afectividad en la recepción de un mensaje, en principio, no humorístico; para terminar, ponemos el acento en cómo incide el humor en la realidad política y social de un país. Después tratamos la aplicación del humor o la comicidad a realidades narrativas no humorísticas, hablamos de la mixtura del humor en situaciones expresivas que nada tienen que ver con lo risible, poniendo como ejemplo, entre otros, la adaptación filmica de la obra de Valle-Inclán *Lucas de bohemia*, donde hablamos por vez primera del concepto *humor negro*. Para terminar con el repaso a los estudios y las teorías del humor exponemos la idoneidad de la creación de un sistema para medir la intensidad humorística de una expresión cómica, lo llamamos *la gradación de lo cómico*. Hemos resuelto esta intención amparándonos en dos grandes pensadores que también se interesaron por el humor, Sigmund Freud y Charles Baudelaire.

En el siguiente punto nos sumergimos en el concepto *humor negro* porque entendemos que este tipo de humor está muy presente en los tres relatos propuestos, por lo tanto, debemos rubricar teóricamente este convencimiento. Para ello partimos del primer estudioso que suscribió el término, su mentor, André Breton en su *Antología del humor negro*, de ahí sonsacamos una definición extensiva del concepto. Esta definición nos ha movido a investigar otros estudios donde aparece el término y, así, estar en disposición de optar por una definición algo más restrictiva que circunscribe sus argumentaciones al humor en ámbitos relacionados con la muerte; para aderezar todo esto hemos tenido acceso a ejemplos de humor negro en la literatura y el teatro de la mano de Pío Baroja y William Shakespeare. En este punto, términos como la «melancorrisa» o la risa amarga y melancólica nos han decantado por suponer que el humor negro tiene un componente perverso y otro de incidencia en la realidad, que bien vale revelar y argumentar, y así lo hemos hecho.

Llegados a este instante toca moverse para evidenciar los antecedentes del humor negro en nuestros tres modelos cinematográficos, y lo hacemos mediante un breve recorrido histórico sobre las expresiones narrativas en la Península Ibérica que contienen modos o tipologías cercanas a nuestras consideraciones sobre esta peculiaridad humorística. Para ello, inicialmente hemos trazado una línea que conecta las primeras manifestaciones teatrales autóctonas con la tradición clásica y la cultura andalusí, para, inmediatamente descubrir

ciertas prácticas dramáticas y narrativas relacionadas con la muerte y con el diablo que se producían en ámbito tanto lúdico-festivo como religioso. Grandes nombres como el de Gil Vicente, Lope de Rueda o Cervantes lanzaron o aludieron en sus escritos burlas irónicas o humorísticas hacia la muerte o hacia el diablo. La primera gran muestra de humor negro en la Península llega anónimamente de la mano de un libro que rompe todos los esquemas literarios hasta su publicación, un libro que ostenta una gran modernidad y calidad narrativas, el *Lazarillo de Tormes*. Descubrimos en él muestras explícitas de humor negro en algunos de sus pasajes que nos hemos propuesto describir y analizar. Después nos hemos detenido en dos de las obras de Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos* y *La vida del Buscón*, de ellos destacamos algunos momentos donde la apuesta por el humor negro y la burla macabra es muy patente. Llegados ya al siglo XX, ponemos el foco en primer lugar en la narrativa literaria. Comenzamos analizando un relato corto de Antonio Machado publicado en 1951 llamado *Fragmento de pesadilla*. En él se cuenta en tono humorístico los últimos momentos de un condenado a muerte y su relación con el verdugo que lo va a ejecutar. Otro de los exponentes literarios que también dejó caer su tentación en el humor macabro fue Ramón Gómez de la Serna, repasamos algunas de sus greguerías donde extiende su predilección por sentencias humorísticas de negra condición. De Gómez de la Serna destacamos también su obra *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* donde de nuevo se centra en la muerte desde posiciones jocosas. El último ejemplo de humor negro en la literatura lo dedicamos a Max Aub y su obra *Crímenes ejemplares* en la que hace una recopilación de testimonios y confesiones de asesinos justificando sus crímenes sin apenas licencia pundonorosa y sin ninguna exención de provocar la risa. Después nos centramos en la parcela teatral de la mano de Carlos Arniches con una de sus *tragedias grotescas*, *¡Que viene mi marido!*, donde el humor negro tiene un especial protagonismo. Seguidamente nos referimos a Pedro Muñoz Seca, destacamos dos de sus obras, *El verdugo de Sevilla* y *La venganza de don Mendo*. Como grandes renovadores del teatro cómico hemos mencionado las obras de Enrique Jardiel Poncela, *El cadáver del señor García* y *Eloísa está debajo del almendro*, y a Miguel Miura con su obra *El caso de la mujer asesinadita*. Finalmente mencionamos a Alfonso Paso que tiene un buen número de vodeviles negros, muchos de ellos llevados a la gran pantalla, como *Adiós Mimi Pompón* o *Cuidado con las personas formales*. Ahora nos detenemos para analizar parte de la obra del escritor, poeta y dramaturgo Ramón del Valle-Inclán,

en particular nos ha interesado su producción esperpéntica por su clara apuesta por el humor negro, de ella hemos seleccionado *Luces de bohemia* y *Las galas del difunto*, esta última incluida en *Martes de Carnaval*. Mencionamos también *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* perteneciente a su etapa anterior al esperpento y que incluye cuatro piezas de teatro donde las burlas a la muerte son ostensibles.

A continuación nos proponemos realizar un recorrido por el cine español desde 1927 hasta 1963, para sacar a la luz, mediante su visionado, las películas que poseen muestras de humor negro en sus historias. Para efectuar el inventario y poder configurar un listado de posibles películas candidatas, hemos consultado los cuatro volúmenes editados hasta el momento por la Filmoteca Española en donde se cataloga todo el cine español producido y estrenado desde 1921 hasta 1960 (ver bibliografía). De todos los descriptores temáticos de los géneros comedia y parodia que hemos encontrado en los cuatro volúmenes, hemos elegido para nuestro corpus descriptivo los siguientes: aparición, asesinatos, ataúdes, broma macabra, cadáver, catalepsia, cementerios, coches fúnebres, diablos, ejecuciones, enterramiento, entierros, espectros, espíritus, fantasmas, funerales, funerarias, homicidios, muertes, penas de muerte, plañideros/as, sepultureros, suicidios (e intentos), venenos, velatorios y verdugos. Una vez identificados los descriptores en las películas inicialmente propuestas hemos procedido a su visionado para comprobar si efectivamente se dan muestras de humor negro en sus historias. Para completar nuestro corpus hemos tenido que visionar otras tantas producciones, cómicas o no, que, en los catálogos consultados, no incluían en su reseña correspondiente ninguna referencia a los descriptores temáticos citados con anterioridad. Debido a la ingente producción de películas donde se ofrece un tratamiento humorístico a la muerte y aproximaciones hemos procedido al compartimentado de las películas en tres grandes grupos. Un primer grupo contiene los filmes cómicos de terror, de espectros y de diablos, donde, generalmente, el humor negro radica en la burla o el choteo que se produce en la intervención de seres de ultratumba. El segundo encuadra producciones cómicas y no cómicas donde las expresiones humorísticas relacionadas con la muerte poseen una actuación ocasional. En estas producciones la muerte tratada con humor apenas tiene peso en la narración, y se muestra en forma de escenas avernas o macabras o diálogos con tinturas humorísticas os-

curas. El último grupo se compone de films que brindan un tratamiento preferencial o global a la muerte y sus derivados mediante el humor, son películas donde la muerte desde posiciones humorísticas impregna una parte sustancial de la narración. De los tres grupos hemos transcrito todas las escenas o manifestaciones jocosas con la muerte como protagonista; las más relevantes nos han suscitado un análisis del alcance modal del humor, cuantificando, si cabe, su nivel de jocosidad o gradación cómica. De las producciones fílmicas más destacadas hemos redactado una sinopsis introductoria de la historia o un apunte explicativo sobre las escenas transcritas. También hemos creído necesario añadir otros datos que nos han parecido importantes, por ejemplo, incorporar los nombres de los actores que intervienen, o una alusión a si son adaptaciones teatrales o literarias; de las adaptaciones dramáticas también datamos cuándo y dónde fue estrenada la obra; por último, resaltamos los premios recibidos y otros datos relevantes.

El *capítulo 8* está dedicado a satisfacer la confrontación entre la teoría narratológica expuesta y las tres películas, lo cual nos sirve para posicionarnos sobre la factibilidad de la teoría de base aplicada a textos cinematográficos concretos. Consideramos el relato como una composición de distintos estratos superpuestos. En la parte superior, la más accesible e inmediata, se sitúan la historia y todos sus componentes: acciones, acontecimientos, localizaciones y escenarios, los actantes y sus articulaciones. En el siguiente nivel de sedimentación se hallan los elementos y estrategias que dan forma a la estructura dramática; esta se construye con la implementación de un proceso de dramatización. En el nivel más profundo se encuentra el estrato de semantización o significación. Los tres niveles son indispensables para construir un análisis narratológico en condiciones de viabilidad epistemológica. Este capítulo es reflejo de esa inquietud que nos ha abocado a su íntegro cumplimiento. Inicialmente hemos confeccionado una sinopsis descriptiva de cada una de las historias para, acto seguido, detenernos en la segmentación de los films en unidades dramático-narrativas con significado autónomo dentro del discurso fílmico. Una primera descomposición la hemos elaborado mediante la distribución en secuencias, como unidades de significado, y en escenas, como unidades espaciotemporales. En un segundo paso hemos optado por la identificación, catalogación y descripción de los componentes narratológicos existentes en el interior de las

secuencias; en primer lugar se ha apostado por una distribución actancial, seguidamente hemos puesto al descubierto la estructura motivacional existente desde la esfera de acción del sujeto; por último, y como complemento a la estructura motivacional, nos hemos detenido en sonsacar de qué manera se ha producido la progresión móvil del protagonista a través del discurso narrativo y describir e identificar todas las parcelas intervinientes en ese procedimiento. Como parte del proceso dramático hemos aplicado a los tres relatos propuestos *el paradigma de Field* para comprobar si concurren en ellos todos los elementos que lo componen. Llegados a este punto nuestra dedicación se centra en aplicar fundamentalmente algunos de los postulados narratológicos de Greimas, en particular lo referente a las categorías funcionales *prueba, contrato y alienación vs integración* para comprobar cuáles de las funciones que integran estas categorías aparecen y de qué manera se describen en los tres relatos propuestos. Por último, Barthes, como bien atestigua en sus observaciones teóricas, nos ha invitado a la realización de un análisis estructural sistémico, así pues nos adentramos en describir algunas de las lecturas ideologizadas más notables que los relatos contienen; también han salido a la luz ciertos datos del contexto sociopolítico de la época, con la idea, como decimos, de cubrir todo el espectro exegético para tener un mayor acercamiento al sentido o universo semántico general de los tres documentos cinematográficos y, así, poder construir el entramado epistemológico fundamental para su comprensión.

Como se puede comprobar, nuestra inquietud hermenéutica no solo se basa en obtener una certificación especulativa de la teoría narratológica y del análisis estructural del relato, también atendemos otros componentes que intervienen en esta tesis. Si nos fijamos en su título sacamos cuatro grupos indagatorios: *relato o narración, cine español, humor y humor negro*. Los textos propuestos en cuanto relatos espectaculares son herederos de toda una costumbre narrativa que tiene sus primeras evidencias en expresiones mítico-rituales de la antigüedad. Esta hipótesis nos ha llevado a proyectar un recorrido argumental introductorio desde un eventual punto primigenio hasta llegar a las expresiones pre-teatrales en el Egipto antiguo y a los tres grandes géneros dramáticos de la Grecia clásica.

En cuanto al humor, dictaminamos que juega una baza fundamental en este estudio por su fuerte implantación en los tres ejemplos cinematográficos; de ahí que nos hayamos inmiscuido por la definición de humor, sus teorías y

otros aspectos que nos han parecido de relevancia epistemológica. Los filmes propuestos podemos decir que son, en apariencia, filmes humorísticos oscuros o de humor negro. Ante esta cautelosa realidad, hemos expuesto la base teórica que nos ha permitido obtener una mirada crítica sobre el humor contenido en las películas; lo cual nos ha conducido a definir y describir, previamente, el concepto *humor negro* como vía de acceso a poder descubrir e interpretar manifestaciones de esa índole en la tradición narrativa de la Península Ibérica. Una vez obtenida información aclaratoria suficiente sobre el humor negro hemos trazado una línea argumental historiográfica que uniera las primeras expresiones humorísticas de burla hacia la muerte con los tres relatos elegidos. Para finalizar hemos confeccionado un inventario sobre el humor negro en el cine español desde 1927 hasta 1963 donde identificamos, transcribimos y analizamos las muestras más relevantes de esa modalidad humorística.



CAPÍTULO 1. TERMINOLOGÍA APLICADA

1.1. Introducción

En este punto hemos querido hacer un repaso a algunas de las definiciones y conceptos narratológicos que, entendemos, precisan una esmerada diligencia. En el mundo científico existen términos usados con excesivo desasosiego, términos estandarizados por los críticos, teóricos e investigadores que aspiramos a replantear su utilización, o bien para seguir usándolos, o bien para sustituirlos por otros que pudieran resultar más apropiados. Son conceptos importantes e influyentes a los que se alude con bastante asiduidad en este y otros estudios. Esa relevancia obliga a realizar una clarificación terminológica que acabe con la indefinición y el uso no adecuado de esos conceptos; por esta razón, hemos intentado clarificar los que están arraigados en el mal uso o en el uso impropio mediante una reformulación de su terminología. El término de *estructura* es el primero en abordar.

1.2. El concepto de estructura

Desde hace años es indiscutible la tarea de interpretación, teorización o análisis que hacen los investigadores de narraciones cinematográficas desde un punto de vista científico. Las personas poseemos una gran capacidad ontológica orientada a la semiología. Esta facultad humana es reflejo de una voluntad innata de acercamiento hermenéutico que se materializa a través de procesos de análisis no vinculantes y perecederos. Las distintas tendencias críticas que han ido naciendo a lo largo del tiempo, lo han hecho con un anhelo transgresor que ha sobrepasado los límites temporales. Estas corrientes teóricas han acabado alterando, con sus propuestas más relevantes, los nuevos modelos exegéticos. Dentro de esas corrientes se encuentra el concepto de estructura que, aplicado a una obra artística, ha viajado hasta nuestros días sufriendo mil batallas y acomodándose a los nuevos tiempos para mostrarnos una doble realidad. La noción de estructura remite tanto al desmembramiento del discurso narrativo como a la búsqueda del comportamiento de su andamiaje compositivo. Se trata de comprender el funcionamiento de sus líneas de acción y, de esa manera, poder descubrir cómo se convierte un discurso en un universo semántico, lo cual no deja de ser una especie de filosofía del relato.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, los poetas simbolistas adoptaron preceptos formales para la construcción del poema. El escritor sustituye la anacrónica mitología romántica de la inspiración por un método creativo basado en el cálculo y disciplina dogmática. “Lo que con el rigor absoluto se perseguía era sobre todo dotar el poema de una autonomía y polivalencia semántica característica de la música” (Viñas Piquer 2007: 347). Los simbolistas, por lo visto, consideraban que no hay arte que remita con más ímpetu al concepto de estructura como lo hace el arte musical; y tenían razón, tanto es así que las formas musicales están ya presentes en los comienzos de la teoría de la música. Desde ese momento la música se infiltra en los lindes de la representación estructural con la invención del pentagrama y el descubrimiento de las distintas tonalidades musicales o notas. Con el tiempo aparecerán las formas o estructuras que moldearán los géneros musicales que se han ido conociendo a lo largo de la historia. La estructura o forma de la música ha servido para facilitar la inclusión de una obra en los dominios de un género musical determinado. Igualmente, Aristóteles se sirvió de la estructuración narrativa y de la definición de elementos estructurales para confeccionar la clasificación genérica existente en su *Poética*. Esta obra de Aristóteles se basa sobre todo en una descripción estructural de la tragedia, en la cual se expone con detalles las partes constituyentes de toda tragedia clásica que se precie de digna creación artística. Más recientemente serán los formalistas rusos quienes pondrán el foco crítico únicamente sobre la composición de una obra. “Para los formalistas tanto el contenido humano (las emociones, las ideas, etc.) como las consideraciones sociales carecen de interés porque no aportan significado literario; son simplemente aportaciones contextuales que no inciden en el funcionamiento de los recursos literario” (Viñas Piquer 2007: 356).

Lo que los formalistas querían era estudiar cómo funcionan en el texto literario los mecanismos o principios constructivos y cómo estos convierten el texto en un todo organizado. Esto los llevó al concepto de sistema literario y luego al de estructura, que es la base del Estructuralismo (Viñas Piquer 2007: 363).

La tradición formalista-estructuralista era partidaria de que la prevalencia investigadora se centrara en la forma, dejando para otros menesteres el acercamiento teórico al contexto social o el proceso comunicativo que toda narración

o relato pone en funcionamiento en el momento de su enunciación. Será la semiótica quien aporte ese plus que se le reprochaba por defecto al formalismo-estructuralismo. La semiótica

rompe con la idea formalista y estructuralista de la obra encerrada en sí misma, [...] afirma que la obra [...] es un modo de comunicación en el que intervienen: los signos (que era lo único que interesaba al Formalismo y al Estructuralismo), los sujetos que activan el proceso de comunicación y el contexto socio-histórico que determina el sentido de la obra (Viñas Piquer 2007: 467).

1.3. Narración, relato o texto narrativo. La enunciación

El siguiente concepto que traemos a colación es el de *narración*, término que inevitablemente nos transporta a esclarecer otros como el de *enunciación*. Sobre el concepto de narración hemos apostado por hacer una doble distinción semántica. En una primera acepción entendemos *narración* como *la acción de narrar* y, en una segunda como *novela* o *cuento*; la primera de las dos voces, de cualidades físicas u ondulatorias³, expresa *el acto mismo de narrar*, y la segunda se corresponde con una entidad, artefacto o dispositivo de condición inmaterial, espiritual o incorpórea⁴: un film o un guion cinematográfico, una novela, una historieta de tebeo, un cuento, etc., un enunciado en definitiva. A la primera la vamos a llamar *enunciación narrativa* y a la segunda *narración, relato* o *texto narrativo*; por tanto, concebimos *enunciación narrativa* como *el acto de manifestar o expresar materialmente un suceso o una serie de sucesos reales o ficticios a través de un enunciado*⁵. En cinematografía la transfiguración de la segunda consideración en la primera, es decir, la conversión del artefacto narrativo en manifestación enunciativa, acontece cuando la narración quiebra su inmaterialidad contenida y expresa su materialidad subrogada en

³ Enunciación de un hipotético relato oral.

⁴ Atendiendo a los manifiestos del filósofo alemán Martin Heidegger (Heidegger 2004: 49-53), entendemos que la narración como artefacto narrativo no tiene materialidad. En cinematografía el soporte fotográfico o película donde se registra una obra, no es la narración, se trata de un compuesto a base de plástico que nada tiene que ver con el contenido narrativo. En ese sentido, se utiliza metonímicamente el nombre del continente, *película*, para designar el contenido, *narración* o *enunciado*.

⁵ Definición basada en GENETTE (1972), pp. 82-83.

forma de proyección fílmica; es en ese lapso cuando se inicia un proceso de enunciación que ha sido promovido por una determinada instancia enunciativa.

1.4. El concepto de historia

Existe un tercer sentido de *narración* que correspondería con el término *historia*. Aceptación muy extendida y usada, a veces, con cierta indefinición. Sobre esta cuestión Bordwell y Thompson se expresan así en su libro *El arte cinematográfico: una introducción*: “Consideramos que una narración es una *cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y en el espacio*. Una narración es, pues, lo que normalmente significa el término «historia»” (Bordwell y Thompson 1979: 65). Para contrarrestar tal indeterminación adoptamos y preferimos definir el término *historia* como *cadena de incidentes que transcurre en toda narración*, o como *el desarrollo narrativo de los hechos que se cuentan*, de esta forma separamos conceptualmente el término narración del término historia.

1.5. La diégesis o universo diegético

En el film, además de lo que se ve y se oye, es decir, los sucesos narrados explícitamente, existe todo un universo sugerido por la misma historia o por los personajes-narradores. Este universo abarca todo lo dicho o expresado (lo narrado) más todo lo evocado, sugerido o supuesto por el relato. Según Gaudreault y Jost fue el filósofo francés Étienne Souriau quien propuso el término *diégesis* para definir este universo y, así, poder tomar distancia conceptual respecto del término *historia* (Gaudreault y Jost 1995: 42-43). “La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad [...] es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador” (Aumont *et al.* 1983: 114). Nos vamos a referir también a la diégesis como *universo diegético*, denominación que posee una mejor predisposición terminológica basada en una mayor precisión semántica.

1.6. El concepto de discurso narrativo

Para finalizar expresamos algunas reflexiones sobre el vocablo *discurso*, concepto controvertido y esquivo de difícil y prolífica definición terminológica que vamos a intentar aclarar. Genette en su libro *Figuras III* propone tres definiciones de relato (Genette 1972: 81-83).

En un primer sentido –que es hoy, en el uso común, el más evidente y central–, *relato* designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos: así, llamaremos *relato de Ulises* el discurso pronunciado por el héroe ante los feacios en los cantos IX a XII de la *Odisea* y, por tanto, esos cuatro cantos mismos, es decir, el segmento del texto homérico que asegura ser tu transcripción fiel (Genette 1972: 81).

Genette llama también relato a la historia o la diégesis, términos que considera homólogos. Por último, define relato como el acto mismo de narrar. Tres concepciones de relato que Genette ha ido recopilando mientras navegaba por los escritos de distintos teóricos y críticos de la literatura. Genette ha querido reflejar esa multitud de definiciones para decantarse al final por una de ellas, la primera, y que más adelante adoptará como definitiva, en la cual considera el relato como *significante, enunciado o texto narrativo*. Para este trabajo de investigación, como hemos argumentado más atrás, hemos acogido esta definición de relato, la cual resulta más apropiada y más acorde con nuestro interés epistemológico. Todo relato, por lo tanto, es un enunciado o un texto narrativo y, como todo enunciado, remite necesariamente al concepto de *discurso*. Entre las acepciones del término *discurso* destacamos dos: *razonamiento o expresión sobre un tema que se lee o se pronuncia en público*, la primera; y la segunda, como *lenguaje en acción*; en consecuencia, un discurso narrativo “como todo enunciado es el producto de un acto de enunciación. [...] Así, pues, sin acto narrativo no hay enunciado y, a veces, ni siquiera contenido narrativo” (Genette 1972: 82) o, mejor dicho, si no hay acto narrativo no hay discurso, si no hay contingencia en la que se pueda desarrollar un discurso narrativo, no hay enunciación, y si no hay enunciación, el contenido narrativo o enunciado no toma forma, no existe. Sí habrá contenido narrativo en el momento en que la enunciación se manifieste, es entonces y solo entonces cuando toma forma el discurso narrativo, o lo que es lo mismo, todo relato o narración en el instante en que se enuncia tiene disposición a convertirse en discurso narrativo. Cuando hablamos de relato, de enunciado o “de texto fílmico es considerar el filme como discurso significativo” (Aumont *et al.* 1983: 203). El relato fílmico transmuta en discurso en el instante mismo del comienzo de un acto de expresión enunciativa o enunciación –cuando se proyecta o se visualiza–. La película, en esta tesitura, entra a formar parte de un proceso comunicativo integral donde

operan un mínimo de figuras funcionales indispensables e indiscutibles para la comprensión del film. Este dictamen entroncaría con la visión totalizadora del análisis de una obra artística propia de la semiótica. “Las narraciones son comunicaciones [...]. Lo que se comunica es la historia, el elemento de contenido formal de la narración, y se comunica por el discurso, el elemento de expresión formal” (Chatman 1978: 41-42); así pues, definimos *discurso narrativo* como la *expresión o materialización de un proceso o acto comunicativo que se produce cuando el relato o la narración toma forma enunciativa*.

CAPÍTULO 2. LA SEGMENTACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO

2.1. Las grandes unidades

Una parte de esta investigación viene definida por la descomposición de textos fílmicos, desde un enfoque narratológico, con la intención de localizar las unidades con significado autónomo y con ciertas delimitaciones dentro del flujo narrativo. En un primer nivel de estratificación se encuentran las grandes unidades, Casetti y di Chio se refieren a este primer nivel como *segmentación o descomposición de la linealidad* (Casetti y di Chio 1990: 36-44).

La descomposición de la linealidad consiste, según decíamos, en subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas. El procedimiento parece claro. El problema, sin embargo, se plantea cuando debemos decidir en qué parte del flujo del film debemos intervenir para interrumpirlo, dónde situar los confines y qué distinciones operar.

Lo más natural, y probablemente lo más adecuado, es comenzar a subdividir el film en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismos, para poder continuar progresivamente fraccionando esta unidad en otra más pequeña, intentando que el propio contenido se muestre susceptible de subdivisiones significativas. De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad: respectivamente, los *episodios*, las *secuencias*, los *encuadres* y las *imágenes* (Casetti y di Chio 1990: 38).

Siguiendo con el primer nivel de estratificación y para una mejor profundización axiológica adoptamos el inventario de grandes unidades fílmicas de Christian Metz en su *Gran sintagmática de la banda de imágenes* (Metz 1968: 142-155). Metz hace una diferenciación pormenorizada de los segmentos que,

según él, componen un film. La economía y la síntesis que merece este trabajo de investigación nos obliga a adoptar un segmento o sintagma narrativo genérico como único para nuestra descripción; sin olvidar, como no podría ser de otra manera, los postulados que Christian Metz argumentó en su libro *Ensayos sobre la significación en el cine* sobre la segmentación fílmica. Ese sintagma o segmento narrativo es la secuencia. La descripción de Metz nos permite reconocer y nombrar con mayor precisión los segmentos o unidades narrativas que articulan el film. También nos facilita la identificación de un determinado componente expresivo o narrativo como integrante de uno o de otro segmento. El inventario de Metz, aunque incompleto, revela una exhaustividad acreditada que nos sirve de referencia para nuestras argumentaciones. Metz recoge el testigo de una vieja reivindicación teórica en la que se pone énfasis en la indefensión conceptual del término secuencia. Dice Metz: “el término «secuencia» se consolidó para designar una construcción propiamente fílmica, y por oposición a la «escena» del teatro, pero con el tiempo ha acabado por designar [...] cualquier segmento autónomo a excepción del plano autónomo” (Metz 1968: 152). Metz enumera y describe dentro de un film siete segmentos narrativos a excepción del plano autónomo y del plano secuencia: sintagma paralelo, sintagma seriado, sintagma descriptivo, sintagma alternado, escena, secuencia por episodios y secuencia. Lo cuenta así:

«Secuencia de montaje paralelo» (preferimos decir *sintagma paralelo* para reservarnos el término «secuencia». [...] Definición: el montaje aproxima y entrelaza dos o más motivos que reaparecen por alternancia, sin que esta aproximación asigne relación precisa alguna (ni temporal, ni espacial) entre los mencionados motivos [...] (escenas de la vida de los ricos, escenas de la vida de los pobres, imágenes de calma e imágenes de agitación, la ciudad y el campo, el mar y los trigales, etc.). [...]

Serie de pequeñas escenas breves que representan acontecimientos que el filme ofrece como muestras típicas de un mismo orden de realidades, absteniéndose a propósito de situarlas unas en relación temporal con las otras. [...] Ejemplo: las evocaciones eróticas iniciales de *Une femme mariée* (1964), de Jean-Luc Godard, esbozo mediante variaciones y repeticiones parciales de un significado global como “amor eterno”. [...]

Damos a esta construcción de imágenes el nombre de *sintagma seriado*. [...]

Solo hay un tipo sintagmático en el que la relación entre *todos* los motivos presentados sucesivamente en la imagen sea una relación de simultaneidad: es el *sintagma descriptivo* (=descripciones fílmicas diversas), único caso en que la sucesión de imágenes de la pantalla no corresponde a ninguna sucesión diegética. [...] Ejemplo de esta construcción: la descripción de un paisaje (primero un árbol, luego una vista parcial de ese árbol, luego un arroyuelo junto a este, luego una colina a lo lejos, etc.). [...]

El *sintagma alternado* es bien conocido por los teóricos del cine con los nombres de «montaje alternado», «montaje paralelo», «sincronismo», etc., según los casos. Ejemplo-tipo: imagen de los perseguidores, a continuación imagen de los perseguidos, luego imagen de los perseguidores, etc. Definición: el montaje presenta por alternancia dos o más series de acontecimientos de manera tal que en el interior de cada serie las relaciones temporales son de consecución, pero entre las series tomadas en bloque la relación temporal es de simultaneidad. [...]

Cuando la consecución es continua (sin hiatos diegéticos), nos hallamos frente al único sintagma que se asemeja a una “escena” de teatro, [...] que presenta un conjunto espacio-temporal que se experimenta sin fallas [...]. Se trata entonces de la *escena*. [...]

secuencia por episodios. Definición: la secuencia alinea un cierto número de pequeñas escenas breves, en la mayoría de casos separadas entre sí por efectos ópticos (fundidos encadenados, etc.), y que se suceden por orden cronológico; [...] Ejemplo: en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles, la secuencia que presenta el progresivo deterioro de las relaciones afectivas entre el protagonista y su primera esposa, a través de una serie cronológica de rápidas alusiones a las comidas compartidas por la pareja en un clima cada vez menos afectuoso, alusiones que las sucesivas panorámicas en barrido encadenan directamente entre sí a lo largo de varios meses de desgaste sentimental. [...]

Con todo, la secuencia ordinaria constituye, ya de por sí, una unidad narrativa más específicamente fílmica y más alejada de las condiciones de la percepción real que la escena de cine (y a *fortiori* la escena de teatro); a diferencia de la escena, la secuencia no es el lugar donde coinciden –aunque solo sea en principio– el tiempo de la pantalla y el tiempo diegético (tiempo del significante y tiempo del significado). La secuencia se basa en la unidad de una acción más

compleja (aunque sigue siendo única, a diferencia de lo que tiene lugar, por ejemplo, en el sintagma paralelo o en el sintagma seriado), acción que «pasa por alto» aquellas de sus propias partes que pretende pasar por alto, y que, por consiguiente, puede desarrollarse en lugares múltiples (contrariamente a la escena). Ejemplo-tipo: las secuencias de huida (donde se da una especie de unidad de lugar, pero esencial y ya no literal: es el «lugar de la huida», es decir, la paradójica unidad de un lugar móvil). En el interior de la secuencia, pues, encontramos hiatos diegéticos (y no sólo hiatos de cámara, como en la escena) (Metz 1968: 148-154).

2.2. Las unidades mínimas (Barthes, Greimas, Propp)

2.2.1. Las funciones

Siguiendo con el procedimiento de descomposición encontramos en un segundo nivel o estrato las unidades más pequeñas y autónomas existentes en una narración fílmica. Vamos a “determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas” (Barthes *et al.* 1966: 16).

Como sabemos, en una narración ocurren sucesos que van cambiando a lo largo del relato a causa de la inferencia de las acciones que realizan los personajes. “La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti y di Chio 1990: 172). De esta manera, se infiere uno de los conceptos más interesantes y fructíferos para el estudio teórico-crítico de las narraciones o narratología, hablamos del concepto de *función*. “Las funciones, en resumen, son tipos estandarizados de acciones que, a pesar de sus infinitas variantes, los personajes cumplen y continúan cumpliendo de relato en relato” (Casetti y di Chio 1990: 190). Las funciones tienen la capacidad de inocular su esencia sobre futuras acciones que irán poblando la narración. “El alma de toda función es, si se puede decir, su germen, lo que le permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel o, en otra parte, en otro nivel” (Barthes *et al.* 1966: 16). Barthes distingue dos grandes grupos o clases de unidades narrativas dentro de un relato: las distribucionales o funciones, y las integradoras o indicios. A las primeras las denomina así porque se distribuyen hacia otros niveles dentro del relato y las nombra propiamente

como *funciones*⁶. Las *funciones distribucionales* o *funciones* tienen su reflejo o consecuencia en otra parte del *timeline* de la narración en forma también de función, y se corresponderían, según Barthes, con las funciones –que veremos en breve– del lingüista y folclorista ruso de origen alemán Vladimir Propp. A las *funciones integradoras* o *indicios* Barthes las considera también funciones, aunque de menor rango, y las llama simplemente *indicios*. Indicios son todas aquellas unidades narrativas que operan dentro del nivel de las funciones, pero tienen su sentido en otro nivel semántico. Los indicios forman parte del mundo de las apariencias y del umbral connotativo; lugar difícil de cuantificar y, sin embargo, fundamental para la comprensión de la unidad narrativa en la que se encuentra y para el sentido total del relato. “Los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»” (Barthes *et al.* 1966: 19); es decir, remiten a una idea y no a un acto, hecho o acción narrativa como así lo hacen las funciones. Barthes pone como ejemplo de relatos “marcadamente «indiciales»” las novelas psicológicas (Barthes *et al.* 1966: 20). En cine resaltar la película *Nomadland*⁷ donde apenas hay funciones distribucionales, toda la trama está envuelta en el mundo de las ideas que se manifiesta a través de los sentimientos, el estado de ánimo, las sensaciones y los recuerdos de su protagonista⁸. Resumiendo, de una función integradora o indicio se desprende una idea o significado, y de una función distribucional o función un hecho o acción narrativa.

2.2.2. Las acciones

Como vemos las unidades mínimas a las que se refiere Barthes son, en definitiva, acciones que componen un relato. Un relato se puede describir según las acciones que contiene, esto es, según los hechos o actuaciones que tienen

⁶ Barthes, según su nivel de importancia, distingue dos tipos de unidades dentro de las funciones, las cardinales o núcleos y las catálisis. Los núcleos son las funciones de mayor peso narrativo, las catálisis sirven para dar apoyo a los núcleos y cumplen “una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces incluso despista” (Barthes *et al.* 1966: 21).

⁷ ZHAO, Chloé (Directora) (2020) *Nomadland* [online]. Estados Unidos: Highwayman Films, Cor Cordium Productions, Hear/Say Productions.

⁸ Frances McDormand.

lugar en él. Las acciones se definen por su actividad emprendedora, son dinámicas y a la vez producen dinamismo, están constantemente interactuando con otras acciones y, en su traslación, provocan una reacción en sus acciones periféricas que, a su vez, crean reacción en otras acciones, y así sucesivamente hasta completar el relato. “Una acción es un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente. Si la acción es significativa para la trama, al agente o paciente, se le llama personaje”⁹ (Chatman 1978: 59); de este modo, una acción es un suceso generado por un *agente* –el que provoca o realiza la acción– que, como consecuencia, produce un cambio de estado¹⁰ total o parcial en la narración. Chatman designa como *paciente* al existente¹¹ que soporta el peso de la acción propagada por el agente y sufre sus consecuencias. A este respecto Chatman continúa diciendo: “Los sucesos son *acciones* (*actos*) o bien *acontecimientos*. Ambos son cambios de estado” (Chatman 1978: 59); en ese sentido, cuando el cambio de estado o la transformación la capitanea o provoca un personaje, le vamos a llamar *acción*, mientras que, si la transformación ocurre por un hecho o fuerza ajena a los personajes, ya sea por efecto de la naturaleza, del azar, de una enfermedad, de un accidente, etc., le llamaremos *acontecimiento*. “Un acontecimiento supone un predicado cuyo objeto narrativo es el personaje u otro existente en el que se haya centrado, por ejemplo: *la tormenta dejó a Pedro a la deriva*” (Chatman 1978: 60). La tormenta (agente) es un acontecimiento, en este caso natural o meteorológico, que provoca un cambio o transformación en el estatus de Pedro (paciente). En definitiva, tanto las *acciones* como los *acontecimientos* son *sucesos* (Chatman 1978: 59), y como tales dotan de dinamismo al relato y le provocan cambios irreparables.

⁹ Chatman apuesta por considerar casi personaje a todo aquello que produzca acciones relevantes para la economía narrativa del relato, por ejemplo, un río que se desborda provocando inundaciones. El desbordamiento del río, además de ser un acontecimiento, es una acción de importancia que produce un cambio en el estado general de la narración, lo cual afecta a los personajes y les obliga a actuar para contrarrestar su influencia, por lo tanto, el río como agente-causante del desbordamiento sería distinguido por Chatman como un «cuasi-personaje».

¹⁰ El cambio de estado o transformación ocurre tanto por la intervención como por la omisión, no injerencia o pasividad de un personaje o agente.

¹¹ Chatman habla de *existentes* refiriéndose a todos los personajes y todos los espacios o escenarios.

2.3. La teoría morfológica de Propp

Quién primero desarrolló el poder transformador de las acciones¹² dentro del relato fue Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*¹³. Propp realizó, como el mismo dice, “una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y una relación de esas partes entre sí y con el conjunto” (Propp 1928: 29). Propp considera las acciones el punto de partida para tal descripción y lo expresa así: “En el estudio del cuento lo único importante es la cuestión de saber qué hacen los personajes, quién hace algo y cómo lo hace solo se plantean accesoriamente” (Propp 1928: 30). Basándose en las acciones de los personajes, Propp introduce el término *función* al comprobar que existen acciones que se repiten en diferentes cuentos. Las acciones siempre son las mismas solo cambia el personaje ejecutante. A esas acciones repetitivas o constantes Propp las denomina *funciones*.

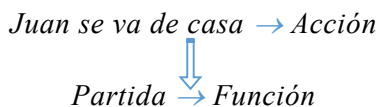
Según Propp las funciones juegan una labor relevante en la descripción de un cuerpo exploratorio perteneciente a un género determinado. A partir de un número limitado de cuentos populares rusos Propp hizo un inventario funcional que supuso una herramienta descriptiva muy eficaz para aglomerar un corpus de obras dentro del género *cuento de hadas* o *cuento maravilloso*. En concreto, lo que hizo Propp a nivel de las funciones es definir nuevas unidades narrativas “que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos, interiores, etc.), y aún menos con clases psicológicas (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes)” (Barthes *et al.* 1966: 17).

Desde la óptica del *cuento maravilloso* Propp plantea una conceptualización del término *función* que “no debe tener en cuenta nunca el personaje-ejecutante [...], se designará por medio de un sustantivo que exprese la acción (prohibición, interrogación, huida, etc.)” (Propp 1928: 31). Las funciones así entendidas por Propp son clases de acciones, acciones que aparecen con la

¹² No debemos olvidar que también existen relatos en los que las acciones o funciones de los personajes tienen poca o ninguna injerencia en el desarrollo narrativo del relato. Es lo que Casetti y di Chio llaman *narración débil* o *antinarración* (Casetti y di Chio 1990: 212-214).

¹³ PROPP, Vladimir (1928) *Morfología del cuento*; traducción del francés F. Díez del Corral. Madrid: Akal, 1985.

misma nomenclatura paradigmática, misma morfología, pero con diferentes intervinientes o complementos, un ejemplo:



Mediante esa formulación Propp consigue identificar y definir treinta y una funciones distintas (Propp 1928: 37-85) que se repiten en los cuentos de su corpus descriptivo¹⁴. Propp argumenta que no todas las funciones están en todos los cuentos, como es de esperar, pero sí mantienen un orden posicional o cronológico en los cuentos en las que aparecen, esto significa que siempre hay una misma correlación entre la función antecedente y la precedente. Propp llama a esta correlación funcional “ley de sucesión” (Propp 1928: 33).

Pasamos a enumerar las treinta y una funciones por orden de sucesión y a partir de una situación inicial del cuento (Propp 1928: 37-85). La frase en mayúsculas sería la acción, la función aparece en cursiva precedida por la palabra definición. Las funciones aparecen por orden de sucesión y a partir de una situación inicial del cuento:

- I. UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA SE ALEJA DE LA CASA (definición: *alejamiento*).
- II. RECAE SOBRE EL PROTAGONISTA UNA PROHIBICION (definición: *prohibición*).¹⁵
- III. SE TRANSGREDE LA PROHIBICION (definición: *transgresión*).¹⁶

¹⁴ Su corpus de trabajo se compone de 100 cuentos del folclore ruso.

¹⁵ Propp admite dentro de esta función la orden o la propuesta como forma inversa; ejemplo prohibición: “no entres en esa habitación”; ejemplo orden o propuesta: “lleva a tu hermano al parque a jugar”. Generalmente la función *prohibición* está relacionada con la función *alejamiento*.

¹⁶ Tanto la función *transgresión* como la orden o la propuesta (forma inversa de la función *prohibición*) provocan la acción del personaje y tendrán las mismas consecuencias, la primera como ruptura de la prohibición y la segunda como imperativo o recomendación. La función *transgresión* (de la prohibición) y la orden o proposición (inversa de la función *prohibición*) se caracterizan por introducir la adversidad o la desgracia en el relato, el agresor hace acto de presencia y comienza a ejercer su influencia.

- IV. EL AGRESOR INTENTA OBTENER NOTICIAS (definición: *interrogatorio*).
- V. EL AGRESOR RECIBE INFORMACIONES SOBRE SU VICTIMA (definición: *información*)
- VI. EL AGRESOR INTENTA ENGAÑAR A SU VICTIMA PARA APODERARSE DE ELLA O DE SUS BIENES (definición: *engaño*).
- VII. LA VICTIMA SE DEJA ENGAÑAR Y AYUDA ASI A SU ENEMIGO A SU PESAR (definición: *complicidad*).
- VIII. EL AGRESOR DAÑA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA O LE CAUSA PERJUICIOS (definición: *fechoría*).

Esta función es extremadamente importante, puesto que es justamente la que da al cuento su propio movimiento. El alejamiento, la ruptura de la prohibición, la información, el engaño conseguido, preparan esta función, la hacen posible o simplemente la facilitan. De ahí que podamos considerar las siete primeras funciones como la *parte preparatoria* del cuento, mientras que la intriga se reanuda en el momento de la fechoría. Las formas que reviste esta fechoría son extremadamente variadas.

- VIII-a. ALGO LE FALTA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA; UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA TIENE GANAS DE POSEER ALGO (definición: *carencia*).
- IX. SE DIVULGA LA NOTICIA DE LA FECHORIA O DE LA CARENCIA, SE DIRIGEN AL HÉROE CON UNA PREGUNTA O UNA ORDEN, SE LE LLAMA O SE LE HACE PARTIR (definición: *mediación*, momento de transición).
- X. EL HÉROE-BUSCADOR ACEPTA DECIDE ACTUAR (definición: *principio de la acción contraria*).
- XI. EL HÉROE SE VA DE SU CASA (definición: *partida*).
- XII. EL HÉROE SUFRE UNA PRUEBA, UN CUESTIONARIO, UN ATAQUE, ETC., QUE LE PREPARAN PARA LA RECEPCIÓN DE UN OBJETO O DE UN AUXILIAR MAGICO (definición: *primera función del donante*).

- XIII. EL HÉROE REACCIONA ANTE LAS ACCIONES DEL FUTURO DONANTE (definición: *reacción del héroe*).
- XIV. EL OBJETO MÁGICO PASA A DISPOSICIÓN DEL HÉROE (definición: *recepción del objeto mágico*).
- XV. EL HÉROE ES TRANSPORTADO, CONDUCIDO O LLEVADO CERCA DEL LUGAR DONDE SE HALLA EL OBJETO DE SU BUSQUEDA (definición: *desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con un guía*).
- XVI. EL HÉROE Y SU AGRESOR SE ENFRENTAN EN UN COMBATE (definición: *combate*).
- XVII. EL HÉROE RECIBE UNA MARCA (definición: *marca*).
- XVIII. EL AGRESOR ES VENCIDO (definición: *victoria*).
- XIX. LA FECHORIA INICIAL ES REPARADA O LA CARENCIA COLMADA (definición: *reparación*).
- XX. EL HÉROE REGRESA (definición: *la vuelta*).
- XXI. EL HÉROE ES PERSEGUIDO (definición: *persecución*).
- XXII. EL HÉROE ES AUXILIADO (definición: *socorro*).
- XXIII. EL HÉROE LLEGA DE INCOGNITO A SU CASA O A OTRA COMARCA (definición: *llegada de incógnito*).
- XXIV. UN FALSO HÉROE REIVINDICA PARA SI PRETENSIONES ENGAÑOSAS (definición: *pretensiones engañosas*).
- XXV. SE PROPONE AL HÉROE UNA TAREA DIFÍCIL (definición: *tarea difícil*).
- XXVI. LA TAREA ES REALIZADA (definición: *tarea cumplida*).
- XXVII. EL HÉROE ES RECONOCIDO (definición: *reconocimiento*).
- XXVIII. EL FALSO HÉROE O EL AGRESOR, EL MALVADO, QUEDA DESENMASCARADO (definición: *descubrimiento*).
- XXIX. EL HÉROE RECIBE UNA NUEVA APARIENCIA (definición: *transfiguración*).

XXX. EL FALSO HÉROE O EL AGRESOR ES CASTIGADO (definición: *castigo*).

XXXI. EL HÉROE SE CASA Y ASCIENDE AL TRONO (definición: *matrimonio*).

En esta lista Propp nombra, define y desarrolla las funciones más repetidas o representadas en los cuentos del folclore ruso. También hace una breve exposición de las categorías o clases de personajes que intervienen en una u otra función. Más adelante introduce el concepto de *esferas de acción*. Propp utiliza este concepto para agrupar las funciones según el personaje o personajes que las ejecutan, habla de siete esferas que corresponde a cada uno de los personajes recurrentes del cuento:

A pesar de que nuestro estudio no se aplica más que a las funciones en tanto que tales y no a los personajes que la realizan, ni a los objetos que las sufren, no por ello debemos dejar de examinar el siguiente problema: ¿de qué modo se reparten las funciones entre los personajes?

Antes de contestar a esta pregunta de forma detallada, podemos indicar que numerosas funciones se agrupan lógicamente según determinadas esferas. Estas esferas corresponden a los personajes que realizan las funciones. Son esferas de acción. En el cuento encontramos las siguientes esferas de acción:

1. La esfera de acción del AGRESOR (o del malvado) que comprende: la fechoría, el combate y las otras formas de lucha contra el héroe y la persecución.

2. La esfera de acción del DONANTE (o proveedor) que incluye: la preparación de la transmisión del objeto mágico, y el paso del objeto a disposición del héroe.

3. La esfera de acción del AUXILIAR que incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o de la carencia, el socorro durante la persecución, la transfiguración del héroe.

4. La esfera de acción de la PRINCESA (del personaje buscado) y de su PADRE que incluye: la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo del segundo agresor, y el matrimonio. La distinción entre las funciones de la princesa y las de su padre no puede ser muy precisa. El padre es quien, por lo general, propone las tareas difíciles; esta acción puede tener su

origen en una actitud hostil con respecto al pretendiente. Además, suele ser él el que castiga o manda castigar al héroe falso.

5. La esfera de acción del MANDATARIO, que sólo incluye el envío del héroe (momento de transición).

6. La esfera de acción del HÉROE que incluye: la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, el matrimonio. La primera función caracteriza al héroe-buscador, y el héroe-víctima rellena las otras.

7. La esfera de acción del FALSO HÉROE que comprende también la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa y en tanto que función específica las pretensiones engañosas (Propp y Mélétski 1928: 91-92).

Propp subraya la existencia de tres posibilidades (Propp 1928: 107-110) en el reparto de esferas de acción entre los personajes. La primera trata de la unilateralidad en la ejecución o tratamiento de la esfera de acción, la cual es única y exclusiva de un único personaje: un personaje cumple un único rol en el cuento. En la segunda, un personaje puede ser ejecutante de varias esferas de acción en un mismo relato: un mismo personaje puede cumplir dos o más roles, como ser donante y auxiliar a la vez. Propp llama a este hecho narrativo “acumulación de funciones” (Propp 1928: 108)¹⁷. Esta acumulación de funciones, si se repite con frecuencia dentro de un mismo corpus descriptivo podría ser considerada como uno de los indicadores de la presencia o ausencia de un género o modelo narrativo determinado. En la tercera, una sola esfera de acción es compartida por varios integrantes, esto es, en un único rol o conducta participan varios personajes, como muestra de ello puede darse el caso en que varios actuantes sean donantes.

Propp expone las bases para obtener una división del relato según las actividades o ejecuciones de cada uno de los diversos personajes. En nuestro

¹⁷ Greimas, por su parte, define al personaje que ejecuta varias esferas de acción, como “archiactante o archiactante sincrético” o al hecho narrativo mismo como “sincretismo” (Greimas 1966: 281).

estudio las esferas de acción nos han facilitado la categorización de las acciones conforme a cada uno de los personajes ejecutantes.

CAPÍTULO 3. LOS MODELOS ACTANCIALES (A. J. GREIMAS)

3.1. Introducción

En este capítulo nos vamos a centrar fundamentalmente en los modelos actanciales propuestos por el lingüista y narratólogo de origen lituano y de nacionalidad francesa, Algirdas Julien Greimas en su libro *Semántica estructural*¹⁸. Todo el razonamiento teórico reflejado en esta monografía gira entorno a la aplicación de la *lingüística* y su hipotáctica la *semántica* a los modelos estructurales del relato, con lo cual, tanto los modelos actanciales como las funciones que surgen de estos modelos se basan, según Greimas, en revestimientos teóricos de apreciación y «semantización»¹⁹ lingüística. Greimas utiliza la figura preceptiva *isotopía* para conceptualizar y distinguir los diferentes planos de significación que existen en un enunciado, en ese sentido apostilla que un relato o cualquier “universo semántico” se puede dividir en un número limitado de “microuniversos” (Greimas 1966: 184)²⁰, es decir, en universos, mensajes o unidades de sentido más pequeñas, independientes y autónomas. Greimas reconoce dos tipos de mensajes o unidades semánticas «isotópicas», los “mensajes funcionales” y los “mensajes cualificativos”, estos mensajes suscitan, respectivamente, un “análisis funcional” y un “análisis cualificativo” (Greimas 1966: 195). En los primeros lo importante es el dinamismo implícito de una acción sintáctica determinada, acción que está sustentada por un proceso actancial; en los segundos se describen todas las cualificaciones de un determinado personaje para establecer su “fisionomía moral” (Greimas 1966: 263-264). Gran número de las argumentaciones de Greimas se basan en la descripción y el análisis de los mensajes funcionales que hay en un enunciado. Dice Greimas que “las

¹⁸ GREIMAS, A. J. (1966) *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.

¹⁹ Término no incorporado al DRAE, pero significativamente estandarizado por autores y teóricos como José R. Vallés Calatrava en su libro *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*.

²⁰ Barthes, por su parte, utiliza el término *lexia* para referirse a las “unidades de lectura” en las que se divide un texto o significante, y llama *connotaciones* a cada unidad de sentido en el interior de una *lexia* (Barthes 1970: 9).

funciones, según la sintaxis tradicional, no son más que papeles asignados por las palabras –el sujeto es en ella alguien que hace la acción: el objeto alguien que sufre la acción, etc.–” (Greimas 1966: 265). Así, la lingüística es la encargada de analizar sintácticamente un enunciado cualquiera, y lo hace asignando a cada palabra un nombre que identifica el cargo que cumple esa palabra en su enunciado correspondiente; por esta razón se denomina *sujeto* a la palabra que tiene la tarea de ejecutar la acción del verbo y *objeto* a la palabra que sufre la acción del verbo. Todas las palabras cumplen su labor dentro de la frase a la que están adscritas, de ahí que el sujeto o los complementos tienen siempre asignados unos roles determinados por la acción del verbo. Ocurre también en el relato, casi de la misma manera, donde los personajes cumplen ciertas ocupaciones que irán desarrollándose y complementándose hasta configurar la narración, es lo que Greimas denomina *actante*.

3.2. Los actantes

Tras un enunciado cualquiera se esconde toda una serie de elementos lingüísticos entre los que destacan aquellos que cumplen una misión ilustre en su lugar natural de pervivencia. Sintácticamente estos elementos se caracterizan por la posición que ocupan en el enunciado, por su relación con otros elementos y por el cometido que tienen asignado dentro del mismo enunciado. Como hemos apreciado, Greimas propone un modelo actancial basado en la sintaxis

sujeto — verbo (acción) — objeto

que servirá como punto de partida para su definición de los modelos actanciales que existen en todo universo semántico. La hipótesis de un modelo actancial es considerada por Greimas “como uno de los principios posibles de la organización del universo semántico” de un enunciado (Greimas 1966: 266). Greimas estima fundamental e imprescindible describir y analizar un enunciado a través de la proposición de un modelo actancial que descubra su significado universal. “El microuniverso semántico no puede ser definido como universo, es decir, como un todo de significación, más que en la medida en que puede surgir en todo momento ante nosotros como un espectáculo simple, como una estructura actancial” (Greimas 1966: 265-266). De esta idea nace la importancia de esclarecer cuáles son las diferentes clases actanciales o actantes que existen en un enunciado; un esclarecimiento que será el origen de un análisis funcional –de las funciones– donde los actantes tienen una ocupación preponderante; estos se

erigen como progenitores de los movimientos más impactantes que se forjan a ciertos niveles en el relato, por lo tanto, “ya instituidos tales actantes, es decir, investidos de contenidos, hay que intentar la descripción del microuniverso en el interior del cual aquellos existen u obran” (Greimas 1966: 264). Un actante se considera como

un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance. El actante, pues, es por un lado una «posición» en el diseño global del producto, y por otro un «operador» que lleva a cabo ciertas dinámicas. Con esto nos situamos, evidentemente, más allá de lo que se suele entender por «personaje» (Casetti y di Chio 1990: 183).

Según lo expuesto nos encontramos ante la organización del concepto de personaje en diferentes especies, al igual que hiciera Propp con sus siete *esferas de acción*. Una especie actancial o actante está compuesta por diferentes personajes, se define o califica según la gestión que desempeña un personaje determinado y también por su capacidad de realizar cambios a nivel de la historia.²¹

Si los actores pueden ser instituidos en el interior de un cuento ocurrencia, los actantes, que son clases de actores, no pueden serlo sino a partir del corpus de todos los cuentos: una articulación de actores constituye un cuento particular; una estructura de actantes, un género. Los actantes poseen, pues, un estatus metalingüístico con relación a los actores (Greimas 1966: 277-278).

Además de un estatus metalingüístico, una estructura actancial supone igualmente la activación de un género, teniendo esto en cuenta, la comedia como género cinematográfico, puede ser definido, entre otras cosas, por su estructura actancial u organización de los actantes. Dicho lo cual, Greimas propone tres categorías u organizaciones actanciales basadas en tres fundamentos: la sintaxis tradicional, Propp y sus siete personajes y Etienne Souriau con su libro *Les deux cent mille situations dramatiques*²², donde precisamente se extraen siete fuerzas o funciones dramáticas con grandes similitudes a los personajes de Propp y a los actantes de Greimas.

²¹ Un actante no solo puede ser un ser humano, también pueden ser actantes los animales, los objetos o los conceptos (Greimas y Courtés 1979: 23).

²² SOURIAU, Etienne (1950) *Les deux cent mille situations dramatiques*. París: Flammarion.

<i>Figuras actanciales</i>		
Propp	Souriau	Greimas
Agresor (o malvado)	Mars, ou <i>l'Opposant</i>	Oponente
Donante (o proveedor)		Adyuvante - Destinador
Auxiliar	La Lune ou <i>le Miroir de Force</i> (l'Adjuvant)	Adyuvante
Princesa (o personaje buscado)	Le Soleil ou <i>le Représentant de la Valeur du Bien souhaité</i>	Objeto
Mandatario		Destinador
Héroe	Le Lion ou <i>la Forcé Thématique</i>	Héroe
Falso Héroe		Oponente
Princesa - Héroe	L'Astre Récepteur (la Terre) ou l'Obtenteur	Destinatario
	La Balance, ou <i>l'Arbitre de la Situation</i> (l'Atributeur du Bien)	

La función o fuerza dramática de Souriau *La Balance, ou l'Arbitre de la Situation (l'Atributeur du Bien)* no tiene una correspondencia clara con las figuras de Propp y Greimas. Souriau cuenta que es una especie de árbitro o dispensador del bien o del mal que decide sobre la integridad de los actantes; puede ser un personaje o como dice Souriau: “Souvent c’est simplement le hasard, la destinée, la fatalité, l’événement, Dieu ou les dieux, qui décide de l’attribution ou du refus à la passion de ce qu’elle souhaite (Souriau 1950: 103).”²³

²³ Traducción: A menudo es simplemente el azar, el destino, la fatalidad, los acontecimientos, Dios o los dioses, quien decide la atribución o el rechazo con pasión de aquello que ella desea.

3.3. Las categorías actanciales

3.3.1. *Sujeto vs objeto*

La primera de las categorías actanciales que propone Greimas está compuesta por los dos actantes principales del relato: son el *sujeto* y el *objeto*, también llamados *héroe* y *princesa*. Actúan como la figura protagonista y la plasmación actancial de su deseo. Sujeto y objeto son inseparables, se complementan, cada uno es la razón de ser del otro, se apelan, se desean, se retan, se comunican, se funden en una sola entelequia narrativa. Una narración ficcional sin cualquiera de estas dos figuras no se entiende y perdería toda su esencia, lo que avocaría a una reformulación de su propia identidad como narración.

La primera y más importante relación ocurre entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo. La relación se puede comparar con la que existe entre el sujeto y el objeto directo en una frase. Las primeras dos clases de actores que se deben distinguir, por ello, son *sujeto* y *objeto*: un actor X que aspira al objetivo Y, X es un sujeto actuante, Y un objeto actante (Bal 1985: 34).

En esa relación, el sujeto o héroe²⁴ es la figura actancial sobre la que recae toda la responsabilidad y peso de la narración. El héroe consigue desnudar escrupulosamente el relato con sus intenciones, por eso de él dependen mayoritariamente las transformaciones o cambios que allí suceden. Es la figura con mayor proyección de la narración, toda la sintaxis gira en torno a él. Tanto es así que cuando la subordinación del relato con el sujeto desaparece o se debilita, el discurrir narrativo se paraliza, pudiendo incluso llegar a su término. Dado el caso, si hay algún ente que pueda reanudar la tracción del relato, ese es el sujeto. Cuando parece que los sucesos le han abandonado, su fuerza interior convierte de nuevo las acciones en mónadas a su servicio; así el héroe resplandece como nunca antes lo había hecho y el relato toma un nuevo e inesperado impulso rumbo a nuevas aventuras.

El héroe es un ejecutor, tal como el sujeto en sintaxis ejecuta la acción del verbo, el héroe ejecuta las acciones que el relato le tiene asignadas, determinando inexorablemente el curso del relato que está absolutamente a su merced. Además, el héroe-sujeto toma las riendas y se enfrenta –neutralizando o

²⁴ Héroe es el término usado por Propp en su *Morfología del cuento*.

no— a todos los obstáculos que irán surgiendo a lo largo de la narración. Su combustible es la motivación, su objetivo, el deseo de amor, de riqueza, de reconocimiento, de venganza, etc. También le mueve la necesidad de restituir un supuesto orden perdido e imponer la ley anteriormente quebrantada. Su deseo, en forma de búsqueda, se impone sobre cualquier otro elemento narrativo, y se materializa en nuevos forcejeos narrativos por el fuerte impulso emocional y vital que atesora debido a su linaje.

El relato dota al héroe de los mecanismos y herramientas necesarias para *poder hacer* y, así, lograr sus objetivos. El *poder-hacer* es una característica del sujeto. Esta cualidad del héroe se consigue gracias tanto a sus propias capacidades, como a las competencias que vaya adquiriendo o le sean asignadas. Las capacidades pueden ser inherentes al sujeto o las puede adquirir mediante el aprendizaje, el entrenamiento, etc. Las competencias pueden revelarse como un sentimiento, el héroe se siente competente para la acción, o pueden ser adquiridas mediante un mandato (superación de pruebas) o la imposición de una nueva cualidad heroica, por ejemplo, ser nombrado caballero. La posesión de ciertas capacidades y competencias iniciales dará luz verde a la actuación del héroe, sin ellas no se moverá, aunque la posesión preliminar de esas cualidades no le garantiza la obtención de beneficios, por tal motivo, muchas de las veces, tendrá que reunir nuevas capacidades y nuevas competencias si quiere ver cristalizado su deseo.

El Sujeto se presenta como aquel que se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (dimensión del deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el Objeto, actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (dimensión de la manipulación). [...] actúa sobre la base de un «mandato» (si tiende hacia el Objeto es porque alguien [o algo] lo ha invitado a moverse); y como consecuencia de su actuación obtiene una «sanción» (una retribución-recompensa o, más raramente, una detracción-punición, que establecen la calidad de los resultados conseguidos) (Casetti y di Chio 1990: 184).

Si el sujeto es el que interviene y contraviene con mayor énfasis en el relato, el *objeto*²⁵ es el que interviene y contraviene con mayor énfasis sobre el sujeto. “En cuanto actantes, los objetos sintácticos deben ser considerados

²⁵ El *objeto* corresponde a la *princesa o personaje buscado* en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp.

como posiciones actanciales, susceptibles de recibir vertimientos, ya sea de los proyectos de los sujetos (se hablará, entonces, de objetos de hacer), o bien de sus determinaciones (objetos de estado)” (Greimas y Courtés 1979: 289). El objeto es la materialización física o metafísica del deseo, el héroe se mueve para descargar sobre él todo su ímpetu narrativo y todas las determinaciones de las que pueda hacer gala, el relato íntegramente está supeditado a esa materialización. El objeto obliga al héroe a decidir –y a actuar– cambiando el modo en que la narración percibe su identidad como objeto: ya nunca será el mismo. El objeto es tan importante para la economía narrativa que si no hay objeto no hay deseo, y si no hay deseo no hay relato. De otro modo, el objeto “es a la vez objeto de deseo y objeto de comunicación” (Greimas 1966: 273). Con el deseo se inicia un proceso comunicativo entre el héroe y el objeto, un proceso que culminará, o no, con el contacto físico y emocional entre los dos actantes. La influencia que ejerce el objeto sobre la narración es tan fuerte que incluso estando ausente –o precisamente por su ausencia– es capaz de configurarla en un sentido u otro. Además, el objeto posee la facultad de desaparecer en cualquier momento de la narración; así ocurre en *Interstellar*²⁶, la película de Christopher Nolan, donde el planeta que puede salvar a la raza humana de su extinción, es una invención, una mentira, una estratagema, con lo cual se produce un movimiento de traslación que afecta a la integridad del objeto y por extensión a la propia integridad del relato. De igual forma ocurre en la película *Paris, Texas*²⁷ de Win Wenders, donde el objeto de deseo buscado insistentemente desde el inicio del relato por el héroe, un héroe devastado por su ausencia, cambia en el último tercio de la película. Esa *traslación actancial* se da también en otros actantes, por ejemplo, en el sujeto, que puede cambiar o simplemente eliminarse, transformándose en otro personaje del relato. Tenemos una evidencia de esa trasmutación en la película *Psycho (Psicosis)*²⁸ de Alfred Hitchcock donde el sujeto propuesto inicialmente desaparece bien avanzada la historia, el relato debe nutrirse de nuevo con otro sujeto y nos propone un sustituto, el encargado

²⁶ NOLAN, Christopher (Director) (2014) *Interstellar* [online]. Estados Unidos: Warner Bros, Paramount Pictures, Legendary Pictures.

²⁷ WENDERS, Win (Director) (1984) *Paris, Texas* [online]. Alemania: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Film4 Productions, Pro-ject Filmproduktion.

²⁸ HITCHCOCK, Alfred (Director) (1960) *Psycho* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

de la substitución es el agente causante de la desaparición del primero. El objeto “representa aquello hacia lo que hay que moverse (dimensión del deseo) y aquello sobre lo que hay que operar (dimensión de la manipulación); en resumen, una meta y un terreno de ejercicios” (Casetti y di Chio 1990: 184). El deseo induce el movimiento de los personajes a través de la narración, sin un objetivo los personajes no se mueven y sin movimiento actancial²⁹ el relato no echa a andar. Sin deseo tampoco se forma un campo de actuación donde los personajes puedan operar. En conclusión, si los personajes son estáticos, o si no existe un hábitat donde los actantes no puedan ejercer las funciones que el relato le tiene asignadas, no hay energía suficiente para que el relato pueda desenvolverse. De ahí la importancia de desarrollar narrativamente la implementación del objeto de deseo.³⁰

3.3.2. *Destinador vs destinatario*

Esta segunda categoría actancial se vislumbra como promotora adjudicataria de futuros programas narrativos dentro de un mismo contenido argumental. En el relato es crucial la concesión y distribución ordenada tanto de movimientos de poder como de trazados comunicativos y de consenso entre las distintas fuerzas actanciales; por ello, “estos dos actantes se vinculan con el eje o modalidad del saber (en otras ocasiones con el eje del poder). [Este eje] es el que controla los valores y deseos, así como su distribución entre los personajes” (Román Calvo 2007: 54). Siendo así, la información se adivina indiscutiblemente necesaria para la estabilización de las fuerzas de poder que recorren el relato, además requiere un modelo de jerarquía y ordenación narrativa que dé fluidez a su transmisión. La información se distribuye ordenadamente para que sea utilizada de manera empoderada por fuerzas cuyo objetivo es la inclusión en el relato de valores de positividad universal. El modelo de pervivencia narrativa capitaneado por el eje destinador-destinatario se mostrará implacable ante las más diversas insurgencias que pretenden romper o desactivar su hegemonía, destinando hasta su última gota de energía a sustentar su capacidad comunicativa.

²⁹ Hablaremos del movimiento actancial en el punto 4.4. *Progresión móvil del actuante o movimiento actancial*.

³⁰ El objeto puede ser alguien, un personaje, algo material, un anillo mágico, un planeta, un tesoro o algo conceptual, intelectual o sentimental como el deseo de venganza.

En esta categoría o eje actancial destacamos en primer lugar la figura del *destinador* –también llamado mandatario o remitente³¹– que, con su mandato o petición, facilita, principalmente, la competencia necesaria al sujeto para poder perseguir al objeto. Además, configura y determina el devenir tanto del personaje principal como del relato en sí. El destinador ofrece al sujeto un destino, un lugar o una realidad a la que llegar y un reto que cumplir. El héroe deberá aceptar el reto propuesto para que el relato comience a fluir. Esta figura actancial puede estar encarnada en un personaje o puede estar representada en cualquier otro elemento narrativo como un concepto, una fuerza interna, externa o mágica, etc. El destinador “se propone como punto de origen del Objeto, como su horizonte de partida; se trata, pues, fuente de todo cuanto circula por la historia” (Casetti y di Chio 1990: 185). Con sus acciones sumerge al sujeto en la narración y se perfila como el fundador de los primeros movimientos del relato, iniciándose, en algunos casos, la recomposición de la unidad perdida y la vuelta al orden idílico inicial.

En el otro extremo de esta segunda categoría actancial se encuentra el *destinatario*. El destinatario es quien se beneficia de la apropiación o conquista del objeto. Así lo explican Casetti y di Chio: “El Destinatario, a su vez, se identifica con quien recibe el Objeto, se enriquece con él y extrae beneficios” (Casetti y di Chio 1990: 185). El destinatario puede ser uno o varios personajes, un colectivo social o incluso la humanidad al completo; ejemplo este último típico de las películas de superhéroes. Es habitual que tanto el sujeto como el objeto se beneficien de alguna manera de su comunicación, en ese caso sujeto y objeto son también destinatarios, hablamos entonces de «archiactantes» porque, como decíamos más arriba, cumplen o acumulan funciones diferentes.

3.3.3. *Adyuvante*³² vs *oponente*

“El tercer eje es *pragmático*: opone el adyuvante al oponente. Este eje se combina ya con la relación del deseo, ya con la de la comunicación, que pueden

³¹ El *destinador*, concepto usado por Greimas en su *Semántica estructural*, se corresponde con el *mandatario* en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp.

³² *Adyuvante* es el término utilizado por Greimas; viene del francés *Adjuvant*. En castellano es muy frecuente encontrar en su lugar la palabra *ayudante*.

ser ayudadas o impedidas” (Ricoeur 1984: 446). En el primer extremo se encuentra el *adyuvante*³³ y se define como todo aquel elemento de la narración, personaje, objeto, etc., que ofrece al sujeto distintas capacidades en forma de ayudas. El adyuvante “ayuda al Sujeto en las pruebas que este debe superar para conseguir el Objeto deseado” (Casetti y di Chio 1990: 186). Además, aporta “la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación” con el objeto (Greimas 1966: 273). El adyuvante interviene directamente sobre el deseo del héroe, y lo hace fomentando o incrementando la soberanía funcional que el sujeto posee sobre el relato. En definitiva, es potestad de la esfera de acción del adyuvante servir de pábulo funcional a la esfera de acción del sujeto. Es una especie de corrector en positivo de las funciones que han sido asignadas al sujeto. Esa corrección hace que la comunicación entre sujeto y objeto sea más fácil y efectiva. Tenemos muchos ejemplos de adyuvantes: *Robin (Batman)*, *Watson (Sherlock Holmes)*, *Apóstoles (Jesucristo)*, *Sancho (Quijote)*, etc.

En el otro extremo de la tercera categoría actancial se encuentra el *oponente*³⁴ también llamado agresor, malvado, traidor, villano, el malo, etc. Puede estar representado en uno o varios personajes y se encarga de obstaculizar los designios del sujeto. El oponente dificulta, obstaculiza o se opone “ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto” (Greimas 1966: 273). Con su inversión en el relato, el oponente intenta dificultar, en mayor o menor medida, que el sujeto cumpla con su objetivo. Como figura actancial fundamental para el desarrollo de la trama, es el responsable último de la duración de la historia, interfiere en el tiempo, paralizando o dilatando el movimiento interno del sujeto en el relato.³⁵

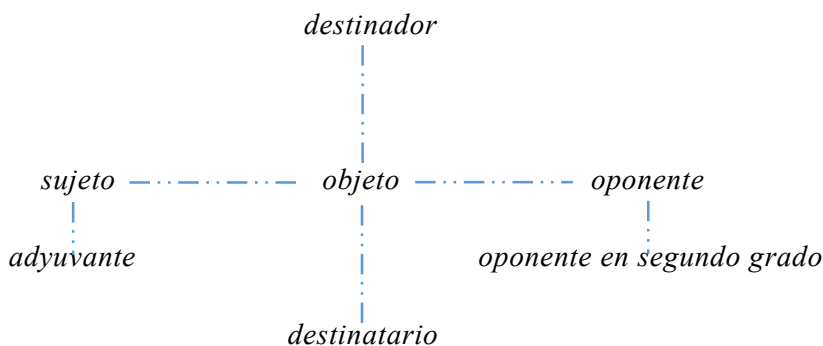
³³ El *adyuvante* se corresponde con el *donante* y el *auxiliar* en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp.

³⁴ El *oponente* se corresponde con dos figuras actanciales en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, el *agresor* y el *falso héroe*. Además de personaje, el *oponente* puede ser un concepto, como el miedo a volar, una fuerza o elemento, como una tormenta de arena, o un objeto, por ejemplo, una montaña.

³⁵ Hablaremos de nuevo de la figura actancial *oponente* en el punto 4.3.2.3. *Las fuerzas del antagonismo*.

“En la manifestación mítica [...] comprendemos que el adyuvante y el oponente no son más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo” (Greimas 1966: 275). El sujeto en su *querer-hacer* encuentra la obstrucción del oponente y la asistencia del adyuvante. Cada una de estas figuras actanciales se caracterizan por ostentar fuerzas modulares del bien y del mal, por lo tanto, polinizan el relato hacia un extremo negativo o positivo de la cadena de incidentes. El mal detiene el relato y el bien pone nuevamente en marcha la trayectoria narrativa detenida por el oponente y sus acciones negativas.

3.3.4. Eje de acción en las tres categorías actanciales



Teniendo en cuenta las consideraciones de Greimas sobre las tres categorías actanciales, hemos propuesto aquí una nueva visión donde el *objeto* actúa como polo de atracción emocional, de acción y de comunicación e información sobre el resto de actantes. En el eje horizontal se sitúan *Sujeto* y *oponente*, ambos lucharán por la apropiación del *objeto* o por su control, uno para liberarlo otro para oprimirlo (binomio *libertad-opresión*³⁶). Si el objeto está en manos del agresor, la aspiración máxima del héroe será liberarlo de la dominación que ejerce sobre él. Otras veces el deseo del oponente es que el sujeto no controle, no se comunique o no se apropie del objeto. En los relatos en los que el oponente está bien definido como figura actancial única y con fuerte presencia narrativa aparecen personajes que le ayudan en sus objetivos. Hemos querido

³⁶ Un ejemplo gráfico del binomio *libertad versus opresión* lo tenemos en los relatos de secuestros.

llamar a esta nueva figura actancial *oponente en segundo grado*. Estos oponentes secundarios contrarrestan la fuerza asistencial que ofrece el adyuvante al héroe. A veces adyuvante y oponentes en segundo grado luchan, pelean y pugnan entre ellos, al margen del eje héroe-villano, pero siempre en beneficio o como ayuda de uno u otro. En el eje vertical están el *destinador* y el *destinatario*. El destinador ejerce su influencia una vez que informa al sujeto del estado y lugar en que se encuentra el objeto y cómo llegar hasta él. El destinatario finalmente obtiene beneficios gracias a la comunicación o comunión entre objeto y sujeto.

Advertamos también cómo un modelo interpretativo de este tipo subdivide la estructura de un relato en dos recorridos distintos: el del *Héroe* y el del *Antihéroe*. De ahí la posibilidad de redoblar, como en una imagen especular, la disposición de los elementos: lo que desde el punto de vista del Héroe es el Adyuvante, desde el punto de vista del Antihéroe funciona como Oponente, y viceversa (Casetti y di Chio 1990: 186-187).³⁷

Desde la perspectiva del relato, la estructura actancial está focalizada en el personaje principal responsable de la trama principal, siempre y cuando haya más de una trama. Desde la perspectiva de los personajes, la estructura actancial se transforma, es decir, un personaje siempre es sujeto de sus acciones, por lo tanto “cada agente es su propio héroe” (Bremond 1966: 92). Todo personaje posee su propia esfera de acción que está investida por su deseo, el suyo propio. Su oponente será el actuante que intente impedir que se acerque a su objeto. Las esferas de acción del héroe y del oponente pueden coincidir en el objeto compartiendo un mismo deseo: los dos quieren a la misma princesa o apropiarse del mismo tesoro. También puede ocurrir que el objeto de uno sea lo opuesto al objeto del otro: el objetivo del oponente es someter a la humanidad, mientras que el objeto del héroe es impedir ese sometimiento, o el objetivo del héroe es liberar el mundo de la opresión inicial y el objetivo del villano es impedir esa

³⁷ Casetti y di Chio emplean aquí el término antihéroe como homólogo al término oponente. Según el diccionario Akal de términos literarios antihéroe tiene dos acepciones: 1. el que lucha contra el protagonista; 2. el protagonista de una obra literaria que carece de cualidades que se otorgan tradicionalmente al héroe. Un ejemplo de esta última son los protagonistas de las novelas picarescas (Ayuso de Vicente *et al.* 1997: 25).

liberación. En los dos casos tanto oponente como héroe se convierten en sujeto de su esfera de acción investida por su propio deseo.

3.4. La organización y dispensación de las funciones

3.4.1. Introducción

Con anterioridad hablamos de la distribución funcional que hizo Propp en su *Morfología del cuento*, recordemos que Propp recogió para su inventario treinta y una funciones que se cumplían recurrentemente en los cuentos examinados, Greimas le coge el testigo apropiándose de todo su inventario, pero, al considerarlo excesivo, decide aplicar la premisa instaurada en el libro de Propp sobre el emparejamiento de funciones (Propp 1928: 84). Greimas lo justifica así:

Pero el emparejamiento, en esta etapa, sólo puede ser empírico, y responder a la exigencia de una condensación del relato en unidades «episódicas», dado que los episodios previstos poseen a priori carácter binario y están constituidos por dos funciones solamente (Greimas 1966: 297).

Greimas recurre a una nueva ordenación de las funciones de Propp y lo hace uniendo en un mismo nivel narrativo distintas funciones que pertenecen a un mismo episodio o secuencia, haciendo más aprehensible el relato para una futura descripción³⁸; para ello reduce las treinta y una funciones de Propp a veinte, quedan de la siguiente manera:

- 1.º ausencia³⁹;
- 2.º prohibición vs infracción;
- 3.º investigación vs información;
- 4.º decepción vs sumisión;
- 5.º traición vs falta; [fechoría vs carencia en Propp]

³⁸ Es importante advertir que Greimas aplica su análisis actancial y funcional a cualquier tipo de relato o “universo semántico”.

³⁹ La función *ausencia* se corresponde con la función *alejamiento* en Propp: alguien se aleja o abandona un lugar dejando vía libre de actuación al oponente, anticipando el advenimiento de las desgracias. No debemos confundir esta función con la función *partida* que es exclusiva de la esfera de acción del héroe; función, esta última que expresa la partida o el viaje que héroe emprende en su periplo narrativo.

- 6.º mandamiento vs decisión del héroe;
- 7.º partida;
- 8.º asignación de una prueba vs afrontamiento de la prueba;
- 9.º recepción del adyuvante;
- 10.º traslado espacial;
- 11.º combate vs victoria;
- 12.º marca;
- 13.º liquidación de la falta; [reparación en Propp]
- 14.º retorno;
- 15.º persecución vs liberación;
- 16.º llegada de incógnito;
- 17.º asignación de una tarea vs logro;
- 18.º reconocimiento;
- 19.º revelación del traidor vs revelación del héroe;
- 20.º castigo vs bodas;

Vemos que solamente un cierto número de funciones se prestan al emparejamiento (Greimas 1966: 297-298).⁴⁰

A esta agrupación de funciones Greimas las denomina “categorización de las funciones” y las define como “procedimiento comparativo que busca identidades que se han de conjuntar y oposiciones que se han de disjuntar” (Greimas 1966: 298).

3.4.2. La categoría funcional *contrato*

De esa condensación de funciones surge el concepto de *categoría funcional* y se define como “unidades de significación más amplias, cuyos términos están constituidos por categorías sémicas manifestadas en las funciones tomadas individualmente”. A la primera categoría funcional Greimas la denomina

⁴⁰ Algunas denominaciones no corresponden exactamente con la nomenclatura impuesta por Vladimir Propp, creemos que se puede deber a un problema de traducción.

*contrato*⁴¹ (Greimas 1966: 298-319). Greimas se centra en contratos como categorías funcionales –que estén compuestos por funciones–, por lo que no tiene ninguna relación con sentimientos o cualquier otro dispositivo emocional del personaje. El contrato se establece entre dos figuras actanciales como son el destinador y el sujeto⁴². En el establecimiento del contrato intervienen dos funciones, *el mandamiento*⁴³ y *la aceptación o la decisión del héroe*⁴⁴. En ese momento se formaliza un acuerdo entre el destinador y el héroe-sujeto. El destinador encarga, obliga o recomienda al sujeto que inicie el proceso de búsqueda que culminará con el contacto o comunicación entre el sujeto y el objeto. El sujeto acepta el acuerdo y decide actuar, momento en el que el relato comienza su desarrollo narrativo. El contrato se puede infringir, o bien porque el sujeto renuncie al objeto, o porque el destinador prohíbe al héroe que actúe; “el contrato es aquí de orden negativo, puesto que priva al hombre de las posibilidades de acción” (Greimas 1966: 319); en tal caso se activa la función *prohibición*, considerada por Greimas como una “forma negativa del mandamiento” (Greimas 1966: 299). El héroe después de recibir ese mandamiento negativo en forma de prohibición, no se resigna, decide actuar e infringir ese mandato: emerge la función *infracción*⁴⁵ como desencadenante de los hechos del relato, por lo tanto, nos hallamos ante dos modalidades de contrato:

contrato A (positivo)	<i>mandamiento vs decisión del héroe</i>

⁴¹ No debemos confundir contrato con compromiso. En el relato puede aparecer un sinnúmero de contratos que forman parte de las relaciones de compromiso entre los personajes.

⁴² Greimas habla del establecimiento del contrato entre el destinador y el destinatario pensando en que el sujeto siempre es el destinatario de los beneficios. Hay que tener en cuenta que el sujeto no es el único destinatario, y que al inicio del relato nadie es todavía destinatario; por estas razones, creemos que es más apropiado hablar de sujeto o héroe como figura actancial interviniente en la categoría funcional *contrato*.

⁴³ Función *mediación* en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, que se corresponde con el momento en que se conoce la *fechoría*: la información llega al héroe que se encarga de iniciar el proceso de restitución del orden perdido.

⁴⁴ Función *principio de la acción contraria* en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp. Greimas recomienda usar para esta función la voz *aceptación* en vez de *la decisión del héroe* (Greimas, 1966: 298).

⁴⁵ Función *transgresión* en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp.

En el *contrato A* la decisión del sujeto-héroe se produce porque este acepta el contrato que le ofrece el destinador. En el *contrato B* el héroe decide infringir el compromiso que adquirió con el destinador; en este último caso el contrato se invalida, desaparece, se rompe.

3.4.3. Categoría funcional *alienación* vs categoría funcional *integración*

Todo relato comienza con una situación inicial, Bremond clasifica los hechos que pueden acontecer desde esa situación inicial en dos tipos, “mejoramiento a obtener” y “degradación previsible”. El relato puede partir, o bien de un “estado deficiente o degradado”, o bien de un “estado satisfactorio” o idílico (Bremond 1966: 90-103). La situación inicial del estado satisfactorio, “a veces subrayada con especial énfasis [...] sirve como fondo de contraste para resaltar mejor la desgracia que va a suceder. Por encima [...], planea ya el espectro de la adversidad” (Propp 1928: 39-40). Tanto Bremond como Propp aseguran, en esta cuestión, que el relato no puede más que ir a peor. Greimas por su parte descubre dos tipos de relatos,

Nos parece posible, generalizando tal vez demasiado, agrupar este género de relatos en dos grandes clases: los relatos de orden presente *aceptado*, y los relatos de orden presente *rechazado*. En el primer caso, el punto de partida reside en la constatación de un cierto orden existente y en la necesidad de justificar, de explicar ese orden. [...]

En el segundo caso, el orden existente es considerado como imperfecto, el hombre como alienado, la situación como intolerable. El esquema del relato se proyecta entonces como un arquetipo de mediación, como una promesa de salvación: es necesario que el hombre, el individuo, se haga cargo de la suerte del mundo, que lo transforme por una sucesión de luchas y de pruebas (Greimas 1966: 325).

Entre los “relatos de orden presente aceptado”, estado satisfactorio o idílico y los “relatos de orden presente rechazado”, estado deficiente o degradado, el nivel de perturbación puede fluctuar entre la mínima perturbación o *estado no perturbado* y la máxima perturbación o *estado plenamente perturbado*. En

los relatos de orden aceptado, estado no perturbado o con un nivel mínimo de perturbación, la situación inicial parte de un orden el cual hay que preservar. Un orden cuestionado por fuerzas contrarias que quieren establecer un nuevo orden (degradación previsible) y someter por la fuerza al estado preexistente. A nivel actancial el antagonista o traidor es quien impone esa nueva concepción del mundo. El papel del héroe consistirá en contrarrestar las fuerzas del cambio, para que todo siga igual, o para que se vuelva a la situación inicial y, de esta manera, recuperar el nivel mínimo de perturbación o deficiencia. Está será una manera que posee el héroe de reivindicar o defender el orden pre-establecido por medio de la ley heroica. Los relatos de orden rechazado, estado plenamente perturbado o con un nivel de perturbación entre moderado y severo, parten de una situación inicial donde el orden, o bien es deficiente, está roto, o simplemente no existe (estado carencial). Será el héroe quien proporcione al relato la posibilidad de cambio. Sus acciones irán siempre encaminadas hacia la transformación de esa deficiencia en un nuevo orden donde, el héroe y sus semejantes, puedan desenvolver su actividad con total libertad. Las fuerzas opositoras intentarán preservar la deficiencia obstaculizando la labor del héroe; bajo este hecho el desarrollo del relato únicamente puede optar por desencadenar el mejoramiento.⁴⁶

En los relatos de orden aceptado o estado no perturbado aparece un elemento estructural fundamental para el estallido de los incidentes, hablamos de la función *fechoría*⁴⁷. La fechoría o traición pertenece a la esfera de acción del oponente y supone la inoculación de un daño al objeto, al destinador, al héroe o a toda una colectividad relacionada con alguno de estos tres actantes. Ese daño puede aparecer de diversas formas, una de ellas es en forma de carencia o falta (función *carencia*⁴⁸). Así encontramos otro emparejamiento de funciones: *fechoría vs carencia*. La fechoría indica el inicio de una fase de degradación

⁴⁶ Hay relatos en los que las desgracias se suceden unas a otras y nunca aparece el mejoramiento. También pueden darse situaciones en las que el mejoramiento se produce de forma parcial.

⁴⁷ *Fechoría* es el nombre en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp que se corresponde con la función *traición* en *Semántica estructural* de A. J. Greimas. En los relatos que comienzan o contienen la pareja de funciones *prohibición vs infracción*, la *fechoría* aparece inmediatamente después en el tiempo de la historia.

⁴⁸ *Carencia* es el nombre en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp que se corresponde con la función *falta* en *Semántica estructural* de A. J. Greimas.

del relato. Hemos argumentado más arriba que el relato puede iniciarse de dos maneras, o bien se parte de una situación más o menos idílica donde solamente caben sucesos que deterioren esa situación, o bien partimos de una situación previamente degradada donde los asuntos tienden a mejorar. Si se parte de una situación inicial idílica o no perturbada, la degradación puede ser consecuencia de una fechoría cometida por el oponente en forma de carencia. En la película de John Boorman *The Emerald Forest (La selva esmeralda)*⁴⁹ producida en 1985, la historia parte de una situación no perturbada, por lo que la naturalidad del relato tiende a degradarse. Esa degradación se concreta cuando se produce la fechoría en forma de secuestro. El rapto o apropiación indebida de un actuante es un recurso paradigmático de la función carencia.

La función carencia también puede aparecer sin estar asociada a la función fechoría, con lo cual se parte de una deficiencia o degradación en forma de estado carencial típico de los relatos de orden rechazado. El estado carencial se caracteriza por el deseo de poseer algo que los actuantes no tienen, puede ser, una necesidad de cambio en su disposición emocional, como la falta de un ser querido, del amor o la cordura, o también el deseo de notoriedad social, de riqueza, de expansión territorial, etc.

Greimas incluye la función *fechoría* o *traición* dentro del siguiente esquema o secuencia funcional:

<i>interrogatorio</i> (esf/ ⁵⁰ oponente)	<i>información</i> (esf/ oponente)
<i>engaño</i> (esf/ oponente)	<i>sumisión</i> (esf/ héroe)
<i>fechoría</i> (esf/ oponente)	<i>carencia</i> (esf/ destinador-héroe)

⁴⁹ BOORMAN, John (director) (1985) *The Emerald Forest* [DVD]. Reino Unido: Christel Films and Embassy Films.

⁵⁰ esf/ abreviatura de esfera de acción, concepto basado en las esferas de acción de Propp. Nos hemos permitido ampliar sus consideraciones, de este modo la coincidencia no es total.

“Esta secuencia aparece como una sucesión de desgracias que se presentan tras la violación del orden establecido, y que aparece pues, como una serie negativa, a la que debería corresponder, según el principio de simetría [...] una serie positiva” (Greimas 1966: 305). Surgen, así, dos nuevas agrupaciones de funciones o categorías funcionales: la serie negativa (esquema anterior) que Greimas denomina *secuencia alienación*, y la serie positiva que la designa como *secuencia reintegración*. Las dos secuencias se dan únicamente en los casos donde la situación inicial parte de un estado no degradado o idílico. Si la situación inicial parte de un estado perturbado la secuencia alienación no se produce; en cambio, de uno u otro modo se genera un determinado tipo de reintegración que reconfigura una nueva situación narrativa, esta vez en forma de estado no perturbado. La secuencia alienación y la secuencia reintegración se retroalimentan según el principio de simetría argumentado por Greimas, y se componen de las siguientes funciones:

<i>Alienación</i> (secuencia inicial –)		<i>Reintegración</i> (secuencia final +)
<i>interrogatorio</i>	versus	<i>marca</i>
<i>información</i>		<i>reconocimiento</i>
<i>engaño</i>	versus	<i>revelación del traidor</i>
<i>sumisión</i>		<i>revelación del héroe</i>
<i>fechoría</i>	versus	<i>castigo</i>
<i>carencia</i>		<i>reparación</i>

“La secuencia inicial aparece como una serie redundante de privaciones sufridas por el héroe y los suyos, en tanto que la secuencia final consiste en una serie paralela de adquisiciones efectuadas por el héroe” (Greimas 1966: 307). Al inicio del relato se produce la *secuencia alienación*. Esta secuencia arranca con la función *interrogatorio*⁵¹ y su consecuencia la función *información*. Las

⁵¹ *Interrogatorio* es el nombre en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp que se corresponde con la función *investigación* en *Semántica estructural* de A. J. Greimas.

dos funciones pertenecen a la esfera de acción del oponente. Esta pareja de funciones se puede traducir

más simplemente por “pregunta” vs “respuesta”. A la comunicación lingüística así descompuesta parecen corresponder, en la continuación del relato, dos funciones separadas:

marca vs reconocimiento.

que, aunque formuladas en otro tipo de significantes, pueden ser interpretadas como

emisión (de un signo) vs recepción (de ese signo).

[...], se trata, en el primer caso, de la liberación del mensaje-objeto y, en el segundo, de su extorsión” (Greimas 1966: 305).

Con la primera pareja de funciones *interrogatorio vs información* se incoa un proceso negativo de comunicación; es decir, se produce un intercambio tóxico de información a causa de la extorsión o el engaño del oponente. Esta fase negativa es desactivada en otro momento del relato, gracias al principio de simetría, mediante un nuevo proceso comunicativo de índole positiva, compuesto por la pareja funcional *marca vs reconocimiento*. La función *marca* establece un recorrido discursivo que se inicia con su dispensación en un momento determinado de la narración, generalmente al comienzo. En ese instante se produce la emisión de un significante con aparente poca entidad narrativa; puede ser un hecho, un objeto, una señal o marca de diversa consideración, etc. Aunque de distinta naturaleza todos tienen la obligación de revestir el relato con cierto empuje, inicialmente estéril pero que se revelará más adelante como uno de los momentos de mayor intensidad dramática del relato. En este caso, la función *marca* apertura el proceso comunicativo y su respuesta culmina con la función *reconocimiento*. Durante el reconocimiento se recompone una realidad que ha estado latente, soterrada y que, de una manera o de otra, con su implementación, provoca movimientos sustanciales en el relato. Tanto es así que el héroe o personaje sobre el que recae toda la responsabilidad o peso narrativo de la función reconocimiento, se transforma de tal manera que ya no volverá a ser el mismo. La función reconocimiento es objeto de una recomposición de los diferentes pesos específicos y energías narrativas que el relato poseía; además es la responsable de la aparición de nuevas variables narrativas. Con ello se

provoca una fuerte convulsión que hace estremecer toda la narración y la conduce por encrucijadas nunca antes previstas. El reconocimiento se aviva cuando la marca toma conciencia de sí misma y promueve la transmisión de información al personaje-receptor.

A la pareja funcional *interrogatorio vs información* le sigue la pareja *engaño vs sumisión*. La función *engaño*⁵² pertenece a la esfera de acción del oponente. El oponente es el agente de esta función y el héroe es el paciente, un paciente sumiso (función *sumisión*)⁵³ que se deja engañar en su condición de “héroe no revelado” (Greimas 1966: 306). La función *engaño*, por el principio de reintegración, se ve desactivada por la función *revelación del traidor*⁵⁴; y la función *revelación del héroe*⁵⁵, donde el héroe recupera su esplendor heroico, hace lo propio con la función *sumisión*: el héroe deja atrás su sometimiento a las fuerzas del mal y reconquista su posición hegemónica.

Por último, a la función *engaño* le sigue la función *fechoría* que tiene su consecuencia en la función *carencia*. La fechoría es neutralizada por la función *castigo*, el oponente recibe su correctivo. La función *reparación o liquidación de la falta*⁵⁶ hace lo propio con la función *carencia*, la alienación es definitivamente desactivada, se ha reparado la falta y se reintegra el estatus idílico del relato.

A la traición corresponde la punición del traidor, pero la falta es liquidada, de manera redundante, primero por la restitución del Bien a la comunidad, tras la victoria sobre el traidor, y después por la recompensa del héroe, en el momento de las bodas (Greimas 1966: 307).

La función *reparación* es habitual que se produzca de forma redundante, con su instauración se restituye o se mantiene el orden roto o amenazado, y el héroe también consigue beneficiarse debido a su comunicación definitiva con el objeto.

⁵² *Engaño* es el nombre en *Morfología del cuento* de Propp que se corresponde con la función *decepción* en *Semántica estructural* de Greimas.

⁵³ Función *complicidad* en Propp.

⁵⁴ Función *descubrimiento* en Propp.

⁵⁵ Función *transfiguración* en Propp.

⁵⁶ La función *falta* de Greimas se corresponde con la función *carencia* en Propp.

Cuando hay una situación de degradación solo es posible un cambio que transforme esa situación. El relato tiende a la homeostasis, por lo tanto, esa transformación casi siempre se da en forma de mejora. En este proceso de autorregulación positiva, si el mejoramiento finalmente se obtiene, es el destinatario el beneficiario de la regeneración del relato. La regeneración se produce no sin dificultades, veamos lo que dice Bremond en esta cuestión:

Ubiquémonos, en primer lugar, en la perspectiva del beneficiario del mejoramiento. Su estado deficiente inicial implica la presencia de un *obstáculo* que se opone a la realización de un estado más satisfactorio y que se elimina a medida que el proceso de mejoramiento se desarrolla. Esa eliminación del obstáculo implica a su vez la intervención de factores que operan como *medios* contra el obstáculo y en pro del beneficiario (Bremond 1966: 93).

El obstáculo deviene por la situación imperfecta o degradada. Justo después de ser divulgada la *fechoría*, con la función *mandamiento* o tras la *decisión del héroe* a actuar, emergen los contratiempos que el héroe deberá ir sorteando hasta revertir la situación degradada.

3.4.4. La categoría funcional *prueba*

3.4.4.1. Introducción

El héroe, en su viaje hacia sus objetivos, afronta ayudas que irán fortaleciendo su fuerza heroica; además, recibirá las competencias necesarias que le facilitarán la superación de los distintos obstáculos que aparecen en el relato. Los obstáculos estructuralmente vienen definidos por una nueva categoría funcional que Greimas hace llamar *prueba*. Según Greimas, el héroe a lo largo del relato, principalmente, se somete a tres tipos de pruebas, la *prueba principal*, la *prueba cualificante* y la *prueba glorificante*, cada una de ellas tiene un significado diferente dentro de la narración, pero “solo son distintas desde el punto de vista del contenido de sus consecuencias” (Greimas 1966: 301). Las tres comparten el siguiente esquema propuesto por Greimas:

<i>asignación de una prueba</i> (esf/ destinador)	<i>aceptación</i> (esf/ héroe)
<i>afrontamiento</i> (esf/ héroe)	<i>logro</i> (esf/ héroe)
funciones consecuencias	

Las tres pruebas comienzan con una orden, petición o mandato: función *asignación de una prueba* (Greimas) o *primera función del donante* (Propp). Esta orden o petición es comandada por el destinador⁵⁷ y pertenece a su esfera de acción; se produce, así, un hecho contractual⁵⁸ en el cual hay dos intervinientes, de quien emana la orden (destinador) y quien la recibe (sujeto). El héroe reacciona ante esa orden o petición en forma de aceptación del mandato: acepta actuar (función *aceptación*⁵⁹). Se inicia la prueba o tarea, el héroe afronta la orden emitida (función *afrontamiento*). Es el momento de la actuación del héroe y de la máxima intensidad narrativa de esa parte del relato, momento que culmina con la superación o no de la prueba o tarea (función *logro*). Si el héroe supera la prueba o tarea, se elimina uno de los obstáculos –o el definitivo– de los muchos que deberá salvar y estará en mejores condiciones para alcanzar sus objetivos. Puede darse el caso de que la prueba o tarea no sea superada, entonces el relato entra en una fase de dilatación. Si la prueba o tarea es superada le sigue su consecuencia en forma de ayuda, premio, aprobación o agradecimiento.

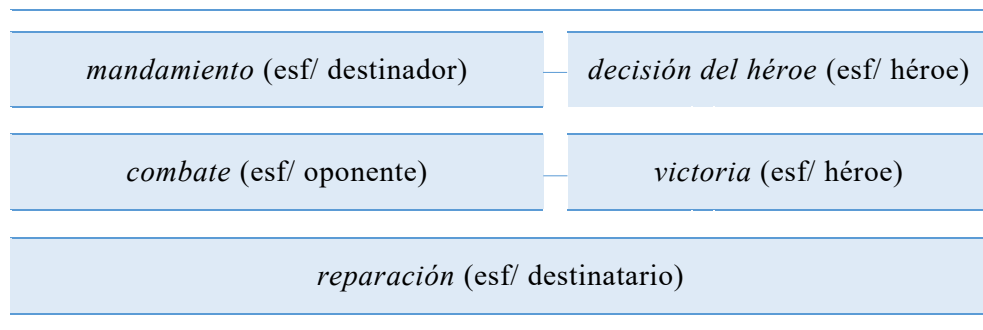
⁵⁷ La descripción de la figura actancial destinador se encuentra en el punto 3.3.2. *Destinador vs destinatario*.

⁵⁸ La categoría funcional contrato se encuentra en el punto 3.4.1. *La categoría funcional contrato*.

⁵⁹ La función *aceptación* no existe en el inventario de funciones de Propp. Greimas añade esta función basándose en la función de Propp *principio de la acción contraria*, que en Greimas aparece como *decisión del héroe*.

3.4.4.2. La prueba principal

Como ya hemos apuntado más arriba, Greimas distingue en todo relato tres tipos de pruebas. La primera y más importante, porque vertebraba todo el relato, es la *prueba principal* y contiene las siguientes funciones:



La prueba principal se compone de dos partes, la primera está integrada al inicio del relato y la segunda, al final. En la primera parte encontramos dos funciones, la función *mandamiento* (estipulación del contrato) y la función *decisión del héroe*⁶⁰ (aceptación del contrato). La segunda parte comienza con la función *combate*⁶¹ donde el héroe se enfrenta al oponente en uno de los momentos de máxima intensidad narrativa (clímax⁶²) que puede abocar al relato a su extinción. A la función *combate* le sucede la función *victoria* del héroe y, como consecuencia, se produce la *reparación*⁶³ de la *fèchoria* y de la *carencia* que, como hemos visto más arriba, es el destinatario o destinatarios quienes obtienen beneficios como efecto implementado de la función *reparación*.

⁶⁰ Función *principio de la acción contraria* en *Morfología del cuento* de Vladimir Propp.

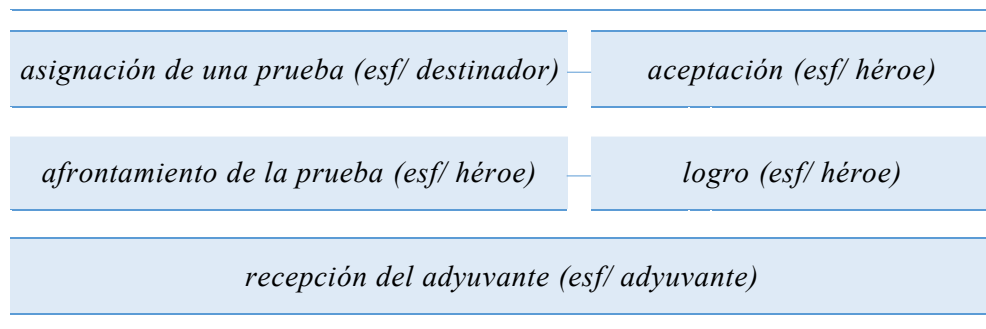
⁶¹ El combate lo puede ganar el héroe o lo puede perder. En el primer caso a la función *combate* le sigue la función *victoria*. En el segundo la función *victoria* desaparece de la prueba principal y la *reparación* o no existe, o lo hace solo parcialmente.

⁶² Hablamos de *clímax* como uno de los elementos integrantes de la *estructura dramática* [Ver punto 4.3.3.2. *El clímax*].

⁶³ Función *reparación* en Propp y *liquidación de la falta* en Greimas.

3.4.4.3. La prueba cualificante

La segunda prueba es la *prueba cualificante* y se compone de las siguientes funciones:



La prueba cualificante⁶⁴ es la fase preparatoria en la que el héroe busca la cualificación que le acredita como tal. Le esperan grandes adversidades y necesita aprovisionarse de la capacidad necesaria para contrarrestar el infortunio venidero. La primera adversidad con la que el héroe se tendrá que enfrentar es la función *engaño* que pertenece a la esfera de acción del oponente o traidor (agente causante). Con el engaño del oponente,

un objeto –un mensaje o un representante simbólico del bien– cambia de manos y pasa del héroe (o de su familia, o de los suyos) al traidor. [...] lo que cambia de manos a causa de la decepción, lo que es robado por el traidor, es, por así decir, la naturaleza heroica del héroe (Greimas 1966: 306-307).

El héroe (paciente), o cualquier otro personaje de su entorno, son engañados por el oponente o villano. Este engaño suscita en el héroe la pérdida de parte de su condición heroica en favor del oponente: cualidad en forma de fuerza heroica que recuperará con la función *recepción del adyuvante*. Esa fuerza le cualifica definitivamente para enfrentarse a todos los obstáculos, pruebas y tareas sucesivas que vayan apareciendo en el relato. En el momento en que el héroe recibe o recupera su energía heroica se anticipa su victoria sobre

⁶⁴ Greimas considera la prueba cualificante como un microcosmos semántico con entidad propia, por lo tanto, se puede extrapolar un modelo actancial específico que atienda a las necesidades estructurales de ese nuevo universo.

el oponente y el restablecimiento o la pervivencia del orden perdido o amenazado.

La prueba cualificante se inicia con la función *asignación de una prueba*⁶⁵, en forma de petición, orden o mandato del destinador. Este pide, sugiere u ordena al héroe que realice una prueba o tarea, el héroe acepta el reto (función *aceptación*) y seguidamente entra en juego la función *afrentamiento de la prueba*⁶⁶. Según Greimas la prueba cualificante “no presenta [...] más que una lucha simulada, es decir, simbólica, en que el destinador hace el papel de oponente” (Greimas 1966: 314). Si el héroe finalmente realiza con éxito la prueba (función *logro*), en los casos en que destinador y ayudante sean el mismo personaje, este deberá despojarse de parte de su energía o condición –o de alguna posesión–, que pasará al héroe implementada en forma de ayuda humana, material o inmaterial: función *recepción del adyuvante*⁶⁷.

3.4.4.4. La prueba glorificante

La última de las tres pruebas es la *prueba glorificante*, en ella encontramos tres funciones:

<i>asignación de una tarea</i> (esf/ destinador)	<i>aceptación</i>
<i>afrentamiento de la tarea</i> (esf/ héroe)	<i>logro</i>
<i>reconocimiento</i> (esf/ objeto / destinador)	

⁶⁵ Función *primera función del donante* en Propp.

⁶⁶ Función *reacción del héroe* en Propp.

⁶⁷ Función *recepción del objeto mágico* en Propp.

Esta vez al héroe se le encomienda o asigna una tarea de difícil cumplimiento (función *asignación de una tarea*⁶⁸). El héroe acepta el reto y si consigue realizar la tarea con éxito (función *logro*⁶⁹), recibe como estímulo el reconocimiento de su condición heroica y, consecuentemente, se produce su glorificación (función *reconocimiento*⁷⁰). Un ejemplo claro del reconocimiento del héroe (función *reconocimiento*) asociado a la función *asignación de una tarea* lo encontramos en el largometraje *Excalibur*⁷¹, leyenda artúrica que fue llevada al cine de la mano de John Boorman y Rospo Pallenberg, donde el héroe no revelado es reconocido como tal cuando consigue superar sin esfuerzo una *tarea difícil* consistente en sacar a la espada Excalibur de la roca en la que llevaba insertada desde la muerte del último rey.

3.5. Los procesos comunicativos en los modelos actanciales

Para terminar, es importante resaltar el descubrimiento que hace Greimas de los diferentes procesos comunicativos que ocurren en toda manifestación narrativa, son tres (Greimas 1966: 318-319). En el primero “el objeto de comunicación es un mensaje. [...] Al constituir la clave del conocimiento y reconocimiento, el objeto-mensaje pudiera ser considerado como una formulación, en el plano de la manifestación mítica, de la modalidad del «saber»”. Esa modalidad, la del saber, está presente de manera negativa en la pareja funcional *interrogación vs información* (esfera de acción del oponente). También está presente esta vez de forma positiva tanto en la pareja funcional *marca vs reconocimiento*, como en la *prueba glorificante*. En las dos se produce un traspaso de conocimiento en forma de información. El segundo proceso comunicativo “trata de la transmisión del vigor, que priva al hombre de la energía necesaria para la acción, o, al contrario, se la atribuye. El objeto-vigor sería el equivalente mítico a la modalidad del «poder»”. Esta modalidad está presente en el momento de la fechoría. Es la etapa en la cual el héroe ha perdido toda o parte de

⁶⁸ Nombre de la función en *Semántica estructural* de Greimas. *Tarea difícil* es su correspondiente en *Morfología del cuento* de Propp.

⁶⁹ *Tarea cumplida* es el nombre en *Morfología del cuento* de Propp, se corresponde con la función *logro* en *Semántica estructural* de Greimas.

⁷⁰ Esta es una segunda modalidad de reconocimiento. En la primera el reconocimiento aparece asociado a la función *marca* como vimos más arriba.

⁷¹ BOORMAN, John (director) (1981) *Excalibur* [VHS]. Reino Unido, Estados Unidos: Orion Pictures, Warner Bros.

su energía heroica; energía o naturaleza que le será devuelta mediante la *prueba cualificante* en el momento de la recepción del adyuvante. En el tercer proceso comunicativo “la comunicación consiste en la transferencia del objeto de deseo, que correspondería, por consiguiente, a la modalidad del «querer»”. En este proceso el objeto de deseo es transferido desde un estado malogrado o de dificultad excesiva, a un estado de plenitud. El objeto de deseo imprime poder de comunicación en el héroe, un poder que pertenece también al relato, puesto que mantiene conectados narrativamente en todo momento al héroe y al destinador con su objeto. Su canal de comunicación está constantemente abierto, no se interrumpe nunca, a no ser que el héroe renuncie a su deseo, en ese momento la comunicación cesa y la modalidad del querer (del deseo) se desactiva. Esta modalidad está presente en la *prueba principal*, comienza con la estipulación de contrato y termina con la función *reparación* y la función *boda*⁷².

CAPÍTULO 4. LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

4.1. El proceso de construcción dramática o dramatización

Con motivo una vez más de profundizar en nuestro propósito de esclarecimiento significativo, hacemos mención a Bordwell para justificar semánticamente el uso aplicado en nuestro estudio del concepto de *estructura dramática*. Bordwell en su libro *La narración en el cine de ficción* se acerca al concepto de *argumento* con varias acepciones; por un lado, dice que “el argumento es la organización real y la representación de la historia en la película”; más adelante Bordwell expresa que: “el argumento consiste en el diseño concreto de los acontecimientos (acciones, escenas, puntos críticos, giros inesperados de la trama) que describen la historia” (Bordwell 1985: 50). Esta apuesta se antoja un tanto confusa y poco ambiciosa y está visiblemente alejada de los planteamientos teóricos de este trabajo; por lo cual, siguiendo con la susodicha ape-

⁷² Metafóricamente la función *boda* representa la fusión del *objeto* y el *sujeto*. No siempre encontramos literalmente la función *boda* en todos los relatos, pero sí que es mucho más habitual su reflejo metafórico en forma de encuentro o reunión final entre los dos actantes.

tencia de clarificación terminológica, definimos *argumento* como *resumen narrado de la historia –lo que se cuenta– de una obra*⁷³. Salvando las distancias, a lo que Bordwell en sus acepciones llama *argumento*, en este estudio lo vamos a llamar *estructura dramática*. Además de los elementos que Bordwell detalla en su definición de argumento en su segunda acepción, existen otros, en número considerable, característicos de la estructura dramática que van a tener un especial protagonismo en este capítulo.

Para entender mejor el concepto de *estructura dramática* debemos enfatizar la trascendencia que posee la estructura narrativa en la confección del proceso por el cual aquella construye su grandilocuencia. Para tal fin traemos a colación un concepto que según la *Poética* de Aristóteles es una de las partes más notables que conforman la tragedia, nos referimos a la idea de *fábula*⁷⁴. A tenor de la concepción aristotélica, en la idea de *fábula* se vislumbran dos acepciones; una primera tiene que ver con lo que ocurre o lo que se cuenta, es decir, la historia o la concatenación de acciones o hechos que transcurren en el relato trágico; y una segunda hace referencia a la manera en que esas acciones y hechos son relatados o las estrategias modales que se utilizan para llevar a cabo la enunciación de la historia. Más recientemente, en el ámbito del formalismo, es donde se ahonda en esa distinción. La teoría formalista rompe la unicidad polisémica del término aristotélico *fábula*, y lo divide en dos vocablos, *fábula* y *trama*. Los formalistas

frente a las obras se interesaban sobre todo por los detalles de la composición, abordaron los problemas de la ficción narrativa con una especial atención en los procedimientos constructivos empleados por el escritor. Lo que los llevó a interesarse peculiarmente por obras en las que se producía el desvelamiento consciente de esos procedimientos, pues eran las que se prestaban mejor a la aplicación de la dicotomía entre *material* y *recurso*, cuya dinamicidad quedaba especialmente clara con una nueva distinción: la que separa la noción de *Fábula* de la de *Trama* (*sjuzet*). Con la primera de estas nociones se referían a la suma de

⁷³ En el diccionario de la RAE, *argumento* tiene dos acepciones, 1. Sucesión de hechos, episodios, situaciones, etc., de una obra literaria o cinematográfica, 2. Resumen del asunto de una obra literaria o cinematográfica, o de cada una de sus partes.

⁷⁴ Veremos más en detalle la duplicidad conceptual del término *fábula* en el punto 5.2.1. *Las partes constitutivas de la tragedia*.

acontecimientos narrados en la obra, mientras que la segunda hacía alusión a la elaboración artística de esos acontecimientos (Viñas Piquer 2007: 365).

Vemos que desde la perspectiva formalista el término *fábula* es idéntico al término *historia*⁷⁵, esto es, la sucesión o entramado de las unidades narrativas dispuestas en el relato de una manera concreta. Esta proposición es la que vamos a adoptar como definición de *estructura narrativa*⁷⁶, lo cual nos empuja a establecer seguidamente las líneas conceptuales de la noción de estructura dramática.

Mediante una determinada disposición y jerarquización causal de los asuntos que se dan y suceden en el relato, es decir, mediante la conformación estipulada de la estructura narrativa, se produce un compromiso de todos los elementos intervinientes para confeccionar una organización discursiva especialmente orientada a la adopción de “un proceso dramático (presentación, giro, punto de ataque, etc.)” (Onaindia 1996: 57), proceso al que nos vamos a referir también como *dramatización*, esa organización es *la estructura dramática*.

Se trata, aquí, de considerar el guion como línea, como curva que, con sus divisiones en actos, escenas, tan importantes como en el teatro, aunque en el cine sean menos codificadas y más subyacentes; considerarlo también, con una marcada progresión en puntos destacados, rupturas, que conducen en principio de un punto a otro ¿acaso será ese otro punto, según el modelo cíclico a menudo utilizado, el retorno al punto de partida, enriquecido con una lección, o una desilusión, una ganancia o una pérdida? (Chion 1985: 143).

Vale llama a este proceso *la construcción dramática* y la define como “un número ilimitado de reglas que se aplican [al relato] para obtener ciertos efectos” (Vale 1982: 73). La estructura dramática, por lo tanto, la consideramos como la inmersión de las distintas unidades narrativas, y su ordenación, en un proceso conducente a la dramatización del relato. Dramatización entendida como el ingrediente necesario para que el relato despierte en el espectador sus más íntimas pulsiones, temores, etc. “Su función es dar énfasis o quitárselo a ciertos sucesos de la historia, interpretar algunos y dejar que se deduzcan otros,

⁷⁵ Concepto citado y definido en el punto 1.4. *El concepto de historia*.

⁷⁶ Consideramos *historia* y *estructura narrativa* como expresiones semánticamente homólogos.

mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio, concentrarse en este o aquel aspecto de un suceso o personaje” (Chatman 1978: 57).

El *proceso de construcción dramática* o *dramatización* que se está detrás de toda estructura dramática se caracteriza por dotar al relato de estrategias, trampas, ornamentaciones o ejercicios de estilo, tales como engarces estructurales, detenciones programadas o promotores de dilatación, intensificadores emocionales, agentes de ordenación estructural, impulsores o correctores de dirección, agentes disuasorios, etc. Algunos de estos complementos «dramatizadores» del relato se encuentran perfectamente legislados en la *Poética* de Aristóteles –como veremos en el siguiente capítulo–, otros lacónicamente subatendidos, otros simplemente no están de ninguna manera; por esta razón y dada su importante contribución a la dramaticidad del relato, en adelante les dedicaremos una especial atención hermenéutica.⁷⁷

La dramatización es un dispositivo fundamental en la teoría narratológica, y lo es, en parte, debido a la incidencia que ha tenido históricamente en muchas de las manifestaciones narrativas, desde los primeros relatos orales hasta las más sofisticadas expresiones dramáticas contemporáneas. Entendemos la dramatización como el proceso por el cual una historia aparentemente anodina y aburrida, con poco o ningún interés, se convierte en una expresión narrativa fascinante que abruma al espectador consiguiendo aumentar su compromiso accionarial con el relato dramatizado. La indiferencia da paso a un interés desmedido por conocer en profundidad la historia que se nos cuenta y, así, aprehender de manera más efectiva y emocional todos los elementos que participan en ella.

Cuando relatamos una hecho o anécdota personal lo hacemos no solo con la intención de despertar el interés de quien nos escucha, sino también de embelesar al oyente con nuestras palabras y hacerle partícipe activo y solidario del suceso que se cuenta. Ese interés y esa solidaridad serán mucho más efectivas si se producen exclusivamente a través de un procedimiento de dramatización. La dramatización no solo es aplicable a los relatos de ficción, es un procedimiento universal que con sus particularidades también existe en otras manifestaciones artísticas, como ocurre especialmente en la música. En la construcción

⁷⁷ En el punto 4.5. *Recursos y figuras retóricas de la dramatización*, enumeramos y definimos, entre otras cosas, muchos de estos elementos «dramatizadores» del relato.

musical todos los componentes que intervienen en ella se conjugan de una manera determinada para adquirir una mejor expresión y una mayor economía en las respuestas emocionales del público.

Michel Chion en su libro *Cómo se escribe un guión* desgrana el procedimiento dramático subyacente en los guiones de cuatro magistrales películas: *Pauline à la plage* (*Pauline en la playa*)⁷⁸, de Eric Rohmer, *To Have and Have Not* (*Tener y no tener*)⁷⁹ de Howard Hawks, *Das Testament des Dr. Mabuse* (*El testamento del doctor Mabuse*)⁸⁰ de Fritz Lang y *山椒大夫* (*El intendente Sansho*)⁸¹ de Kenji Mizoguchi. Chion propone un “ejercicio de dramatización” (Chion 1985: 164-165) aplicable a cualquier vivencia, historia, anécdota, hecho, etc. Ese ejercicio trata sobre la utilización de ciertas premisas en cualquier modo de expresión narrativa. La primera de ellas sería la *concentración*, entendida como la supresión de todo lo superfluo “con el fin de dar mayor unidad a la historia y de adaptarse, además, al grado de información asimilable por un espectador”. Con la concentración se lograría dar una mayor y mejor consistencia a la historia, además de economizar y gestionar más adecuadamente la información que se brinda al espectador para hacerla más atractiva y despertar su curiosidad. La concentración impide la tramitación de hechos no relevantes; por consiguiente, si en la historia existen acciones o acontecimientos con poca entidad narrativa acreditada que no supongan ni una revelación o acción posterior, ni la obligatoriedad para una determinada descripción u ornamentación discursiva, esas acciones o sucesos se considerarán como no pertinentes. Para que un acontecimiento, hecho o acción pueda ser aspirante en un proceso de dramatización posterior debe influir de manera decisiva en la narración, si no lo hace tiene que ser automáticamente descartado, no ser narrado. El segundo elemento o premisa que nos ofrece Chion es la «*emocionalización*», al respecto dice lo siguiente: “no se contará la historia de forma neutra, sino de manera que

⁷⁸ ROHMER, Éric (director) (1983) *Pauline à la plage* [online]. Francia: Les Films du Losange, Les Films Ariane.

⁷⁹ HAWKS, Howard (director) (1944) *To Have and Have Not* [VHS]. Estados Unidos: Warner Bros.

⁸⁰ LANG, Fritz (director) (1933) *Das Testament des Dr. Mabuse* [online]. Alemania: Nero Film.

⁸¹ MIZOGUCHI, Kenji (director) (1954) *山椒大夫*, *El Intendente Sansho* [online]. Japón: Daiei Studios.

suscite una participación emocional en el espectador, que pueda pasar por una identificación con el personaje principal, sujeto de la historia”. La «emocionalización» consiste en la necesidad de imprimir cuanto antes un arrojo emocional en la historia que facilite el traspaso de esa emoción al espectador: se intensifica la respuesta emocional del relato y, por ende, la respuesta emocional del espectador, lo cual se traduce en una mayor y más penetrante actitud participativa por su parte. Para agenciar este efecto según Chion habría que “poner una prenda en juego, algo que ganar o que perder”. «Emocionalizar»⁸² también significa exagerar “los sentimientos y las situaciones vividas”. Otro de los elementos a los que alude Chion es el de *jerarquización*, entendida como un procedimiento por el cual “se iluminarán las cosas importantes, en relación con detalles que quedarán como decorado o adorno”; lo primordial se hará destacar por encima de lo superfluo o menos importante. Esta idea atestigua que la robustez dramática del relato reside también en la fiscalización del binomio *fuerza* versus *debilidad* entendida como sucesión. El encadenamiento gradual de momentos débiles y momentos fuertes fomenta el desarrollo de una progresión normalmente ascendente que comienza al inicio del relato y acabaría al final. Esta progresión se caracteriza por la inclusión de una tensión dramática que irá *in crescendo* a lo largo del transcurso narrativo. La alternancia entre lo más inestable y lo que más peso molecular posee, actúa equilibrando y reestructurando el campo de fuerzas de toda la narración; así se produce un ajuste de presiones que provocará un excedente de energía. La energía disipada se irá almacenando para ser liberada más adelante, en el instante en que el relato tensionado así lo requiera. Todas estas reglas tienen un carácter genérico que bien pudiera traducirse en una indefensión a la hora de ser incorporadas en una determinada narración dramatizada. Lejos de provocar cierto desamparo en la configuración de una supuesta dramatización posterior, las reglas de Chion ayudan a que el proceso dramático tome forma y se convierta en una pieza clave para la construcción estructural del relato dramatizado.

⁸² Dentro de la premisa b) *Emocionalización* que forma parte del punto *Ejercicio de dramatización* de Chion, hemos incluido también la c) *Intensificación* porque las entendemos demasiado semejantes para describirlas por separado.

4.2. Sucesos nucleares, pulsos o beats

Tanto las líneas narrativas o de acción como los sucesos de un mismo relato están causalmente relacionados unos con otros. Cuando se produce un hecho relevante en el relato, este siempre debe provocar una reacción, es la ley causa-efecto. Si una acción o acontecimiento no promueve ninguna reacción, es un hecho sin mucha importancia para la economía narrativa del relato. Veamos, pues, que en el relato existen sucesos que provocan una gran respuesta emocional, otros su respuesta es de baja intensidad.

Según la *lógica de la jerarquía*, en la fábula hay unos sucesos sin cuya presencia no tendríamos la fábula. Son los *sucesos núcleos*. Otros puntos de acción, en cambio podrían ser prescindibles, ya que están para, digamos, dar color a la trama o apoyar a los sucesos núcleos. Son los *sucesos satélites*. Los sucesos núcleos son puntos de acción dinámicos: modifican la situación. Por el contrario, muchos de los sucesos satélites son puntos de acción estáticos: no modifican la acción porque se trata de momentos descriptivos, momentos en los que se pone atención en un paisaje, en un espacio, en un personaje. Se trata de remansos de la acción (Díez Puertas 2006: 139).

Linda Seger habla de *beat* para referirse a “pulsos importantes que preparan el desarrollo de la historia” (Seger 1987: 44). Nos vamos a referir a ellos como *sucesos nucleares* o *pulsos*. En toda narración dramatizada existe un número indeterminado de pulsos de alta intensidad que provocan en el relato movimientos o agitaciones importantes. Encontramos dos tipos de sucesos nucleares o pulsos. A los primeros los denominamos *pulsos de arrastre*, y su misión es modificar el flujo narrativo en el instante preciso en que el relato necesita un nuevo desafío, ejerciendo una tracción o empuje sobre la estructura narrativa y activando subsidiariamente la tensión dramática: son *impulsores* o *correctores de dirección estructural*. Estos pulsos de arrastre funcionan como detectores programados cuya misión es inducir un vuelco o cambio direccional narrativo a los acaecimientos del relato. La peripecia aristotélica sería uno de estos pulsos de arrastre que, como veremos, supuso una resonancia cardinal para la dramatización de la tragedia clásica. Además de la peripecia existen otros *pulsos de arrastre* que conceden una importancia vital al funcionamiento y, sobre

todo, a la concepción del proceso dramático del relato. A ese otro tipo de pulsos de arrastre Linda Seger los denomina *puntos de giro*⁸³, así se expresa:

Por lo general, el primer **punto de giro** se presenta aproximadamente a la media hora de película y el segundo veinte o treinta minutos antes del final. Cada uno de ellos cumple las siguientes funciones:

Hace girar la acción en una nueva dirección.

Vuelve a suscitar la **cuestión central** y nos hace dudar acerca de su respuesta.

Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal.

Eleva el riesgo y lo que está en juego.

Introduce la historia en el siguiente acto.

Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción.

Un punto de giro con fuerza cumplirá todas estas funciones, aunque otras veces cubrirá solo algunas de ellas (Seger 1987: 46).

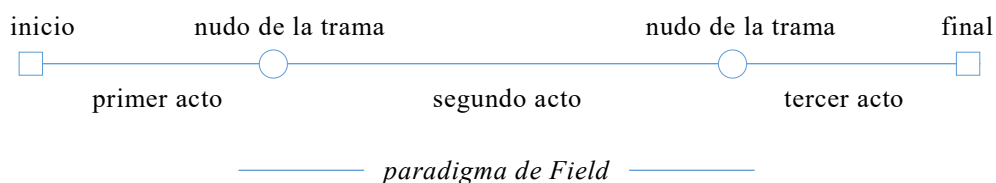
En estos pulsos o sucesos nucleares confluyen distintas variables energéticas de una línea narrativa determinada, otorgando al relato momentos de especial relevancia dramática e instigando su devenir espacio temporal. Estos pulsos requieren o confieren un cambio considerable en la vida del personaje, un cambio que debe influir fuertemente en el pretendido transcurso del relato.

El efecto teatral («plot point» de los americanos, «peripeteia» de Aristóteles), es un giro brusco que modifica la situación y la relanza de manera imprevista: bien sea la intrusión de un elemento o de un personaje nuevo, un cambio de fortuna, la revelación de un secreto o de una acción que se encamina hacia el sentido contrario al que se esperaba (Chion 1985: 158).⁸⁴

⁸³ También llamados puntos de ataque, puntos de inflexión, nudos de la trama, efecto teatral o *plot points*, entre otras denominaciones. Estos pulsos tienen grandes similitudes con la *metábasis* o *metábole* aristotélica. Hablaremos de la metábasis o metábole, de la peripecia y otras figuras de la tragedia en el punto 5.2.3. *El proceso de dramatización en la tragedia*.

⁸⁴ La peripecia aristotélica es un caso especial de pulso de arrastre que sobrepasa conceptualmente la consideración de *plot point* o punto de giro. Aristóteles la definió como una acción que teniendo una clara intención benefactora y noble provoca un cambio narrativo en sentido contrario, introduciendo la desgracia en la esfera de acción del personaje.

Field los denomina *nudos de la trama* y forman parte esencial de su paradigma. En el *paradigma de Field* (Field 1984: 16) estos nudos funcionan también como agentes de ordenación estructural, es decir, además de su función de arrastre sirven para delimitar y circunscribir los actos o partes del relato, los cuales veremos en el punto siguiente. Según Field existen dos nudos de la trama, el primero se sitúa al final del primer acto y sirve como introductor del segundo acto, el segundo está posicionado en el cierre del segundo acto y produce la incorporación del tercer acto a la narración.



Los nudos de la trama son pulsos activos que dotan de abundante material dramático a las historias, uno de sus perfiles más sobresalientes, como hemos apuntado, es la incitación del relato a moverse hacia adelante y a discurrir por lugares no previstos. Estos nudos de la trama o puntos de giro han tenido una gran implantación en determinados géneros o estilos cinematográficos. Aunque también existen relatos en los que no están tan desarrollados, relatos en los que, o no existen puntos de giro, o solo hay uno, o hay más de dos, etc., por tanto, la composición del paradigma de Field hay que entenderla exclusivamente como una guía, no es de obligado cumplimiento para los guionistas y, como decimos, no se da, ni mucho menos, en todos los relatos. El segundo tipo de sucesos nucleares o pulsos lo designamos como *pulso intensificador de emociones* o simplemente *intensificador emocional*. Este nuevo pulso imprime un fuerte componente emocional sobre la superficie del relato, llegando a traspasar su franja narrativa o de contenido contagiando su sintomatología en niveles más profundos. El clímax y los conceptos aristotélicos lance patético, anagnórisis y peripecia serían buenas muestras de esta clase de pulsos. Más concretamente encontramos un ejemplo significativo de intensificador emocional en *Roma*⁸⁵,

⁸⁵ CUARÓN, Alfonso (director) (2018) *Roma* [online]. México, Estados Unidos: Participant Media, Esperanto Filmoj.

obra cinematográfica del mexicano Alfonso Cuarón. En ella asistimos a un magistral paradigma de ficción documental de la vida de *Cleo*⁸⁶, una empleada de hogar en el México de los años 70. En una de las escenas vemos a un grupo de alumnos de artes marciales escuchando atentamente las instrucciones de *El profesor Zovek*⁸⁷. El profesor les invita a realizar con los ojos cerrados un ejercicio aparentemente sencillo, ninguno de los alumnos consigue hacerlo; algunos de los asistentes también lo intentan, entre ellos se encuentra Cleo que es la única, junto al profesor, que consigue realizarlo. De esta manera se acentúa la comprensión de la estructura actancial gracias a la entrega de ciertas cualidades e informaciones relevantes del carácter e idiosincrasia de los personajes. Un relato puede estar sembrado en mayor o menor medida de estos sucesos de especial intensidad y de gran relevancia emocional y dramática.

4.3. Las partes o actos del relato

En el relato coexisten conjuntos de agrupaciones narrativas que confluyen en organismos más amplios con suficiencia reguladora y autonomía propia. A esos organismos autónomos se les denomina partes o actos del relato. El acto es “cada una de las partes principales en que se divide una obra o espectáculo teatral. El acto puede constar de uno o varios cuadros, que a su vez están integrados por una o más escenas” (Gómez García 2007: 13).

Una vez más insistimos en la estrecha relación entre estructura dramática y estructura narrativa. En ese sentido, es importante saber que todo proceso dramático se cimienta en un armazón narrativo con el empeño de alentar su propio desarrollo previsto para el relato. Este proceso al que, como ya hemos apuntado, también llamamos *dramatización*, está subordinado a la confluencia estructural de los sucesos contruidos en la propia narración, en otras palabras, para edificar el proceso dramático es necesario un andamiaje sobre el cual desarrollar todo su potencial espeluznante, ese andamiaje es la *estructura narrativa*. Cuando hablamos de estructura narrativa nos referimos también a ella como “una disposición lineal de incidentes, episodios o acontecimientos relacionados

⁸⁶ Yalitza Aparicio interpreta a Cleo, personaje que le valió la nominación al Óscar a la mejor actriz en 2019.

⁸⁷ Personaje interpretado por Víctor Manuel Reséndez Ruiz, más conocido como Latin Lover, luchador profesional, actor y modelo mexicano. El profesor Zovek, cuyo nombre original era Francisco Xavier Chapa del Bosque, fue un escapista y actor mexicano.

entre sí que conducen a una resolución dramática”⁸⁸ (Field 1984: 15). Esa dispensación lineal de elementos narrativos es susceptible de ser dividida formalmente en partes de cierta longitud y con plena autonomía estructural y semántica. Esas partes se han denominado de diferentes maneras a lo largo de la historia de la narratología. Aristóteles en su *Poética*, alude a las partes en que se podía segmentar formalmente la tragedia⁸⁹ y las denomina *principio*, *medio* y *fin* o *prólogo*, *nudo* y *desenlace*. Otros autores, con mayor o menor acierto se refieren a estas partes como *introducción*, *desarrollo* o *enfrentamiento* y *conclusión* (Chion 1985: 148). El humanista granadino Baltasar Céspedes refiriéndose precisamente a las secciones estructurales de un drama habla en su *arte poética* de *prótasis*, *epítasis*, *catástasis* y *catástrofe*.

En la *prótasis* se relata lo más importante de todo el asunto pero sin declarar el fin. En la *epítasis* se presentan y desarrollan los conflictos; se componen de muchas peripecias; Aristóteles llama peripecia a un giro de la acción hacia lo malo. *Catástasis* es algo así como el punto más alto y la plenitud de la fábula y en ella llegan a su culminación todas las complicaciones. *Catástrofe* es la mutación de todo en un fin inesperado y en esto consiste el éxodo, que es el final propiamente dicho de la fábula (González de Salas y Sánchez Laílla 2003: 410, nota 617).

Prótasis equivaldría a la primera parte del relato, *epítasis* a la segunda y *catástrofe* a la tercera; la *catástasis* se correspondería con el punto culminante del relato o *clímax*⁹⁰. Syd Field se refiere a esas partes de la narración como *primer acto* o *principio*, *segundo acto* o *confrontación* y *tercer acto* o *resolución*. Como ya sabemos esta nomenclatura forma parte del *paradigma de Field*. Field defiende su paradigma lanzando una pregunta retórica: “¿El nacimiento? ¿la vida? ¿la muerte? ¿Acaso no son éstos un principio, un medio y un final?” (Field 1984: 14-16). Ciertamente, pero en realidad existen guiones de películas donde no es tan fácil la promulgación del paradigma de Field. Chion pone como

⁸⁸ Field utiliza esta definición para hablar de la estructura dramática. En nuestra consideración entendemos que se adapta mejor a la definición de estructura narrativa.

⁸⁹ La primera reseña a las partes en que se divide la tragedia la encontramos en el capítulo XII de la *Poética* cuando Aristóteles se refiere a las *Partes cuantitativas de la tragedia*. Para más información ir al punto 5.2.2. *Las partes de la tragedia según su extensión* del presente estudio.

⁹⁰ Ir al punto 4.3.3.2. *El clímax*.

ejemplo la película de Howard Hawks *Tener o no tener*, donde –dice Chion– los actos II y III son difíciles de acotar con exactitud (Chion 1985: 149). Según lo expuesto es perfectamente admisible la división de un relato en supra-unidades narrativas, que no tienen por qué ser solo tres, también se dan cuatro o más partes, además, la frontera entre las partes puede estar bien delimitada o, en su defecto, compartir lindes más o menos difusos. Teniendo en cuenta la dificultad que supone la división de un relato en supra-unidades narrativas, vamos a considerar en nuestra investigación que un buen número de relatos se adaptan al paradigma de Field.

4.3.1. Primer acto, principio, planteamiento, exposición o prótasis

4.3.1.1. Introducción

El primer acto de la narración se despliega con *la situación inicial* o *punto de partida*. Los primeros compases de la sinfonía discursiva sirven para introducir al espectador en el relato, le ponen en contacto carnal con la historia estimulando su apetencia y tallando a su antojo su integridad moral. La información comienza a fluir ofreciendo detalles del hábitat en el cual se van a desencadenar los acaecimientos. El mundo supuesto por el relato echa a andar, y lo hace con reglas y propuestas propias. Cada relato es único tanto en su oferta narrativa como en la aplicación de las fuerzas centrípetas que actúan sobre los diferentes sucesos que lo componen. En esta primera parte “se exponen al espectador los diferentes elementos y puntos de salida a partir de los que la historia que va a ser contada va a poder funcionar: personajes principales, marco, situación de partida, primera perturbación, etc.” (Chion 1985: 149). Desde el inicio se fragua la disposición estratégica de todos los elementos intervinientes en el tablero narrativo, se nos presenta, caracteriza y contextualiza a los personajes principales, informándonos de su modo de vida, su idiosincrasia, sus relaciones personales y profesionales, etc.

4.3.1.2. Las informaciones

En el primer acto, a veces, el guionista se ve en la necesidad de concentrar demasiada información. Para autores como Chion (Chion 1985: 149) es muy importante dosificar el caudal informativo que circula en esta primera parte de la narración. Por regla general las informaciones se deben distribuir de manera

ordenada y con exquisito celo a lo largo de todo el relato para no desconcertar al espectador y no provocar una sobreexposición informativa que pueda producir efectos indeseados. A estas alturas de la narración es característico no decir todo, o decir muy poco, para despertar la curiosidad y estimular el interés por lo que allí se cuenta. La falta de información o, incluso, la información sesgada o tendenciosa fuerza al espectador a hacerse preguntas, le obliga a ingresar en modo duda, se sentirá inquieto, ansioso por saber más; un espectador intrigado o en suspense es un espectador abducido por las fuerzas magnéticas del relato. El suspense da consistencia al drama e introduce al espectador en el irresistible flujo emocional del relato, además “la incertidumbre en cuanto al pasado y las relaciones entre los personajes puede incluso, en ciertos casos límites, convertirse en el motor principal de la intriga” (Roche y Taranger 2001: 45). La falta de información y la incertidumbre sobre el parentesco de Darth Vader y Luke Skywalker en la saga de *Star Wars*, se revela de vital importancia al final de *The Empire Strikes Back (El Impero contraataca)*⁹¹ cuando se descubre que son padre e hijo. El desvelamiento de esta información infiere un nuevo impulso a la intriga, dotándole de una nueva dimensión de poder.

4.3.1.3. El detonante o incidente incitador

Después de ser presentada la situación inicial se produce un incidente con un fuerte peso específico dentro del relato; esta eventualidad inquietante provoca un cambio en la narración que perturba la paz del personaje y lo inyecta directamente en la canalización narrativa. A este mecanismo amenazante y turbador se le llama *detonante*⁹². Este artilugio, también llamado *desencadenante*, *gancho* o *incidente incitador*,

narra la alteración que pone en marcha la historia, aquella que mete al protagonista en un verdadero problema, en una situación sumamente complicada, en un momento crucial de su vida, desatando conflictos a todos los niveles y contra

⁹¹ KERSHNER, Irvin (director) (1980) *The Empire Strikes Back* [VHS]. Estados Unidos: Lucasfilm.

⁹² Hay relatos en los que no existe el detonante como en el caso de *Roma* la película de Alfonso Cuarón. Este tipo de relatos se caracterizan por tener una composición vaciada de algunas figuras pertenecientes a la estructura dramática, donde se privilegia o enfatiza elementos descriptivos o documentales por encima de otros más típicos de relatos «ficcionalizados».

fuerzas más fuertes que él. Establece, por lo tanto, una meta en el sujeto que le obliga a actuar, crea el conflicto principal y configura el modelo actancial que fija los principales papeles (Díez Puertas 2006: 139-140).

El detonante se trata de un “acontecimiento impresionante, extraño, sorprendente, todavía enigmático que se sitúa al principio de la historia para captar el interés” (Chion 1985: 152). Linda Seger califica y nombra al detonante como *elemento catalizador*:

Después de la imagen inicial comienza propiamente la historia. Necesitamos que nos presenten a todos los personajes importantes que van a formar parte de la trama. Necesitamos información acerca de la situación: ¿Dónde estamos? ¿Qué pasa aquí? Y algo, algún suceso, debe comenzar el relato. Yo llamo a este particular suceso *catalyst* (detonante o **catalizador**).

Con el **detonante** arranca la acción de la historia. **Algo pasa** –una explosión, un asesinato, llega una carta, quizá tía Mary aparece por la puerta– y, desde ese momento, la historia queda definida. Ya sabemos cuál va a ser su columna vertebral.

El **detonante** es el primer «empujón» que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado (Seger 1987: 41).

Robert McKee lo llama el *incidente incitador* y dice:

El impacto del incidente incitador crea la oportunidad que nos permite alcanzar los límites de la vida. Es una especie de explosión. En los géneros de *acción* podría ser de hecho una explosión; en otro tipo de películas podría ser tan silencioso como una sonrisa. No importa cuán sutil o directo sea; siempre debe desequilibrar el *statu quo* del protagonista y cambiar la ruta actual de su existencia para que el caos invada el universo del personaje. [...]

El incidente incitador lanza al protagonista a la búsqueda de un objeto del deseo consciente o inconsciente que restaurará el equilibrio en su vida. Para comenzar a perseguir su deseo, llevará a cabo la mínima acción conservadora con el fin de provocar una respuesta positiva de su realidad. Pero el efecto de su acción consistirá en despertar las fuerzas del antagonismo desde niveles de conflicto internos, personales o sociales/medioambientales que bloqueen su deseo y abran un abismo entre las expectativas y el resultado (McKee 1997: 254-255).

El detonante como elemento fundamental para la economía del relato, a veces está sugerido, no se muestra en la primera parte del relato. Un buen ejemplo de esta maniobra lo vemos en la película de Atom Egoyan, *The Sweet Hereafter* (*El dulce porvenir*)⁹³. Desde el comienzo de la narración, solamente por la información que nos brindan los personajes, sabemos que un autobús escolar ha tenido un accidente con el desafortunado alcance de varios niños muertos. Este suceso no mostrado es el detonante que pone en marcha al protagonista, un abogado⁹⁴ atormentado por su pasado que intentará esclarecer los motivos del accidente. El espectador tiene la información al principio del film, pero el suceso no se mostrará en pantalla hasta bien adentrada la historia. Con esta ocultación entra en juego, como en otras ocasiones, la conversación entre el autor-director y el espectador⁹⁵. El primero como sujeto empírico o «enunciador» quiere despertar el interés para que el segundo como «enunciario» anticipe y desee presenciar el suceso en cuestión⁹⁶. El espectador al anticipar la escena del accidente, con su deseo, consigue que el relato produzca cierta sensación de aceleración del avance discursivo. A la vez se genera un sentimiento de expectación que produce una posible doble vertiente emocional en el espectador: satisfacción o frustración, en función de si se muestra o no el hecho que ha generado tal expectación; en esta sazón de nuevo se manifiesta la importancia que supone la dramatización de la historia relatada. El despliegue de un proceso dramático en el relato es la mejor manera de conquistar la atención del espectador. Sin dramatización el relato está desprovisto de la energía necesaria para inducir alteraciones de gran impacto e intensidad emocional en los circunstancias.

⁹³ EGOYAN, Atom. (director) (1997) *The Sweet Hereafter* [online]. Canadá: Alliance Communications Corporation, Ego Film Arts production, Telefilm Canada, The Harold Greenberg Fund, The Movie Network, Canadian Film or Video Production Tax Credit Program.

⁹⁴ Ian Holm.

⁹⁵ Para saber más sobre la relación comunicacional entre las distintas figuras que intervienen en la conversación audiovisual consultar Bettetini, Gianfranco (1984) *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra. Sobre las formas que puede adoptar la intervención del autor en un relato ver Booth, Wayne C. (1978) «Tipos de narración», en *La retórica de la ficción; versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriga-Nogués*. Barcelona: Antoni Bosch.

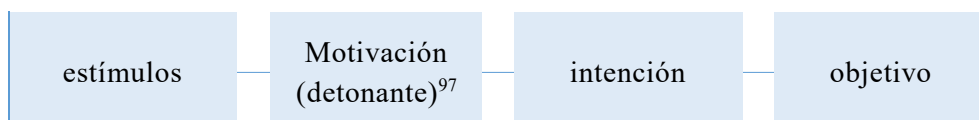
⁹⁶ Ver *anticipación* en el punto 4.5. *Recursos y figuras retóricas de la dramatización*.

Como hemos podido comprobar el detonante está íntimamente relacionado con la apropiación del objeto (objetivo) que debe perseguir el actuante; por lo que, detonante y objetivo, en principio, son complementarios. El detonante da la fuerza y la competencia al personaje para ir en la búsqueda del objetivo. Como consecuencia de este incidente se produce la detonación de la historia y, desde este preciso momento, el objetivo se forja y se proyecta en el tiempo. Si no existe el detonante el personaje no se mueve y no es competente para iniciar una actuación en un sentido u otro, no hay cambio de ritmo. Sin detonante no cabe giro narrativo que incite a la historia a merodear por los intrincados parajes del relato, por tanto, si esto se cumple, el objetivo no entraría en juego. Además, gracias al detonante el espectador inicia las indagaciones sobre alguno de los sucesos que están por venir, el relato le garantiza la exclusividad de poder anticipar incidentes a futuro. Con el detonante se suceden las dudas en el espectador que, consecuentemente, alientan su curiosidad y lo empujan con fuerza hacia el desliz narrativo. El poder sugestivo del detonante invoca al espectador a que formule la *principal pregunta dramática* del discurso: “¿cómo acabará esto?” (McKee 1997: 243), pregunta que nos lanza a imaginar la *escena obligatoria*, escena que, como decimos, es subsidiaria de la implementación del detonante.

Se llama «obligatoria» a esta escena porque, al haber provocado al público para que anticipara este momento, el guionista está forzado a cumplir su promesa y mostrárselo.

Tiburón: Cuando el tiburón ataca a una turista y el sheriff descubre sus restos, nos viene a la mente una imagen muy vivida, el tiburón y el sheriff se enfrentan en una batalla cara a cara. No sabemos cómo llegaremos hasta allí o qué resultado tendrá, pero sabemos que no se puede acabar la película hasta que el tiburón tenga el sheriff virtualmente entre sus dientes (McKee 1997: 243-244).

4.3.1.4. La estructura motivacional



⁹⁷ Motivo y detonante pueden coincidir o no en un mismo hecho o acción narrativa.

capacidades

competencias

En el primer acto florece también una de las reglas narrativas más relevantes para la dramatización del relato, la podríamos definir resumidamente como la motivación que tienen los personajes para actuar en pro del objetivo, es la *estructura motivacional*. En una narración cada uno de los actuantes tiene una motivación personal que influye de manera notable en sus decisiones, lo cual incide de la misma manera en la diversificación, cambio o transformación de las acciones y unidades narrativas que la componen. Para Eugene Vale hay dos tipos de motivaciones, de afinidad y de repulsión.

El ser humano siente dolor o aflicción cuando quiere algo y no lo tiene o cuando no quiere algo que tiene. Estos dos tipos de motivos podrían ser llamados afinidad y repulsión. La afinidad es el deseo de estar unido a algo, la repulsión es el deseo de estar separado de algo. Afinidad significa que el ser humano quiere algo y repulsión significa que no quiere algo. Se podría describir a la afinidad como "amor" y a la repulsión como "odio".

Tanto la falta de algo deseado como la presencia de algo no deseado se reflejan en el dolor. El ser humano actúa para tener algo que quiere o para eliminar algo que no quiere (Vale 1982: 91).

“Un motivo para una acción dará como resultado la intención de actuar. Antes de hacer algo debemos tener la intención de hacerlo”⁹⁸ (Vale 1982: 90). Con toda seguridad, la motivación es previa a la intención; esta se produce siempre y cuando haya una motivación, sin motivación difícilmente habrá intención. En esta línea, cuando un personaje está psicológicamente desaprobado puede darse el caso de la existencia de intención sin motivación o con un motivación confusa difícilmente identificable, es decir, no hay nada en particular

⁹⁸ Vale distingue la intención principal y las sub-intenciones. Las sub-intenciones son intenciones más pequeñas que hay que cumplir para completar la intención principal, aunque poseen un carácter secundario también tienen su propia estructura motivacional (Vale 1982: 111-115).

que mueva al personaje, aparentemente actúa por el mero hecho de actuar o por gusto, sin motivación directa y definible alguna que justifique sus actos.⁹⁹

Motivaciones, cuando las hay, son muchas, igualmente son muchos los estímulos que la provocan. Esos estímulos van desde la idea o pensamiento (ideología), hasta una necesidad, carencia o deseo, un hecho luctuoso o desgracia, una catástrofe, una revuelta social, una invasión alienígena, etc. El estímulo que provoca la motivación, como vemos, puede ser propio o interno del personaje o puede ser instigado por un agente externo. En esta última circunstancia es activada previo encargo, petición, sugerencia o imposición, por tanto, la motivación es regresiva y la intención fruto de esa motivación está desvirtuada, pues no hay relación contractual libidinosa entre motivación e intención. Aunque el sujeto haya aceptado el encargo, petición, sugerencia o imposición, la intención generada resulta de la unilateralidad gestionada desde la esfera de acción del destinador¹⁰⁰; el sujeto cumplirá la función de acercamiento hacia el objeto con grandes dificultades, muchas veces, provocadas por el sujeto mismo. La película *Hancock*¹⁰¹ nos muestra a un atípico superhéroe¹⁰² desprovisto de la motivación necesaria para encauzar su vida. En una de sus desastrosas actuaciones salva la vida de Ray, suceso que servirá como detonante de la historia y lo pondrá en marcha hacia su objetivo. En prueba de su agradecimiento, Ray, procediendo como destinador, estimula su motivación, le insta a cambiar y lo convence a iniciar su transformación en una persona más responsable y acorde con lo que se espera de él. Sus penosos modales serán un obstáculo a vencer si Hancock desea materializar su objetivo: convertirse en un superhéroe querido por todos sus conciudadanos.

La motivación prepara psicológicamente al personaje para la acción, le da la competencia necesaria para actuar. Al sentirse consciente o inconscientemente competente, es cuando entra en funcionamiento la intención, momento

⁹⁹ Las películas de asesinos en serie serían un buen ejemplo de personajes que actúan sin una motivación directa y objetivable.

¹⁰⁰ El motivo del personaje que le da la competencia para actuar se relaciona con la figura del destinador (Greimas) o mandatario (Propp).

¹⁰¹ BERG, Peter (director) (2008) *Hancock* [online]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Overbrook Entertainment, Weed Road Pictures, Blue Light, Relativity Media.

¹⁰² Will Smith.

en el cual el personaje descubrirá si posee las capacidades necesarias para ejercer. Si no tiene capacidades las irá adquiriendo, se irá formando y preparando para la acción. Si las tiene, pero no le sirven o le pueden perjudicar para su actuación, se despojará de ellas o las ocultará. La ejecución de la intención puede ser inmediata o dilatarse en el tiempo: el actuante tiene la intención de intervenir, pero existen fuerzas de diversa índole que impiden su ejecución inmediata; en este sentido el relato solo se pondrá en funcionamiento cuando aparezca el detonante que refuerce la motivación del actuante y dé vía libre a su intención, de forma competencial, para iniciar su recorrido. Para ilustrar esta última argumentación pongámonos en la siguiente situación: Un actuante ha sido injustamente acusado de la muerte de su pareja y es enviado a prisión. Su inocencia y la necesidad de averiguar quién y por qué mató a su *partenaire* estimulan la motivación que encaja al protagonista en la resurrección del relato, su objetivo está dispuesto. El héroe ya tiene consignada la intención de ejecutar sus acciones encaminadas a contactar con su objetivo, pero la privación de libertad impide su culminación. Mientras se desarrolla la espera ocurre un incidente que servirá de detonante de la historia y pondrá al héroe en los cauces de la narración: dentro de la cárcel se está construyendo un almacén, el cemento que van a utilizar para su construcción lo transportan camiones en barriles, uno de esos barriles ya vacíos lo utilizará nuestro héroe para esconderse dentro y salir de la cárcel.¹⁰³ La motivación, en definitiva, designa qué sucesos serán rentables para el patrimonio del relato, funcionando siempre como clasificador coyuntural, separando las situaciones narrativamente rentables de las no rentables u obsoletas.

“Una intención siempre lleva al futuro. Todo lo que lleva al futuro es una intención. Nada puede suceder en el futuro a menos que algo o alguien tenga la intención de que eso suceda” (Vale 1982: 92). Según las palabras de Vale en la intención misma ya se establece el objetivo. “El objetivo es un resultado en el futuro. La intención desea lograr ese resultado. El objetivo existe aunque no se logre” (Vale 1982: 93). El objetivo, que en algunos autores también se denominan meta (Chion 1985: 134), es una quimera, un deseo que se inocular con la motivación y toma forma cuando se fecunda la intención. Al establecerse el

¹⁰³ Adaptación argumental de la película *Dark Passage* (*La senda tenebrosa*) dirigida por Delmer Daves en 1947 y de la novela del mismo nombre escrita un año antes por David Goodis.

objetivo se da información destacada al espectador, se le dice que el personaje se encamina en una dirección determinada, así sabemos cuál es su deseo, comprendemos un poco mejor la historia que se nos está contando y nuestra curiosidad, en parte, se ve reparada.¹⁰⁴

4.3.1.5. Detonante versus motivación

En muchas ocasiones motivo y detonante coinciden en el mismo hecho narrativo. En la película *Jaws (Tiburón)*¹⁰⁵ tenemos un singular caso, en principio las evidencias indican que el detonante de la historia se identifica con la muerte de una bañista causada por el ataque de un tiburón, lo cual colmaría de motivación al sujeto, el jefe de policía de Amity Island, Martin Brody¹⁰⁶, pero no está tan clara esta cuestión. El espectador sabe perfectamente que la bañista ha sido atacada por un tiburón porque la escena le ha sido revelada por el discurso, pero los personajes, entre los que se incluye Brody, lo intuyen, pero no lo saben con seguridad. Este sesgo informativo es el que imposibilita el movimiento del sujeto, él quiere moverse (cerrar las playas), pero la autoridad local, quien regenta la competencia para hacerlo, se lo impide, el detonante, por tanto, es derogado. La activación definitiva del detonante se produce con la segunda víctima, el ataque ocurre a plena luz del día y en presencia de muchos testigos, esta vez sí, se instituye definitivamente el objetivo a futuro, la motivación del jefe Brody está completada y, una vez adquirida la competencia, inicia su traslación. En plena carrera por alcanzar el objetivo, el sujeto recibe una reprobación que daría autenticidad a la tesis de la activación definitiva del detonante en el segundo ataque: la madre de la víctima se enfrenta moralmente al jefe de policía reprochándole su inacción.

También se da el caso en el que motivo y detonante pertenecen a parcelas narrativas distintas y operadas por esferas de acción diferentes. Un ejemplo es el episodio expuesto por Robert McKee (McKee 1997: 233) donde un personaje tiene que escapar porque la policía llega a su casa para exigirle el pago de una

¹⁰⁴ Los seres humanos odiamos el desconocimiento, necesitamos información para discernir todo lo que puede suceder a nuestro alrededor, huimos de la ignorancia o de la falta de información porque nos puede originar intranquilidad o desazón.

¹⁰⁵ SPILBERG, Steven (director) (1975) *Jaws* [online]. Estados Unidos: Zanuck/Brown Company, Universal Pictures.

¹⁰⁶ Roy Scheider.

una importante deuda. Aparentemente este suceso es el único incidente que hostiga y hace reaccionar al personaje, detonante y motivo coinciden. Previamente encontramos un nuevo detonante-motivo perteneciente a la esfera de acción de la policía: la policía entra en acción motivada por la deuda de la chica. Ese momento que pertenece al universo diegético no se muestra debido a que el relato comienza *in medias res*¹⁰⁷. El detonante-motivo (la deuda) en primera instancia es el que incita al relato a iniciar su rodadura. La deuda pertenece a la esfera de acción del protagonista, aunque se infiltra en la esfera de acción de la policía ofreciéndole un motivo para actuar contra la chica. Estamos ante un doble desencadenante cuya influencia se deja notar sobre dos esferas de acción diferentes, en un lado está la deuda que da la competencia a la policía para actuar, y en otro está la llegada de la policía a casa de la protagonista que, en forma de intención, da la competencia a la protagonista para huir. La deuda, atendiendo a su propia naturaleza, implica, intrínsecamente, la actuación de una u otra forma, de fuerzas represoras que actúan para restablecer el equilibrio perdido; por esta razón la deuda se convierte también en un estímulo para la motivación de la policía, adquiriendo, adicionalmente, la competencia necesaria para intervenir. Por otro lado, la deuda también promueve la motivación del actuante principal, aunque esa motivación no es suficiente para que se produzca la transformación en intención. Para que la intención del actuante principal y su ejecución se produzca, es necesaria una nueva motivación. Esa motivación complementaria es la aparición de imprevisto de las fuerzas represoras. Una vez las dos motivaciones han sido activadas, es entonces y solo entonces cuando la intención del actuante se activa, iniciándose su itinerario a través del relato. Nos situamos ante un caso de desdoblamiento motivacional que ejerce su influencia sobre dos esferas de acción diferentes: la deuda infunde motivación tanto sobre la policía como sobre la chica. Además, se produce una complementación de motivaciones totalmente necesaria para que la intención de la chica se materialice; si alguna de las dos motivaciones se desactiva, la subsiguiente intención no llega a producirse: el detonante ha sido desactivado y el actuante no se mueve; a tal efecto, la cadena de sucesos iniciada con el estímulo que provoca la motivación se rompe y el objeto futurible a apropiarse desaparece.

¹⁰⁷ Frase latina que se utiliza para designar que un relato comienza en un punto futuro de la historia contada.

4.3.2. Segundo acto, nudo, medio, confrontación, desarrollo, epítasis

4.3.2.1. Introducción

En el segundo acto se inicia la confrontación entre el sujeto y las fuerzas antagonistas, es entonces cuando surge el conflicto o la situación dramática. Se produce toda una suerte de dificultades u obstáculos que el héroe deberá afrontar si desea hacer realidad sus objetivos. El personaje principal se adentra de lleno en la parcela de la incertidumbre, las fuerzas del mal instauran la duda o el suspenso en el relato lo cual es una instigación de la velocidad del flujo narrativo que es advertida por el espectador. El segundo acto es la parte con más peso específico y de más longitud de toda la narración, y surge “una vez que [el guionista] haya podido definir la necesidad de su personaje, es decir, cuando haya averiguado lo que éste quiere conseguir durante el guion, cuál es su objetivo, puede dedicarse a crear obstáculos que le impidan satisfacer esa necesidad” (Field 1984: 15).

4.3.2.2. La situación dramática [el conflicto]

En el hábitat que circunda e inicia la interacción de los personajes entre sí y con su entorno, es especialmente destacable la *situación dramática*. La situación dramática o la “cuestión central” (Seger 1987: 43) la vamos a calificar como

un sistema de fuerzas que los personajes principales de la acción configuran al entrar en conflicto. Es decir, la disposición y las relaciones que mantienen los personajes a lo largo de la historia crean una tensión o un conflicto que llamamos situación dramática estructural porque actúa como un programa de significado dramático. Dicha situación surge en cuanto se establece una meta en el personaje central o, como decía Sastre, un proyecto: un protagonista luchando por algo particular, íntimo y concreto; un personaje manifestándose en la elección, ejerciendo su libertad ante los obstáculos, o lo que es lo mismo, conflicto con finalidad (Díez Puertas 2014: online).

Dentro de todo proceso de dramatización, la situación dramática se distingue por ser un mal necesario y por contener un número indeterminado de posiciones contrapuestas que servirán de combustible para que el discurso tome

forma y pueda seguir su rumbo natural. La situación dramática es lo que vulgarmente llamamos *conflicto*.

Considerando, en efecto, que **toda situación dramática nace de un conflicto entre dos direcciones principales de esfuerzos** (de ahí, simultáneamente, nuestro **terror** ante la victoriosa y nuestra **piedad** por la vencida), tendremos que elegir, cuando se levanta el telón, entre dos comienzos: hemos de decidir cuál de los adversarios preexiste, lo que infaliblemente conduce al segundo a convertirse en la causa (inocente o responsable) del drama, puesto que su aparición será la señal de lucha. El primero que se ofrece a nuestra observación es el **protagonista** que se encontraba ya en la tragedia lírica, descriptiva y analítica de Téspis. El segundo, el obstáculo inesperado o encontrado, es el **antagonista**, ese principio de la acción que debemos al genio objetivo y homérico de Esquilo (Polti 1895: 121).

El conflicto sitúa a cada elemento de la narración en su formación de batalla, distribuyendo las fuerzas estratégicamente para una mejor predisposición dramática. La situación dramática o conflicto principal debe ser expuesto cuanto antes, de no ser así, el espectador se podría sentir perdido y sin motivación alguna para seguir inmerso en el relato. El conflicto necesariamente surge en cuanto las fuerzas del mal hacen acto de aparición y comienzan a ejercer su influencia sobre la vida de los personajes. En ocasiones, el despertar del conflicto concuerda con el detonante nada más comenzar el primer acto. En *Chinatown*¹⁰⁸ de Roman Polansky, el desencadenante de la historia se sitúa al comienzo, coincidiendo con la llegada de la supuesta señora Mulwray al despacho del detective Gittes¹⁰⁹ para que investigue una supuesta infidelidad de su marido, Gittes hace su trabajo y descubre el lío, las fotos que lo corroboran salen en los periódicos. A los veinte minutos se computa el primer punto de giro, la verdadera Señora Mulwray¹¹⁰ visita su despacho, entonces Gittes se da cuenta de que ha sido engañado y se pone de camino; poco después el cadáver de Hollis Mulwray aparece y Gittes se convence definitivamente de que ha sido utilizado para justificar su supuesto suicidio. También es muy habitual ubicar

¹⁰⁸ POLANSKY, Roman (director) (1974) *Chinatown* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Robert Evans, Paramount-Penthouse, Long Road Productions.

¹⁰⁹ Jack Nicholson.

¹¹⁰ Faye Dunaway.

el origen del conflicto al inicio de segundo acto, coincidiendo con el primer punto de giro, como en *Lolita*¹¹¹ de Stanley Kubrick. En este caso el detonante aparece en el momento en que el profesor Humbert¹¹² conoce a Lolita¹¹³, la hija de Charlotte Haze¹¹⁴, su futura casera. A los veinticinco minutos aproximadamente las fuerzas discrepantes entran en escena e influyen sobre la vida del protagonista: la madre de Lolita le comunica a Humbert que la va a enviar a un campamento de verano a 400 km (primer punto de giro), se produce el conflicto, la narración da un vuelco y se inicia el segundo acto.

En el mundo supuesto por la narración, la hostilidad es la proposición imperante y las adversidades condicionan el normal transcurso de todos los incidentes. De este modo se producen circunstancias, hechos o determinadas contingencias que ocasionan cierta alteración en el acontecer de los personajes, influyendo incisivamente en su vida personal, social o profesional: el conflicto está servido. Esa alteración es provocada por energías malignas o fuerzas discrepantes generadoras de disturbios que lucharán y actuarán contraviniendo los designios del sujeto e impedirán su avance. En la película *Casablanca*¹¹⁵ existen dos líneas narrativas donde cada una posee un conflicto bien delimitado que, sistemáticamente, cooperan entre sí. La situación inicial del film nos habla de un ambiente de guerra en Europa, es por ello que mucha gente siente la necesidad de viajar y refugiarse en un lugar seguro lejos de las zonas de influencia nazi en Europa, este es el detonante de la principal –por orden de continuidad– línea narrativa. Este suceso no se muestra y se ubica en el universo diegético, nos lo cuenta el narrador extradiegético en voz *over* al inicio del relato. El disidente Victor Laszlo¹¹⁶ y su esposa Ilsa Lund¹¹⁷ huyen de París estableciéndose

¹¹¹ KUBRICK, Stanley (director) (1961) *Lolita* [online]. Estados Unidos, Reino Unido: Seven Arts Production, James B. Harris & Stanley Kubrick, Anya Production, Transworld Pictures.

¹¹² James Mason.

¹¹³ Sue Lyon.

¹¹⁴ Shelley Winters.

¹¹⁵ CURTIZ, Michael (director) (1942) *Casablanca* [VHS]. Estados Unidos: Warner Bros.

¹¹⁶ Paul Henreid.

¹¹⁷ Ingrid Bergman.

en Casablanca a la espera de conseguir un salvoconducto que los lleve a Portugal y desde ahí poder viajar a Estados Unidos. Las fuerzas malignas usarán su influencia para intentar impedir a toda costa que Victor e Ilsa se embarquen en un avión y salgan de Casablanca: es el inicio del conflicto. En la segunda trama el detonante aparece aproximadamente a la media hora de iniciarse el relato y se identifica con la escena del encuentro entre Rick¹¹⁸ e Ilsa, escena que transcurre a los pocos minutos de la llegada de Victor e Ilsa a Casablanca, así mismo, es el inicio del conflicto o deliberación interior del protagonista, momento que coincide con el primer punto de giro de la trama inicial. Rick debe luchar contra sí mismo y elegir entre: a) escapar con Ilsa, condenando a Victor a ser encarcelado; b) ayudar a Victor a escapar solo y quedarse en Casablanca con Ilsa, lo cual supondría exponerla a un peligro constante; c) ayudarles a escapar juntos, renunciando a Ilsa y dejando en manos de los malos su integridad física. Sus propios sentimientos y los sentimientos de Ilsa alimentarán las fuerzas del mal que decantarán el conflicto hacia una u otra de las riveras emocionales en tela de juicio.

4.3.2.3. Las fuerzas del antagonismo

El conflicto, como vemos, se sirve y se establece con el advenimiento de las fuerzas del mal, capitaneadas por el antagonista, oponente o villano. McKee define esos efectivos de poder como *las fuerzas del antagonismo*. Estas fuerzas son las responsables de la confrontación y de la implantación de los obstáculos, complicaciones y continuos trastornos que padecerá el héroe a lo largo de la narración. El oponente es el responsable último de la generación del conflicto o situación dramática. Su responsabilidad radica en el establecimiento o recreación de las dificultades u obstáculos que deberán ser superadas por el héroe para llegar a conectar con su objetivo y que servirán como detenciones programadas o promotores de dilatación de la cadencia narrativa.

EL PRINCIPIO DEL ANTAGONISMO: un protagonista y su historia sólo pueden resultar tan intelectualmente fascinantes y emocionalmente atractivos como lo permitan sus fuerzas antagonistas.

La naturaleza humana es fundamentalmente conservadora. Nunca hacemos más de lo que debemos, nunca gastamos una energía de la que carecemos, nunca

¹¹⁸ Humphrey Bogart.

aceptamos riesgos que no debemos aceptar, nunca cambiamos *a no ser que tengamos que hacerlo*. ¿Por qué deberíamos hacerlo? ¿Por qué hacer algo de manera difícil si podemos obtener lo que queremos de forma sencilla? (Obviamente, la «forma sencilla» será subjetiva e idiosincrásica.) Por consiguiente, ¿qué provocará que un protagonista se convierta en un personaje realizado, multidimensional y profundamente empático? ¿Qué dará vida a un guion muerto? Las respuestas a ambas preguntas se encuentran en el lado negativo de la historia.

Cuanto más poderosas y complejas sean las fuerzas del antagonismo que se oponen al personaje, más completos *deben* llegar a ser tanto el personaje como la historia. Las «fuerzas del antagonismo» no tienen por qué referirse necesariamente a un antagonista o villano específico. En los géneros adecuados los archivillanos como Terminator son una delicia, pero por «fuerzas del antagonismo» nos referimos a la suma total de todas las fuerzas que se oponen a la voluntad del personaje y a su deseo (McKee 1997: 381).

La aparición del conflicto y, por extensión, la influencia de las fuerzas del antagonismo, se produce en el momento en que interactúan dos o más estructuras motivacionales contrapuestas. A través de la situación dramática o conflicto principal se pone de manifiesto, entre los diferentes actantes, un conflicto de intereses alimentado por la contraposición de sus esferas de acción. Cada actante pugna para que su esfera se imponga a la de los demás. La interactividad de las distintas esferas de acción entre sí alimenta el conflicto, y el conflicto es la esencia de todo relato dramatizado. La mayor expresión del conflicto se encuentra en la lucha o las diferentes luchas que transcurrirán a lo largo de la narración. La pugna por el poder, por la integridad y por la propia supervivencia de los diferentes actantes implicados en la narración es la esencia del conflicto, y “la esencia de cualquier drama es el conflicto” (Field 1984: 15); sin conflicto no existe dramaticidad que dé sustento a un proceso de construcción dramática, y si no hay dramaticidad no hay drama. Las diferentes fuerzas del antagonismo que pugnarán con el héroe mediante propósitos contrapuestos, se valen de la contra-intención para ejercer su influencia envenenada sobre la intención del héroe; luego, “la contraintención es la acción que otros personajes realizan dificultando la consecución de la meta por parte del protagonista” (Díez Puertas 2006: 140).

Pensemos en un relato que comienza con la necesidad de relevar a los astronautas de la Estación Espacial Internacional. El viaje que lleva a los astronautas de reemplazo hacia el espacio transcurre con normalidad y llegan a su destino sin problemas, no hay conflicto o situación dramática, no hay obstáculos que dificulten su llegada a la estación espacial; en estas condiciones el relato no está estructuralmente dramatizado. Si las fuerzas del antagonismo no hacen acto de presencia, no hay dramatización posible. Además, no se genera ninguna duda sobre las expectativas a cumplir, ni preguntas tipo, ¿conseguirán llegar a la estación espacial con normalidad? El único interés que puede concebir el espectador es el meramente descriptivo. Imaginemos la historia de otra manera. La nave despega con total normalidad, pero una vez en órbita sufre el impacto de un trozo de un satélite abandonado. A consecuencia del impacto el nivel de oxígeno dentro de la nave comienza a descender. La incertidumbre entra en escena, y es cuando se forman en el espectador preguntas como, ¿lograrán estabilizar los niveles de oxígeno? o ¿llegarán a la Estación Espacial Internacional antes de que se queden sin aire? A partir de aquí la narración adquiere un nuevo rumbo y se produce una carrera frenética para intentar preservar la vida de los personajes. Con este ejemplo vemos claramente que la instauración de fuerzas antagonistas y la consecuente alteración son las que producen las sacudidas más relevantes en el interior relato.

En toda narración es necesaria la puesta en funcionamiento de una herramienta que dinamice las paradojas en las que se pueden ver inmersos los personajes. La dinamización es entendida como las estrategias que se ponen al servicio del relato para producir en el espectador sensaciones de aceleración del flujo narrativo. A ese artefacto dinamizador Vale lo llama *el movimiento hacia adelante*, y lo explica así:

Tan pronto como se establece el objetivo, el espectador anticipa la posibilidad de su logro. Esta anticipación expresa en sí un deseo de alcanzar el objetivo. Y este deseo provoca un movimiento hacia adelante en la mente del espectador. [...]

En el momento exacto en que comienza la intención y se establece el objetivo comienza el movimiento hacia adelante porque la anticipación nos hace desear el objetivo (Vale 1982: 130-131).

Es innegable que la constitución del objetivo origina en el espectador la incertidumbre sobre su consecución por el sujeto. Esta sensación dubitativa

confiere al relato un fuerte impulso, imprimiendo a la narración mayor velocidad. La duda o incertidumbre despierta un excepcional interés en el espectador por conocer qué va a ocurrir. Como consecuencia de ese interés, el movimiento hacia adelante se pone en marcha, el relato toma carrerilla y se produce una impresión de aceleramiento del engranaje fílmico: el espectador tendrá la sensación de que la historia transcurre con mayor velocidad. Vale a ese respecto dice que

El suspenso es la duda del espectador acerca del resultado de la intención de un actor.

Por eso la primera necesidad para lograr suspenso es la intención. Un relato sin intenciones no puede tener suspenso.

La intención establece un objetivo. Si no hay dificultades, no hay duda de que la intención alcanzará su objetivo. Y si no hay dudas no hay suspenso para nosotros. El relato avanzará con serenidad hacia un objetivo establecido por la intención (Vale 1982: 124).

Efectivamente si no hay dudas sobre si se logrará el objetivo, no habrá suspenso¹¹⁹. Se deben sembrar dudas sobre el logro del objetivo para que el suspenso pueda influir en el espectador; esas dudas las crea las fuerzas del antagonismo. La duda, incertidumbre o el suspenso, como lo denomina Vale, tiene un doble cometido: por un lado, actúa como *desacelerador*, deteniendo, ralentizando u obstaculizando el movimiento que modula el héroe en su travesía por el relato; y por otro, desempeña la función de *propulsor*, pues excita el deseo y la curiosidad en el espectador activando en él la sensación de movimiento hacia adelante.

“En una historia nada avanza si no es a través de conflictos” (McKee 1997: 257). El conflicto es la base del proceso dramático. Las complicaciones que sufren los personajes ofrecen al relato un talante dramático que sin él la circulación de los existentes sería un mero trámite sin apenas influencia sobre la narración. Sin obstáculos el personaje se movería a lo largo del relato con tal celeridad que no habría lugar para la generación de expectativas en el espectador. Sin complicaciones sería imposible que el espectador anticipara lo que está por venir; no le surgirían preguntas sobre el futuro, la integridad, o el cambio de estado de los personajes y sobre el relato mismo. Sin conflicto no habría

¹¹⁹ Suspense.

inquietud, desasosiego o deseo por conocer el final y, como hemos dicho, el conflicto y sus acólitas, las fuerzas del antagonismo, son la energía que pone en funcionamiento el movimiento hacia adelante. Sin hacer acopio de impresión de movimiento acelerado es muy difícil, por no decir imposible, mantener la atención del espectador en la historia que se relata. A un espectador sin interés no se le puede abducir y, por ende, no será susceptible de sucumbir a los encantamientos del drama: un espectador no abducido es un espectador desactivado. Las complicaciones son parte de un proceso que debería avanzar *in crescendo* de principio a fin del relato, horadando poco a poco su integridad y su singular esencia.

Complicar significa hacer que la vida resulte difícil para los personajes. Complicar progresivamente significa generar cada vez más conflictos al obligarles a enfrentarse a fuerzas antagonistas mayores, creando una sucesión de acontecimientos que supera puntos sin retorno (McKee 1997: 255).

4.3.2.4. Gradación dramática de los valores

McKee propone que en un relato las complicaciones o dificultades que vayan sorteando los personajes sean cada vez más intensas fruto de una progresión dramática. Vale traslada esta estrategia no solo a los obstáculos, complicaciones o dificultades, sino a cualquier evento, emoción o hecho relevante para la narración, la denomina *la gradación dramática de los valores*. La primera actividad o movimiento narrativo importante es el detonante. A partir del detonante o incidente incitador

todos los eventos siguientes deben ser más atractivos para hacernos avanzar, para provocar una impresión sobre nosotros. Esta graduación se debe aplicar a todas las partes y elementos del relato. Todas las caracterizaciones deben crecer hacia el final. Todas las emociones se deben reforzar gradualmente. Las decisiones deben ser cada vez más importantes. Todos los hechos deben ir cobrando mayor interés. Si el escritor no logra una buena gradación de todos los elementos, se enfrentará a efectos con los que no había pensado. Esas partes que omita graduar permanecerán estáticas, perdiendo interés y valor porque las otras habrán progresado. [...]

En tanto es deseable comenzar con eventos interesantes, aquellos que sean impresionantes deben ser reservados hasta más tarde para obtener una gradación firme (Vale 1982: 136).

La gradación dramática de los valores aporta una mayor efectividad dramática a la narración. Según esta fórmula, los valores narrativos deben ser asumidos por el relato de una forma ascendente y gradual. La intensidad dramática ha de ir creciendo para que el espectador sea emocional e incesantemente retenido y, de este modo, su simpatía por la narración sea cada vez más intensa; por consiguiente, la curiosidad del espectador será mayor cuanto más evidencia exista de la inmersión de su atención en la gradación dramática de los valores. Chion la llama *ley de progresión continua* y dice:

La ley de progresión continua es aquella que quiere que la tensión dramática sea concebida para ir creciendo hasta el fin, hasta el «clímax», luego que los acontecimientos más impresionantes y sobre todo las emociones más fuertes, estén previstos para el final de la película, al término de una subida (Chion 1985: 143).

Un buen ejemplo de la ley de progresión continua de Chion o de la gradación dramática de los valores de Vale la tenemos en la película *The Blues Brothers (Granujas a todo ritmo)*¹²⁰ del director John Landis, donde asistimos a una intensificación dramática progresiva de los elementos narrativos más relevantes que culmina en el clímax final como utensilio de máximo alcance dramático.

4.3.3. Tercer acto, resolución, desenlace o catástrofe

4.3.3.1. Introducción

El tercer acto, desenlace o resolución, “al igual que la exposición se trata de un momento estratégico de la narración que debe en principio responder a las preguntas planteadas por el conjunto de la narración. [...] El desenlace debe aportar una resolución al espectador” (Roche y Taranger 2001: 54). En definitiva, estamos ante la conclusión de la historia. Es la ocasión de atar todos los cabos que quedaron sueltos en la narración. La resolución implica dar respuestas a todas las preguntas que se han ido formulando a lo largo de todo el relato. Si dejamos alguna línea narrativa o alguna cuestión importante sin explicar o resolver, no sería posible la distensión conclusiva tan necesaria e instructiva

¹²⁰ LANDIS, John (director) (1980) *The Blues Brothers* [online]. Estados Unidos: Universal Pictures.

para el espectador. El tercer acto nos suministra la coyuntura de máxima tensión esperada con asombrosa preocupación durante el transcurso narrativo, además es el lapso de la degustación, del reconocimiento de todo un mundo de matices que hemos ido saboreando a lo largo del relato. La gran cantidad de intensos sabores adquiridos durante algunas horas y bajo una presión constante e inusitada, con la resolución, confluyen en un mismo espacio temporal, fundiéndose entre sí hasta conformar el cierre del relato sin estridencias y de forma relajada.

4.3.3.2. El clímax

En el tercer acto se responde, por fin, a la principal pregunta dramática, la pregunta que todos nos hacemos al principio de la narración cuando el detonante es servido. La respuesta a esa pregunta viene con la implementación de la escena obligatoria, que se da en este instante de la historia y que el espectador anticipó con la aparición del detonante en el primer acto. La escena obligatoria, como su nombre indica, es de obligado cumplimiento, es una exigencia que el guionista se ha auto-impuesto y se ha comprometido tácitamente a formalizarla. Es la escena final que todos esperamos, la lucha, el enfrentamiento, el desafío entre el héroe y el villano, entre el sujeto y las fuerzas antagonistas. Esta escena o suceso de la estructura narrativa se corresponde o contiene el clímax de la estructura dramática. El clímax es el momento álgido y de mayor intensidad del relato, “es el apogeo de la tensión dramática, la explosión de la máquina infernal” (Carriere y Bonitzer 1991: 148). La intensidad dramática dentro de un relato puede ser máxima o puede ser más sutil, dependiendo del tipo de narración. Un relato de acción tendrá un clímax mucho más afectado por la espectacularidad de las imágenes y de los sucesos narrados. En esta categoría de relatos el clímax mostraría la lucha final entre el héroe y el villano. Una narración más debilitada¹²¹ se caracteriza por tener un clímax con un fuerte componente dramático, basando su intensidad en módulos narrativos más emocionales. En las narraciones débiles también es bastante probable encontrarse con la ausencia de clímax: un buen ejemplo lo podemos ver en la película de Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*¹²².

¹²¹ Ver definición de *narración débil* en *Cómo analizar un film* de Casetti y di Chio, p. 210.

¹²² ANTONIONI, Michelangelo (director) (1966) *Blow-Up* [online]. Reino Unido, Italia: Premier Productions Co., Inc., Carlo Ponti Production, Metro-Goldwyn-Mayer.

En cada film, el clímax es el *punto culminante* (en emoción, en dramatismo, en intensidad) de su progresión dramática. Si el guion está concebido en el sentido de una progresión dramática continua (modelo más corriente), su clímax deberá, en principio, situarse hacia el final. Después del clímax, no puede haber más que escenas de resolución y de distensión (Chion 1985: 145).

No pensemos que su duración puede ser corta, el clímax puede durar varios minutos. Así ocurre en la película francesa *Climax*¹²³ de Gaspar Noé, donde el clímax dura ocho minutos aproximadamente.

“Dado los personajes y su mundo y la comprensión que de ellos hemos llegado a tener, el clímax resulta inevitable y satisfactorio. Pero también debe resultar inesperado, producirse de una manera que el público no podía haber anticipado” (McKee 1997: 374). El espectador va a ser capaz de anticipar el clímax, pero todavía le asisten muchas dudas sobre él. Desde la aparición en escena del incidente incitador o detonante, la ejecución de la situación dramática o conflicto y, sobre todo, desde que somos conscientes de la influencia que las fuerzas antagonistas ejercen sobre la narración; el clímax está en la mente del espectador como algo inevitable, como algo que tiene que ocurrir, como algo que tiene que ser narrado. El clímax será satisfactorio siempre y cuando haya cumplido las expectativas. Si el clímax es representado como así lo anticipó el espectador producirá en él un sentimiento de satisfacción, sosiego y agradecimiento. Desde prácticamente el inicio del relato, el espectador ha estado impaciente por presenciar la escena del clímax. Estamos ansiosos, irritados y esperamos con gran tensión que se nos premie la espera, cuando esto sucede nos sentimos recompensados y aliviados. Vale argumenta que con la llegada del clímax no tiene por qué producirse, todavía, la apropiación del objetivo que tanto ansía el protagonista. “El clímax no es igual al objetivo. El clímax decide la derrota de un lado, después de la cual el lado victorioso puede proceder a lograr el objetivo, lo cual sucederá de inmediato o en alguna fecha posterior” (Vale 1982: 104).

¹²³ NOÉ, Gaspar (director) (2018) *Climax* [online]. Francia, Bélgica: Arte France Cinéma, Rectangle Productions, Wild Bunch, Eskwad, KNM, Vice Films, Artemis Productions, Les Cinémas de la Zone, CNC, Sacem, VOO, BE TV, Shelter Prod, Taxshelter. be, Cinéventure 3.

4.3.3.3. La crisis

Muchas veces el clímax viene precedido por una deliberación interna del personaje, una encrucijada existencial que le hará optar por una u otra disyuntiva, lo cual influirá fuertemente en el comportamiento del relato desde ese momento hasta el final. Nos referimos a la *crisis*¹²⁴, periodo de fuerte tensión dramática que se caracteriza por imprimir cierto suspenso, duda o incertidumbre en las decisiones que deberá tomar el personaje. La crisis, según McKee, se produce por las complicaciones progresivas que todo proceso de dramatización debe llevar a la práctica en el relato. Es uno de los últimos eslabones de la cadena dramática, por esta razón McKee recomienda que debe situarse cerca del clímax. McKee dice refiriéndose a la crisis que

El dilema se plantea al protagonista quien, al verse cara cara con las fuerzas antagonistas más poderosas y definidas de su vida, debe tomar la decisión de realizar una acción u otra en un último esfuerzo por alcanzar el objeto de su deseo (McKee 1997: 366).

McKee pone como ejemplo de crisis, entre otros, la deliberación de los dos protagonistas al final de la película *Thelma & Louise*¹²⁵ del director Ridley Scott, que deben decidir rápidamente si se entregan a la policía o si se despeñan con el coche por el desfiladero. Otro ejemplo de crisis lo tenemos en el film *The Sweet Hereafter* (*El dulce porvenir*). Se trata de la secuencia donde la niña Nicole¹²⁶ testifica sobre lo que vio el día del accidente del autobús escolar (secuencia del interrogatorio). Nicole debe contar lo que ocurrió, debe decir la verdad para que los familiares de los niños accidentados puedan ganar la demanda interpuesta contra la compañía del autobús y exonerar de toda responsabilidad a Dolores la conductora. Nicole decidió testificar para complacer, una vez más, a su padre con el que mantiene una relación incestuosa. Contra todo pronóstico y contra la voluntad de su padre y del abogado Mitchell Stephens, Nicole miente impugnando la versión de Dolores. Este hecho precipitará la destimación de la demanda y el fin del relato. ¿Qué es lo que motiva a Nicole

¹²⁴ Para una mayor comprensión del concepto de *crisis* ir a MCKEE (1997), pp. 365-371.

¹²⁵ SCOTT, Ridley (director) (1991) *Thelma & Louise* [online]. Estados Unidos, Reino Unido, Francia: Metro-Goldwyn-Mayer, Percy Main, Star Partners III Ltd., Pathé Entertainment.

¹²⁶ Sarah Polley.

para actuar así?, ¿cuál es su intención? La relación aparentemente consentida que mantiene con su padre impregna todo el relato. Nicole está sumida en una lucha constante. Esa lucha interior o crisis se manifiesta con mayor intensidad en la secuencia del interrogatorio. La motivación de Nicole es más que evidente, ella no está de acuerdo en tener relaciones con su padre. Nicole aprovecha el interrogatorio y, bajo la mirada atenta de su padre, ejecuta su intención para hacerle saber su desaprobación, miente como intento de liberación. Ese instante provocado por la crisis interna y existencial de la niña se corresponde con el punto de máxima intensidad dramática del relato o clímax.

4.3.3.4. La apropiación del objetivo, o casi

El tercer acto, como decimos, es el lugar donde confluyen las líneas narrativas que se han ido trazando durante todo el proceso discursivo. Todas o, a veces, no todas las preguntas formuladas a lo largo de la narración serán respondidas en esta última parte. “Se trata de la resolución de la historia. ¿Cómo acaba? ¿Qué le pasa al personaje principal? ¿Vive o muere? ¿Tiene éxito o fracasa? Un final con fuerza resuelve la historia y la completa, haciéndola comprensible” (Field 1984: 15). Tras el clímax el héroe habrá superado la última prueba, la definitiva y, con toda libertad, estará en condiciones de apresar el objetivo. En su momento al héroe se le ofrece la motivación pertinente para actuar. Para encauzar esa motivación debe querer moverse. Esa motivación se transforma en intención, en deseo, un deseo que está personificado en el objetivo a cumplir, perseguir o alcanzar. En esta última parte del relato se produce la apropiación –o no– del objetivo que, como ya sabemos, se inició en el primer acto con el establecimiento de la motivación y de la intencionalidad del héroe. Llegado a este punto podemos considerar que

El establecimiento del objetivo surge de la misma necesidad con que la intención resulta del motivo. En cualquiera y en todos los casos el objetivo es la eliminación del motivo. El objetivo es recuperar un estado inalterado. Como tal, el objetivo queda bien definido en el motivo. [...]

Cada intención tiene obstáculos que superar para lograr el objetivo. La lucha es resultado de la intención y la dificultad (Field 1984: 102).

Además de una lucha entre intenciones contrapuestas, lo que se produce también es una competición por ver cuál de las intenciones pugnantes llega a materializarse. Si se cumple o materializa la intención del héroe es porque se

han neutralizado las fuerzas antagonistas, eso quiere decir que el protagonista tiene vía libre para llegar a apoderarse del objetivo. Si, por el contrario, es la intención del antagonista la que prevalece, el héroe no llegará nunca a contactar con su objetivo completamente, con suerte disfrutará de una victoria parcial o lamentablemente sufrirá una derrota total, serán entonces las fuerzas del antagonismo las que se impongan total o parcialmente; con lo cual, nunca se consumará un cambio definitivo en el estatus del relato, estatus que seguirá en estado alterado.

En muchos relatos el objetivo está representado en una doble vertiente: a) una vertiente personal o individual del héroe; b) una vertiente social o de toda una comunidad, pueblo, país o de la humanidad en su conjunto. Esto se traduce en que la apropiación del objetivo produce un doble efecto, un efecto de bienestar o beneficio en el héroe y un efecto de bienestar o beneficio a todo un colectivo social. En la película *Chinatown* el objetivo del detective Gittes es doble: primeramente persigue conocer quién y por qué le ha engañado y luego desea llevar ante la justicia a sus enemigos. Al final del film solo consigue averiguar quién le engañó y cuáles fueron las razones, sus enemigos salen impunes al no ser llevados ante la justicia; por lo tanto, el objetivo no se completa, en consecuencia, la alteración sufrida por el héroe queda parcialmente resuelta.

4.3.3.5. La distensión

Una vez traspasado el clímax y la apropiación o no del objetivo, la siguiente etapa «natural» del relato dramatizado es *la distensión*. Toda la tensión acumulada a lo largo de la narración y que estalla en el clímax, se diluye, se despresuriza y el relato aboca a su cierre. El espectador necesita calmar sus emociones, necesita asentar y apaciguar los efectos del sometimiento a la alta tensión dramática. El estado inicial del relato si fue malogradamente perturbado, puede mantener la perturbación o puede verse restituido después del clímax, en este último caso, se obtiene equilibrio: se habrá superado el conflicto. La presión emocional de todas las líneas narrativas deja de ejercer su fuerza, dando paso a su desactivación. La distensión, también, puede o debe ser el momento oportuno de brindar informaciones relevantes que se han quedado sin explicar, como sucede en una de las escenas del final de *Psycho* de Hitchcock, donde durante más de cinco minutos un psiquiatra revela toda la información que quedaba por esclarecer.

4.3.3.6. El cierre o punto final del relato

El punto final o cierre ocurre en los instantes finales de la narración. Después de ese instante no hay nada. Es el momento de sentenciar la historia, cerrarla, poner el punto final, poner la guinda o rematar la faena. En un relato cinematográfico puede ser una panorámica, un travelling alejándose, una voz *over* sobre un fondo negro, un plano fijo con el nombre de la película, una última escena o plano con personajes dialogando donde se pronuncia una frase ingeniosa, trascendente o divertida, etc. En la película *Some Like It Hot* (*Con faldas y a lo loco*)¹²⁷ de Billy Wilder encontramos el punto final o cierre en la última escena, dentro de la secuencia de la distensión, cuando el viejo millonario *Osgood Fielding III*¹²⁸ pronuncia la frase “Well, nobody's perfect” que pone fin a la historia (fotograma adjunto).



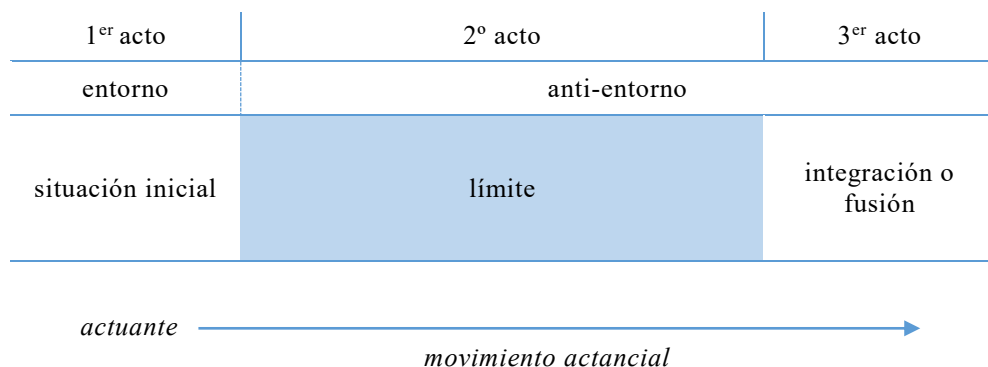
4.4. Progresión móvil del actuante o movimiento actancial

Sobre el conflicto narrativo y sus consecuencias en el relato, Yuri Lotman refuta una interesante argumentación basándose en su concepto de *movimiento argumental* (Lotman 1970: 291-298). A ese razonamiento lo hemos llamado *progresión móvil del actuante* o *movimiento actancial*¹²⁹ y se resume en el siguiente esquema:

¹²⁷ WILDER, Billy (director) (1959) *Some Like It Hot* [online]. Estados Unidos: United Artists, Ashton Productions, The Mirisch Corporation.

¹²⁸ Personaje interpretado por el actor y cómico estadounidense Joe Evans Brown.

¹²⁹ A lo que Lotman llama *movimiento argumental* lo hubieramos llamado *movimiento hacia adelante del actuante*, pero hemos preferido llamarlo *progresión móvil del actuante* o *movimiento actancial* para no confundirlo con el *movimiento hacia adelante* de Vale.



El esquema anterior pone de relieve el enfrentamiento entre dos parcelas semánticas diferenciadas. Se parte de una situación inicial que está integrada en el hábitat natural del héroe. A ese espacio Yuri Lotman lo llama *entorno* o *campo*. En el entorno o campo existe cierta inquietud que provoca en el héroe el deseo de querer moverse (motivación). Para iniciar esa traslación el actuante debe obtener la capacidad adecuada para llevarla a buen puerto: el movimiento del actante está en juego. El campo es el lugar del apaciguamiento y de la no hostilidad y se corresponde con la zona de confort del actuante. El héroe permanece en su hábitat natural protegido y controlado por el poder que ejerce el campo sobre su integridad narrativa. Este poder a veces desacredita, elimina o ensombrece su condición heroica, con lo cual puede ocurrir que, al héroe, en su hábitat natural o entorno, no le sea reconocida su energía heroica, convirtiéndose en un héroe total o parcialmente desacreditado. En estas circunstancias no se establece el movimiento actancial necesario para que el conflicto se desarrolle. Con un héroe desprovisto de su energía heroica es imposible forjar cualquier estructura motivacional conducente a reorientar la situación del inicio de la narración. El héroe despojado de su condición y de las competencias y capacidades heroicas necesarias, es un héroe inmóvil. Esta parálisis es incompatible con el movimiento actancial necesario para nazca y se desarrolle el conflicto y el relato se ponga en marcha.

si el héroe coincide en su esencia con el entorno o no ha sido dotado de capacidad para separarse de él, el desarrollo del argumento es imposible. [...]

Respecto al límite del campo argumental (semántico) el actuante se presenta como el que lo supera, y el límite respecto a él, como un obstáculo. Por eso en el texto los obstáculos de todo tipo se concentran, por regla general, en el límite

y representan estructuralmente una parte de éste. Carece de importancia que se trate de los «malos» de los cuentos de hadas, de las olas, vientos o corrientes marítimas hostiles a Ulises, de los amigos falsos de la novela picaresca o de las falsas pruebas de la policiaca: en el sentido estructural todos desempeñan la misma función, dificultan el paso de un campo semántico a otro, es más, lo hacen imposible para todos excepto el actuante en este caso único (es posible otro caso argumental particular: el actuante muere o por alguna otra razón «queda fuera de juego» sin haber traspasado el límite) (Lotman 1970: 294).

Lo que Lotman llama “el límite” es una parcela de significado que funciona como línea divisoria o transición entre los dos campos semánticos confrontados (*campo vs contracampo* o *entorno vs anti-entorno*), estructuralmente puede, o no, formar parte del anti-entorno. El héroe-actuante debe sobrepasar o superar el límite oponiéndose a toda clase de adversidades. En el límite se concentran los mayores obstáculos y los más peligrosos azares: es la zona del conflicto. Una vez superado el límite, el héroe estará en disposición de introducirse en el anti-entorno. El anti-entorno es el lugar de lo desconocido o inesperado, paraje de lo nunca visto, de lo no vivido, es el anti-hábitat del héroe, esfera de la no pertenencia, del desarraigo, inevitablemente es el andurrial terrible hacia donde tiende su movimiento actancial. El héroe llega ahí como migrante, como extranjero, y adoptará su energía vital a la nueva realidad. Si el héroe consigue transformar su energía en una nueva energía acorde a las nuevas situaciones, es porque habrá superado todos y cada uno de los obstáculos que estructuralmente componen el límite. De esta manera el héroe se funde con el anti-entorno —entra a formar parte de él— convirtiéndose en un elemento más de esta parcela semántica, a consecuencia, el conflicto se desactiva y se produce la derogación del orden degradado o carencial del cual partió, es entonces cuando la progresión móvil del actuante o movimiento actancial se anula, el relato deja de progresar y pone fin. Por el contrario, si su energía vital le impide adaptarse en ese nuevo y desconocido mundo, no tendrá otra opción más que iniciar el viaje de vuelta al entorno. Ante la imposibilidad de adaptación, la fusión del héroe con el anti-entorno no se produce; así pues, el movimiento actancial necesita seguir su curso, debiéndose explorar nuevas maniobras que ofrezcan al relato un desarrollo narrativo alternativo. La culminación se produce con la llegada del héroe al entorno del cual partió, ofreciéndole un nuevo

reconocimiento que glorifique y perpetúe definitivamente su energía heroica.¹³⁰ Puede darse el caso de que el límite esté poco provisto o totalmente despojado de obstáculos; de ahí que, el paso o traslado del héroe de una parcela semántica a otra se haga con poco o ningún esfuerzo o dificultad. Al respecto, el anti-entorno podría actuar subsidiaria y semánticamente como límite, concentrando en él los obstáculos que tendrá que superar el héroe.

Citaremos, a título de ejemplo, el argumento del dios encarnado: el dios adquiere otra existencia para descender del mundo de la beatitud al mundo terrenal (adquiere libertad respecto a su entorno), viene al mundo (traspasa el límite), se convierte en hombre (en hijo del hombre), pero no se funde con las nuevas circunstancias [...]. En el mundo terrenal él es parte de otro mundo. De aquí su muerte (superación del límite) y ascensión. El personaje se funde con el entorno [anti-entorno] y el movimiento [actancial] se detiene (Lotman 1970: 295).

Para analizar el ejemplo de Lotman, vamos a tomar como referente narrativo el *Evangelio según san Lucas*¹³¹, que es uno de los evangelios más extensos sobre el nacimiento, la vida y la muerte de Jesucristo. En este relato el héroe actuante se debe convertir en hombre como requisito indispensable para iniciar el viaje desde su entorno (cielo) hasta el anti-entorno (mundo terrenal). Para llevar a cabo esa migración el dios hecho hombre se introduce, sin apenas dificultad aparente, en el límite que separa las dos parcelas semánticas. Este límite solo es un estado más de superación y se extiende más allá del propio límite, adentrándose y formando parte del anti-entorno. Nada más introducirse el personaje en el anti-entorno se produce el conflicto. El mundo terrenal (anti-entorno) es un mundo hostil plagado de adversidades (obstáculos) al cual se enfrenta como dios y no como hombre. Durante toda su estancia en el anti-entorno su cualidad divina le impide superar el «límite», le dificulta la posibilidad de fundirse con el contracampo o anti-entorno: no llegará nunca a ser completamente humano hasta su muerte. Con su muerte se convierte en hombre, la muerte es exclusivamente de cualidad humana. Es entonces, y solo entonces, cuando se funde con el anti-entorno llegando a formar parte inmanente de él.

¹³⁰ Entorno, límite y anti-entorno pueden coincidir con espacios, localizaciones o lugares dentro de la narración.

¹³¹ UBIETA LÓPEZ, José Ángel (dir.) (2009) *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée De Brouwer.

Su adaptación al nuevo medio se ha producido y se completa con la apropiación del objeto¹³². En ese instante la progresión móvil del actuante o movimiento actancial se paraliza y el relato finaliza.

En *el argumento del dios encarnado* al que hace referencia Yuri Lotman y que hemos basado en el *Evangelio según san Lucas*, el entorno (cielo) está sugerido; no se relata ninguna acción, hecho o situación que haga referencia a la permanencia o estancia del héroe como dios en el cielo, solamente se dice que *está sentado a la derecha del Padre*. También está sugerido la intervención de la esfera de acción del Espíritu Santo al principio de la narración. Todas estas parcelas narrativas sugeridas pertenecen al universo diegético, no están explícita y formalmente relatadas. En el siguiente esquema vemos la correlación entre los dos campos semánticos del relato “dios encarnado” y su segmentación en tres actos:

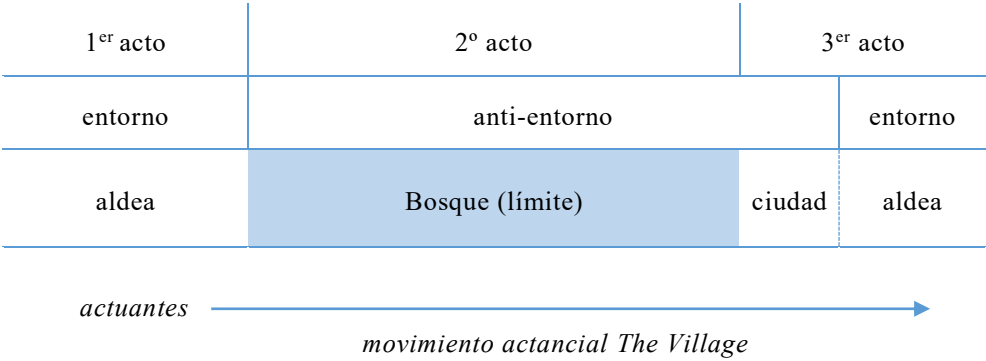
	1 ^{er} acto	2 ^o acto	3 ^{er} acto	
entorno	anti-entorno			entorno
(sugerido)				(sugerido)
	enunciación	límite	muerte	
	Espíritu Santo	conflicto	fusión	
cielo	concepción (sugerida)	dificultades obstáculos	ascensión a los cielos	cielo
actuante				
	movimiento actancial			

Como ejemplo cinematográfico nos remitimos al film *The Village* (*El Bosque*)¹³³ del director y guionista M. Night Shyamalan, donde se cuenta la vida de una comunidad de personas que viven aisladas del resto de la humanidad. Esta comunidad con costumbres del siglo XIX está separada de la civilización

¹³² Entendemos que el objeto del héroe-deidad es llevar la palabra de Dios a los hombres para imponer los cimientos de una nueva concepción religiosa.

¹³³ SHYAMALAN, M. Night (director) (2004) *The Village* [online]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Scott Rudin Productions.

por un bosque donde parece que habitan seres malignos. La mayoría de integrantes sufrieron en el pasado una pérdida de un ser querido en circunstancias violentas. Por esta razón decidieron prescindir de todo contacto social y recluirse en una reserva natural renunciando a toda comodidad y progreso característicos de la sociedad actual. La muerte por la falta de medicinas de uno de sus integrantes más jóvenes (detonante) ofrece la motivación necesaria al héroe¹³⁴ para iniciar su periplo narrativo, poniendo en funcionamiento la progresión móvil del actuante o movimiento actancial. La intención del actuante se centra en llegar a la ciudad para adquirir medicinas aun enfrentándose a todas las adversidades que esconde el límite. Las medicinas además de ser un objetivo parcial (secundario), funcionan como adyuvante para llegar al objetivo principal: evitar nuevas muertes en el futuro y salvar la vida del héroe malherido. Pero las fuerzas del mal han sobrepasado el límite, se han adentrado momentáneamente en el entorno y desactivan cruelmente la intención del héroe, con lo que su movimiento actancial se detiene de manera abrupta. La intención del héroe deshabilitado es asumida por un actante-sustituto que retomará las riendas del relato y pondrá de nuevo en marcha la maquinaria narrativa. El sujeto suplente se introduce en el límite consiguiendo desactivar las fuerzas antagonistas, este hecho le permite superar el límite y adentrarse en el anti-entorno. Una vez que la renovada heroína¹³⁵ consigue las medicinas se funde con el anti-entorno y, posteriormente, inicia el camino de regreso hacia el entorno, donde se le reconocerá definitivamente la energía heroica anteriormente negada y ensombrecida por la preeminencia narrativa del malogrado héroe.



¹³⁴ Joaquin Phoenix.

¹³⁵ Bryce Dallas Howard.

4.5. Recursos y figuras retóricas de la dramatización

Este punto lo constituye una compilación de un buen número de figuras retóricas y recursos o estrategias, humorísticas o no, algunas ya vistas en otras partes de este trabajo, que tienen la función de configurar la estructura dramática y dotar al relato de un fuerte carácter dramático. Hemos querido definir clara y concisamente sus conceptos y acompañar sus definiciones con ejemplos cinematográficos.

Accidentes eventuales, inesperados o sorprendidos. Recurso dramático que funciona muy bien en la comedia y en los relatos de humor. Un ejemplo extremo lo apreciamos en *The Money Pit (Esta casa es una ruina)*¹³⁶ de Richard Benjamin; la película cuenta la historia de una pareja que adquiere una vieja casa donde los accidentes domésticos cobran vida y se suceden ininterrumpidamente produciéndose innumerables situaciones jocosas. En la película *The Party (El guateque)*¹³⁷ de Blake Edwards también hay numerosos ejemplos, veamos algunos: 1. nada más iniciarse el relato, Hrundi V. Bakshi¹³⁸ está participando como extra en el rodaje de una película y detona por accidente los explosivos de una fortificación antes que el director dé la orden de rodar; 2. nada más comenzar la cena, ya sentados, a Hrundi le golpea la puerta de la cocina por detrás y se le cae un bollito de pan al suelo, al levantarse a recogerlo la puerta desplaza de un golpe su silla, recoge el bollito y al volver a sentarse se cae al suelo; 3. la escena del camarero borracho¹³⁹ que se traga el tapón de corcho de una botella de vino; 4. también durante el transcurso de la cena, sirven un pollo asado, Hrundi se dispone a trincharlo y el pollo sale disparado, con la mala fortuna que se incrusta en la diadema de una de las invitadas sin que ella lo advierta.

Adyuvante. Figura actancial que basa su especialización en dotar de ayuda útil para la carga enérgica del héroe. En momentos específicos de su vida actancial,

¹³⁶ BENJAMIN, Richard (director) (1986) *The Money Pit* [online]. Estados Unidos: Amblin Entertainment, U-Drive Productions, Universal Pictures.

¹³⁷ EDWARDS, Blake (director) (1968) *The Party* [online]. Estados Unidos: The Mirisch Corporation (Mirisch-Geoffrey production), Blake Edwards production, United Artists.

¹³⁸ Peter Sellers.

¹³⁹ Steve Franken.

el sujeto necesita determinada asistencia para sortear pruebas y dificultades con el fin de retrasar o desactivar la influencia de las fuerzas antagonistas.

Anagnórisis, agnición, reconocimiento. Figura retórica que resulta de suma utilidad para la supervivencia y la economía dramática del relato. Es una de las tres partes que según Aristóteles componen la fábula en la tragedia. Se distingue por el reconocimiento o identificación propia o ajena de uno o de varios personajes. Antes de que se produzca la anagnórisis, los personajes adolecen de falta de conocimiento hacia otros personajes, hacia cualquier otro elemento narrativo de la trama o hacia sí mismos. “En realidad, la anagnórisis referida a personas suele ser un «re-conocimiento», un «volver a conocer» a quien ya se conocía directa o indirectamente” (García Yebra 1974: 278 nota 162).

*Analepsis, retrospección, evocación, flashback [Anacronía]*¹⁴⁰. Figura que se caracteriza por instigar el resquebrajamiento de la exploración cronológica de un relato. El devenir temporal de una narración matriz se desgarra para volver al pasado y mostrar o relatar un pasaje o escena ya ocurrido. Fundamentalmente existen tres tipos de analepsis: la *externa* en la que la evocación alcanza líneas narrativas previas a los sucesos iniciales, o sea, el pasaje evocado comienza y termina antes de la situación inicial; la *interna* cuya retrospección está insertada después de los sucesos iniciales, es decir, empieza y termina después de los sucesos previos o situación inicial; y la *mixta* donde se relatan sucesos precedentes al inicio pero su extensión temporal traspasa los incidentes iniciales adentrándose en la narración matriz, esto es, el relato evocado comienza antes de la situación inicial y termina después. Genette define dos conceptos significativos que tienen que ver con los tipos *anacrónicos*; el primero de ellos es el *alcance*, distancia o duración temporal que comprende desde que se inicia la ruptura de la cronología narrativa en el relato matriz, hasta el instante en que comienza la narración del pasaje evocado; el otro es la *amplitud*, distancia o duración temporal del pasaje evocado.

En la trilogía filmica *El Hobbit*¹⁴¹ nada más iniciarse el relato se produce una analepsis externa que se corresponde prácticamente con la duración total de las

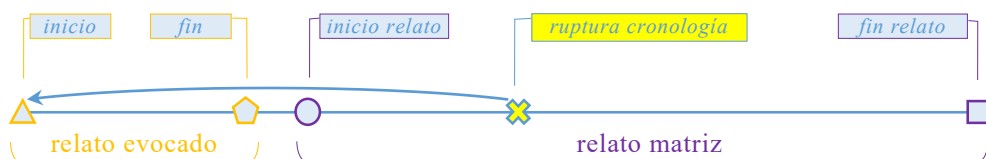
¹⁴⁰ GENETTE (1972), pp. 103-120.

¹⁴¹ *El hobbit* es una adaptación cinematográfica en tres entregas de la obra literaria del mismo nombre del británico John Ronald Reuel Tolkien publicada en 1937 en Reino Unido. Las películas son, *El hobbit: Un viaje inesperado* de 2012, *El hobbit: La desolación de Smaug*

tres películas; su inicio llega mientras el viejo Bilbo¹⁴² escribe sobre acontecimientos vividos con anterioridad, al finalizar el relato evocado la acción vuelve al instante donde se produjo la ruptura de la cronología en el relato matriz que finaliza poco después. El alcance de la analepsis o la duración, desde que se quiebra la cronología en el relato matriz, hasta el instante en que comienza el relato evocado es de sesenta años; y la amplitud, duración del pasaje narrativo evocado, es de trece meses.

En *Citizen Kane*¹⁴³ también son analepsis externas los relatos rememorativos de Mr. Thatcher¹⁴⁴, Mr. Berstein¹⁴⁵, Leland¹⁴⁶, Susan Alexander Kane¹⁴⁷ y del mayordomo¹⁴⁸ que cuentan las relaciones y vivencias entre ellos y Charles Foster Kane.¹⁴⁹

analepsis externa



de 2013 y *El hobbit: La batalla de los cinco ejércitos* de 2014, las tres dirigidas por el neozelandés Peter Jackson (ver filmografía).

¹⁴² Ian Holm.

¹⁴³ WELLES, Orson (director) (1941) *Citizen Kane* [online]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, Mercury Productions.

¹⁴⁴ George Coulouris.

¹⁴⁵ Everett Sloane.

¹⁴⁶ Joseph Cotten.

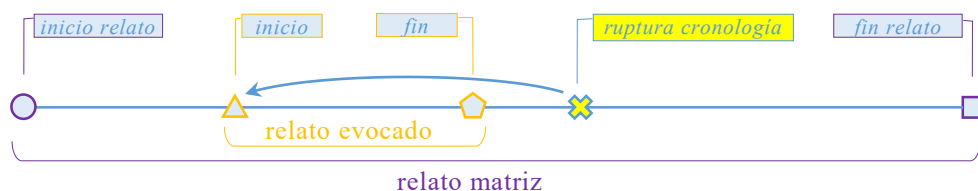
¹⁴⁷ Everett Sloane.

¹⁴⁸ Paul Stewart.

¹⁴⁹ Orson Welles.

En *Vertigo*¹⁵⁰ de Alfred Hitchcock encontramos una analepsis interna; Scottie¹⁵¹ ha seguido hasta un apartamento a Judy¹⁵², una chica a la que encuentra un gran parecido con Madeleine¹⁵³. Scottie la convence para que cene con ella, cuando Scottie se marcha, Judy rememora el incidente del campanario; el relato evocado por Judy está insertado completamente dentro del relato matriz y sirve para dar información al espectador de lo que sucedió realmente.

analepsis interna



Como ejemplo de analepsis mixta imaginemos la siguiente historia: es de noche, llega un coche a toda velocidad a las inmediaciones del servicio de urgencias de un hospital, el vehículo no se detiene, se abre una de las puertas traseras y vemos caer al suelo a una mujer, la cámara se acerca, descubrimos que tiene signos de violencia, sangre, moratones, magulladuras, etc., está maniatada y con cinta adhesiva en la boca. Rápidamente los sanitarios la introducen con una camilla en el centro hospitalario, recorren los pasillos velozmente, llegan al quirófano, allí los cirujanos se afanan por atender a la chica, no sabemos qué le están haciendo, hasta que oímos el llanto de un bebé recién nacido. Vemos a los facultativos portando al niño, seguidamente la cámara nos muestra a la madre sin sentido sobre la camilla. En la siguiente escena (elipsis) vemos a un niño de unos 5 o 6 años jugando en el jardín de una casa, en ese mismo instante se oyen ruidos de discusión, golpes y dos disparos, el niño se sobresalta, una mujer sale a toda prisa de la vivienda, coge al niño en volandas, lo introduce en un coche y se alejan velozmente. Cayendo la noche llegan a una cabaña en el monte, allí pasan unos días en contacto con la naturaleza. La mujer le habla al

¹⁵⁰ HITCHCOCK, Alfred (director) (1958) *Vertigo* [online]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.

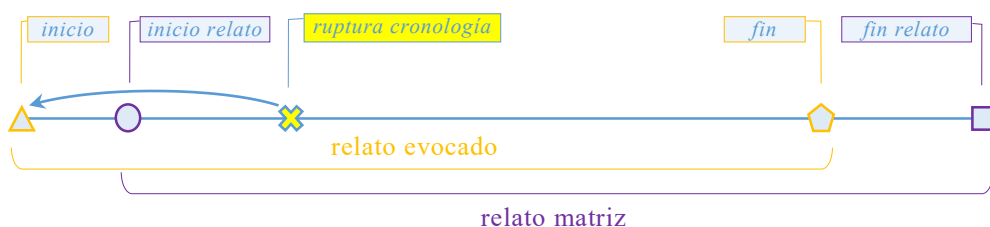
¹⁵¹ James Stewart.

¹⁵² Kim Novak.

¹⁵³ Kim Novak.

niño de su madre, le enseña una foto y comienza a leerle una carta que su madre le escribió. Se produce la ruptura del orden cronológico (inicio analepsis). Al inicio del relato evocado vemos a la madre muy alterada terminando de escribir una carta, oye ruidos, gritos y golpes en la puerta, esconde la carta dentro de un libro y lo guarda en un cajón. Entran dos hombres y se enfrenta a ellos a golpes, los hombres terminan por reducir a la chica, se la llevan maniatada y con cinta en la boca en un coche de alta gama, llegan a una casa abandonada y la interrogan, debido a la brutalidad del interrogatorio pierde el conocimiento. La analepsis termina cuando, pasados unos días en los que ha estado inconsciente, la mujer se despierta en la cama de una habitación de hospital, es de día. El alcance de la analepsis es de unos cinco o seis años aproximadamente, y la amplitud es de uno o dos días más o menos, desde que la chica está terminando de escribir la carta hasta que despierta en el hospital. La analepsis se inicia con sucesos ocurridos antes del inicio del relato matriz y finaliza unos días después, por lo tanto, estamos ante una analepsis de tipo mixta.

analepsis mixta



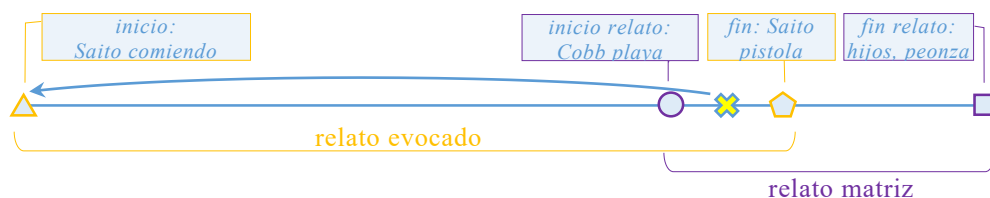
La película de Christopher Nolan *Inception (Origen)*¹⁵⁴ basa gran parte de su argumentación discursiva en una analepsis mixta. El relato comienza con Dom Cobb¹⁵⁵ tirado en la playa semiinconsciente, unos hombres armados lo descubren y lo llevan ante un viejo con rasgos orientales, los hombres le dicen que Cobb ha preguntado por él y le dan su pistola y una pequeña peonza. El viejo le dice a Cobb que hace muchos años había visto una peonza igual la cual pertenecía a un hombre que conoció en un sueño. En ese instante se produce la rotura del orden cronológico y se inicia la analepsis: se comienzan a relatar

¹⁵⁴ NOLAN, Christopher (director) (2010) *Inception* [online]. Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros., Legendary Pictures, Syncopy Films.

¹⁵⁵ Leonardo DiCaprio.

acontecimientos que han sucedido aproximadamente dos o tres días antes (al-
cance). Transcurrido ese tiempo y después de aproximadamente dos horas y
cuarto de tiempo fílmico, se produce el fin de la analepsis, el relato evocado
termina unos minutos después del inicio del relato matriz. Saito ha estado atra-
pado en uno de los sueños creyendo que es la realidad, Cobb ha ido a su en-
cuentro para hacerle despertar. Se restaura el orden cronológico de la historia
poco antes de finalizar el relato matriz cuando despiertan todos en el avión
camino de Los Ángeles. El relato evocado con una amplitud o duración de dos
o tres días, más las diez horas aproximadas que dura el viaje en avión, da como
resultado la duración de la diégesis o duración total del relato. Al comenzar el
relato evocado antes de la situación o escena inicial y finalizar unos minutos
después, estamos ante una clara analepsis mixta.

Analepsis Inception



*Anticipación*¹⁵⁶. Efecto producido en el espectador cuando un elemento narra-
tivo incita su curiosidad. En este caso entra en juego el deseo del espectador
por conocer lo que va a suceder. Se produce, entonces, un compromiso basado
en el cumplimiento o no de ciertas expectativas en forma de deseo. Ese deseo
es provocado y premeditado con el objetivo de hacer que el espectador se in-
terese y se involucre activamente en la historia; un interés que activa el movi-
miento hacia adelante tan necesario en su implicación emocional ante el relato.
La anticipación es, por tanto, un propulsor del desarrollo emocional del espec-
tador y, por correlación, del relato. El cumplimiento de las expectativas gene-
radas en el espectador por la anticipación se puede retrasar o adelantar como
vía para generar ansiedad, expectación o sorpresa. Si la expectativa se cumple
el espectador obtendrá su recompensa y se sentirá satisfecho al comprobar que

¹⁵⁶ Para una mayor apropiación conceptual sobre el término *anticipación*, consultar el libro *Técnicas del guión para cine y televisión* de Eugene Vale, pp. 118-123. No confundir con el término *anticipación (prolepsis)* de Genette.

se han cumplido sus predicciones; si la expectativa no se cumple, sentirá desasosiego y frustración.

Auricularización, perspectiva auricular o sonora. Existen dos tipos: 1. *auricularización interna*, cuando el sonido que se escucha lo hace a través de los oídos de un personaje, como cuando un actante se sumerge en el agua y percibimos un cambio en la característica del sonido diegético ambiental, o cuando se produce una conversación telefónica y se escucha el sonido de la voz filtrada de uno de los interlocutores; 2. *auricularización cero*, cuando lo que oye el espectador no se corresponde con ningún ente intradiegético, por lo que remitiría a una instancia extradiegética superior (Gaudreault y Jost 1995: 144-147); en esta modalidad encontramos la voz *over*, la música extradiegética o, por ejemplo, cuando escuchamos a los personajes hablar al mismo nivel de intensidad sonora aun estando en planos de profundidad o perspectiva acusadamente desigual.

Automatización, automatismo, involuntariedad. Recurso humorístico que basa su peculiaridad en la realización de gestos, movimientos, posturas, tics, actitudes o comportamientos involuntarios y repetitivos subrayando un proceder mecanicista del personaje o situación. Tomamos como ejemplo una de las escenas iniciales de *Modern Times*¹⁵⁷ de Chaplin donde un trabajador de una cadena de montaje sigue haciendo el movimiento repetitivo una vez la cinta está detenida. También en *Modern Times* vemos un ejemplo de automatización e involuntariedad en la escena de la cocaína en el comedor de la cárcel. En el largometraje de comedia *Toc Toc*¹⁵⁸ la automatización tiene la función de marcador de conducta y de las características psicológicas e intelectuales de los personajes. Los actantes se encuentran en una consulta de psicología para tratar el trastorno obsesivo compulsivo que cada uno padece. También podemos asociar la automatización como repetición a los gags cómicos recurrentes (*running gag*¹⁵⁹) que se producen en un mismo relato. Los *running gags* tienen la función de unifi-

¹⁵⁷ CHAPLIN, Charlie (director) (1936) *Modern Times* [online]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions.

¹⁵⁸ VILLANUEVA, Vicente (director) (2017) *Toc Toc* [online]. España: Lazona, Atresmedia cine, Wind films AIE, Movistar+, Cosmopolitan TV.

¹⁵⁹ CHION (1985), pp. 185-187.

cador o «enfanzador» de la comicidad; dos ejemplos, *Groundhog Day* (*Atrapado en el tiempo*)¹⁶⁰ y la rotura del cristal de la oficina donde Buster va a pedir trabajo en *The Cameraman*¹⁶¹.

Capper [*to cap*, coronar]¹⁶². Recurso visual o auditivo que se emplea para acentuar o poner énfasis en un determinado momento de la narración. La música incidental o los efectos de sonido son una clara muestra de este concepto. En particular, en la película de Mel Brooks *Young Frankenstein* (*El Jovencito Frankenstein*)¹⁶³, se aplica este recurso en forma de relinchar de caballos cada vez que algún personaje pronuncia el nombre de Frau Blücher¹⁶⁴, ama de llaves de la mansión heredada recientemente por el doctor Frederick Frankenstein¹⁶⁵. Se podría asociar al concepto de *calderón* que en teoría musical sirve para acentuar o resaltar la prolongación en el tiempo de una figura, silencio o acorde, también se utiliza para marcar el final de una frase o de un tiempo musical.

Catarsis (κάθαρσις), *purgación*. Sentimiento de compasión –o piedad– y temor que ocasiona en el espectador el sufrimiento del héroe [ver *pathos*] al presenciar una tragedia clásica griega. En la Grecia clásica se creía que el sufrimiento del héroe trágico preparaba al espectador para la dureza de la vida. El espectáculo dramático trágico servía al asistente como una especie de liberación, purificación o correjimiento que adecentaba su vulnerabilidad ante la contingencia de padecer hechos semejantes en su vida real.

Clímax, *catástasis*. Punto culminante de la narración de especial tensión y con un efecto «dramatizador» primordial. Comparte ecosistema narrativo con la fase de extinción del conflicto o situación dramática y con la zona de influencia de la *escena obligatoria*. Es la deflagración final situada en la cúspide de un

¹⁶⁰ RAMIS, Harold (director) (1993) *Groundhog Day* [VHS]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

¹⁶¹ SEDGWICK, Edward (director) (1928) *The Cameraman* [online]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Edward Sedgwick Production, Buster Keaton Production.

¹⁶² CHION (1985), p. 183.

¹⁶³ BROOKS, Mel (director) (1974) *Young Frankenstein* [online]. Estados Unidos: Gruskoff/Venture Films, Crossbow Productions, Jouer Limited.

¹⁶⁴ Cloris Leachman.

¹⁶⁵ Gene Wilder.

ascenso dramático que se inicia con el detonante y que pronostica la resolución del relato.

Conflicto, situación dramática, cuestión central. Se trata de la perturbación más importante y central que sufre el héroe en toda la narración. Se fundamenta en el quebradero de cabeza que el relato pone a disposición del espectador como centro energético del cual surgen todas las variantes narrativas o líneas de acción que componen una historia. El conflicto da sentido, profundidad y dramatismo a la historia. Si no hay conflicto la trayectoria narrativa y vital del héroe sería un mero paseo sin interés ni espectacularidad, algo que anularía cualquier calificación dramática de la historia en cuestión. El conflicto surge en cuanto las fuerzas antagonistas comienzan a ejercer e intentan impedir u obstaculizar el porvenir y las aspiraciones del sujeto.

Contraste, comparación. Recurso habitual que se utiliza como estrategia para acrecentar el dramatismo y la profundidad de la historia que se cuenta. Se trataría de contraponer dos parcelas narrativas ubicadas semánticamente en polos opuestos que se retroalimentan para construir una nueva realidad emocional. Al encajar dos concepciones actanciales o situacionales en un mismo plano espacio-temporal se constatan con más énfasis las diferencias entre ellas, cuanto más profundas sean esas diferencias más dramatismo se genera y el trance que pueda surgir precisamente por la confrontación entre las dos resulta más soberbio.

El contraste es uno de los medios más eficaces para expresar algo: contraste de actitudes, de caracteres, de situaciones, haciendo que se pongan de relieve mutuamente. Esto conduce a crear personajes nuevos, situaciones paralelas, o complementarias, cuya única función sea la de subrayar, por contraste, el rasgo que se quiere evidenciar (Chion 1985: 181).

Existen innumerables ejemplos, los más habituales tienen que ver con el contraste entre situaciones, ambientes o entornos, y con el contraste emocional, de comportamiento o condición social entre personajes o dentro de un mismo personaje. De este último tenemos el caso paradigmático de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El hombre y el monstruo*)¹⁶⁶ y, también, toda la pléyade de películas de

¹⁶⁶ MAMOULIAN, Rouben (director) (1931) *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [online]. Estados Unidos: Rouben Mamoulian Production, Paramount Publix Corporation.

superhéroes como Superman, Batman, Spider-Man, etc. Particularmente, un buen ejemplo lo advertimos en *Lolita*, película dirigida por Stanley Kubrick, basada en el libro homónimo de Vladimir Nabokov que narra la relación amorosa entre el profesor Humbert y la adolescente Lolita. Humbert es un hombre brillante con un carácter comedido, exquisito y gentil que, en contraposición y al amparo de su zona de confort, se comporta de forma autoritaria y violenta, esa disparidad además de dar altura dramática al personaje, evidencia una personalidad atormentada con tendencia hacia la pedofilia fruto de un profundo desequilibrio emocional. Como ejemplo de contraste entre personajes tomamos la película de Ricardo Franco *La buena estrella*¹⁶⁷. En esta narración contrastan los caracteres de los dos personajes masculinos principales, Rafael¹⁶⁸, un carnicero educado, religioso y con valores, de talante taciturno, en apariencia como consecuencia de una castración, y Daniel¹⁶⁹ un pequeño delincuente desarraigado, amoral, sin futuro, que desde niño ha pasado la vida prácticamente encerrado y cuya única pretensión en la vida es sobrevivir, los dos pugnan por el amor de Marina¹⁷⁰. En cuanto al contraste entre situaciones citar dos ejemplos, *Los santos inocentes*¹⁷¹ de Mario Camus y *The Remains of the Day* (*Lo que queda del día*)¹⁷² del director estadounidense James Ivory.

Crisis. Deliberación existencial o lucha interior, generalmente de uno de los personajes principales, el cual debe optar por una decisión difícil que se antoja vital para su supervivencia narrativa y avanza el advenimiento del clímax.

Despiste, distracción. Recurso habitual en la comedia; está también asociado a la equivocación o el malentendido. El personaje interpreta la situación o el diálogo de manera equivocada fruto de un despiste puntual, transitorio o perma-

¹⁶⁷ FRANCO, Ricardo (director) (1997) *La buena estrella* [online]. España, Francia, Italia: Pedro Costa P.C., Enrique Cerezo P.C., Mat Films, GA&A, TVE.

¹⁶⁸ Antonio Resines.

¹⁶⁹ Jordi Mollà.

¹⁷⁰ Maribel Verdú.

¹⁷¹ CAMUS, Mario (director) (1984) *Los santos inocentes* [DVD]. España: Ganesh Producciones Cinematográficas, Televisión Española. Basada en la novela de Miguel Delibes.

¹⁷² IVORY, James (director) (1993) *The Remains of the Day* [online]. Estados Unidos, Reino Unido: Mike Nichols, John Calley, Merchant Ivory Productions.

nente. Citamos nuevamente *The Party*, donde el personaje principal es un despistado, algo tontuelo, infantil e imprudente pero muy sociable y abierto, muchas de las escenas producen hilaridad por esa cualidad del personaje, por ejemplo, la escena de la detonación del fuerte al inicio del film, la escena del zapato nada más llegar a la casa o la escena de la megafonía. En este mismo largometraje, el personaje del camarero está obnubilado por el alcohol lo que le provoca un incansable despiste, dándose, en consecuencia, numerosas situaciones jocosas. Precisamente *The Party* basa toda su trama en un despiste que sufre el jefe¹⁷³ de un estudio de Hollywood que por error anota el nombre de Hrundi en la lista de invitados a la fiesta de cumpleaños de su esposa. En *The cameraman* el personaje que interpreta Buster Keaton se caracteriza por su exorbitante despiste que se acentúa cuando está frente a Sally¹⁷⁴. En uno de sus encuentros, Buster la invita a salir, ella le pide que le anote su número de teléfono para quizás llamarle, Buster escribe su número en una nota con un lapicero, le da el lapicero a ella y él se mete la nota en uno de sus bolsillos.

Deus ex machina, coincidencia. Recurso manido, fácil y de carácter poco recomendable a evitar en la confección de un guion, a excepción de las películas fantásticas, de acción y de aventuras. Consiste en la utilización de un elemento narrativo sin apenas o ninguna justificación previa, que surge como por arte de magia en un momento de alta intensidad, y que se vislumbra omnipotente para la resolución dramática de ese momento de la narración. Como ejemplo tomamos una de las escenas del film *The Mule*¹⁷⁵ de Clint Eastwood. La película cuenta la historia de Earl Stone¹⁷⁶, un octogenario involucrado accidentalmente en el negocio del transporte de drogas. En uno de sus trayectos se cruza con una patrulla canina de la policía. Uno de los perros comienza a ladrar, parece que ha detectado alguna sustancia sospechosa, el protagonista lleva en el coche «por pura casualidad» un tubo de crema analgésica que usa, en ese instante, para despistar el olfato del perro y, así, consigue evitar que el policía descubra su cargamento. En ese sentido Aristóteles censura su uso de la siguiente manera: “el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como

¹⁷³ J. Edward McKinley.

¹⁷⁴ Marceline Day.

¹⁷⁵ EASTWOOD, Clint (director) (2018) *The Mule* [online]. Estados Unidos: Imperative Entertainment, Warner Bros., Bron Studios, Malpaso Productions.

¹⁷⁶ Personaje interpretado por el propio Clint Eastwood.

en la *Medea*, de una máquina, o, en la *Iliada*, lo relativo al retorno de las naves” (García Yebra 1974: 181). Aristóteles habla de *Medea* de Eurípides y se refiere al pasaje de la huida de la protagonista al final de la tragedia, cuando aparece un carro con dragones alados que ayuda a Medea a escapar de su cautiverio. Platón ya censuró este recurso en su *Crátilo* donde Sócrates dialoga con Hermógenes:

Soc. –Es manifiestamente ridículo, Hermógenes –pienso yo–, que las cosas hayan de revelarse mediante letras y sílabas. Sin embargo, es inevitable, pues no disponemos de nada mejor que esto a lo que podamos recurrir sobre la verdad de los nombres primarios. A menos que prefieras que, como los tragediógrafos cuando se encuentran sin salida recurren a los dioses levantándolos en máquinas, así también nosotros nos demos por vencidos alegando que los nombres primarios los establecieron los dioses y, por eso, son exactos (Platón *et al.* 1983: 436-437).

El término *deus ex machina* o *máquinas elevando dioses*, hacía alusión a un recurso del teatro clásico griego que usaba una máquina elevadora para introducir en escena a un dios desde lo alto.

Destinador, mandatario, remitente. Figura actancial que se identifica con el actuante que envía, sugiere u ordena al héroe la realización de una de las funciones más convulsionantes y de mayor relevancia de toda la narración: la configuración del objetivo. Mediante su sugerencia, petición o mandato allana y dibuja el camino del sujeto a través de relato y lo empuja a iniciar su movimiento actancial. Es habitual encontrar relatos en los que el destinador es el propio sujeto y la orden o petición que lo azuza a iniciar su traslación narrativa está relacionada con su motivación o deseo.

Destinatario. Figura actancial que se caracteriza por ser la encargada de recoger los beneficios derivados de la apropiación del objeto o del alcance del objetivo inicialmente propuesto. Los beneficios pueden recaer en uno o varios actuantes o, también, en un ente, institución o en todo un grupo o colectividad.

Detonante, gancho, incidente incitador. Suceso espeluznante al inicio de la historia que dispara los acaecimientos y arroja al sujeto hacia las incógnitas de la narración.

Doble sentido. Recurso que se da frecuentemente en las narraciones chistosas. En el largometraje de animación dirigido por Tim Burton y Mike Johnson *Corpse Bride (La novia cadáver)*¹⁷⁷, La novia cadáver y Victor le piden al sabio Elder Gutknecht que los envíe al mundo de los vivos, y Elder les pregunta: – pero, ¿para qué subir cuando la gente se muere por bajar aquí?

Distensión, relajación, descanso. Secuencia que concluye el último acto o resolución del relato. Se produce después del clímax y de la superación del objetivo. Su función es ofrecer al espectador cuidados paliativos ante la avalancha dramática del final del discurso cinematográfico.

Elipsis [Elisión]. Eliminación de parte del recuento de una narración. Puede verse implicada por necesidades de puesta en escena o producción, por causas estrictamente de economía narrativa o para fundamentar un recurso dramático.

Equivocación, malentendido. Todo aquel recurso narrativo encaminado a infringir las leyes del relato con la finalidad de dotar a los personajes de falsas apariencias, nuevos aspectos o nuevos roles que adquieren por decisión propia o por imposición, y que obligan al relato a tomar cauces narrativos desconocidos. Un ejemplo muy claro lo encontramos en *North by Northwest (Con la muerte en los talones)*¹⁷⁸ de Alfred Hitchcock donde a Roger Thornhill, personaje que interpreta Cary Grant, se le confunde con un espía, hecho que será el detonante de la historia. Lo mismo ocurre en *The Wrong Man (Falso culpable)*¹⁷⁹ también de Hitchcock donde al protagonista¹⁸⁰, un contrabajista del Stork Club de Nueva York, se le confunde con un atracador. El malentendido funciona muy bien en la comedia, en *The Gold Rush (La quimera del oro)*¹⁸¹ de

¹⁷⁷ BURTON, Tim y Mike JOHNSON (directores) (2005) *Corpse Bride* [online]. Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros., Tim Burton Productions, Laika Entertainment, Patalex Productions, Will Vinton Studios.

¹⁷⁸ HITCHCOCK, Alfred (director) (1959) *North by Northwest* [online]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Loew's Incorporated.

¹⁷⁹ HITCHCOCK, Alfred (director) (1956) *The Wrong Man* [online]. Estados Unidos: Warner Bros.

¹⁸⁰ Henry Fonda.

¹⁸¹ CHAPLIN, Charles (director) (1925) *The Gold Rush* [online]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions.

Chaplin, uno de los personajes, preso de la profunda hambre que sufre, confunde a Charlot con un pollo. En *Life of Brian (La vida de Brian)*¹⁸², nada más iniciarse la historia, los Reyes Magos llegan a Belén y se equivocan de pesebre. Igualmente, en *Life of Brian*, al proceder a la lapidación de un ajusticiado por blasfemar con el nombre de Jehová, la concurrencia malentende las indicaciones del sacerdote para iniciar el castigo. El malentendido es también la piedra angular de *The Apartment*¹⁸³ de Billy Wilder.

Escena obligatoria [ver *clímax*]. Recurso narrativo que transporta la imaginación del espectador a una escena previa a la resolución de la historia gracias a las expectativas generadas durante el inicio de la narración. El *clímax* estaría ubicado dentro de esta escena como su punto álgido.

Focalización. Recurso que gestiona el conocimiento o sabiduría de la información transmitida al espectador contenida en un relato. El término surge de Henry James, en sus escritos se habla de privilegiar, enfatizar o poner el foco en uno de los elementos constitutivos del discurso o sentencia para destacarlo en importancia por encima de los demás constituyentes. Las informaciones son cruciales para el entendimiento que hace el espectador o el lector del mensaje fílmico o literario, de ahí que los gestores o enunciadores de la información se vean implicados en la transmisión del saber que produce la enunciación de una historia. Teniendo esto en cuenta, Genette define tres tipos de focalización: 1. *focalización cero*, donde la exclusividad en la transmisión de las informaciones pertenece a un narrador omnisciente que emite desde el exterior de la historia (heterodiegético), se habla también de relato o pasaje no focalizado porque la información se transmite al margen de los personajes o narradores diegéticos que, por lo tanto, tienen menos conocimiento que el espectador de lo sucedido, pensado, sentido o evocado; 2. *focalización interna*, la exclusividad de las informaciones, testimonios, pensamientos y sensaciones es propiedad de un narrador que emite desde el interior de la historia (diegético) y las comparte en igualdad con el espectador, se habla entonces de que los dos tienen conocimiento o saben exactamente lo mismo; 3. *focalización externa*, en este caso, no hay exclusividad en la gestión de las informaciones puesto que al narrador solo

¹⁸² JONES, Terry (director) (1979) *Life of Brian* [online]. Reino Unido: HandMade Films.

¹⁸³ WILDER, Billy (director) (1960) *The Apartment* [online]. Estados Unidos: The Mirisch Corporation.

se le permite informar sobre lo que supuestamente ve, de manera aséptica, sin entrar en detalles y siendo un mero descriptor de los acontecimientos.

La focalización externa está constituida por la estricta representación de las características superficiales y materialmente observables de un personaje, de un espacio o de ciertas acciones.

Esta forma de focalización se entiende normalmente como un intento del narrador de referirse de modo objetivo y desapasionado a los eventos y personajes que integran la historia. El narrador explica la historia desde un punto de vista externo, no es un observador especialmente privilegiado, y sólo ve lo que vería un espectador hipotético (Sánchez Navarro 2006: 30).

Fuerzas antagonistas o del antagonismo. Fuerza actancial que contrarresta las necesidades, vivencias y actividad del sujeto a lo largo de la narración. Se identifican con escuadras que se enfrentan constantemente al héroe, desacelerando o paralizando su movimiento, impidiendo o dificultando su avance. El conflicto o situación dramática se genera gracias a la aparición de estos escuadrones que actúan como propulsores del movimiento hacia adelante, sin ellos no existiría la duda o suspense fundamental para que el espectador se formule ciertas preguntas y tenga la sensación de mayor celeridad en el ritmo de la narración. El villano u oponente, como antítesis del héroe, es la encarnación o figura principal de este regimiento antagonico. El villano como efigie actancial y en general las fuerzas que capitanea, tienen un puesto muy relevante en la configuración dramática del relato, tanto es así que forma parte de uno de los momentos de más intensidad de la narración, el clímax.

Gradación dramática de los valores o ley de progresión continua. Ley universal de la dramatización por la cual todos los incidentes de relevancia narrativa deben ser expuestos a una intensidad dramática creciente de principio a fin. La gradación también implica componer la estructura narrativa alternando momentos de intensidad débil o pausas y momentos fuertes o de alta intensidad.

Hamartía o yerro. Figura retórica fundamental para la dramatización de la tragedia clásica. El héroe comete una acción generalmente dolosa, aunque con una intención noble o no reprochable moralmente, desconociendo la realidad de sus actos, y que tendrá terribles repercusiones. El error activará la peripecia y tendrá como consecuencia en el héroe un sufrimiento o *pathos* inmerecido.

Imperfección, extravagancia. Recurso de caracterización de un personaje que destaca lo extravagante, chocante, imperfecto, lo poco común o lo que no sigue se sale de las normas preestablecidas. De largometrajes dramáticos destacamos los personajes de Travis Bickle¹⁸⁴ en *Taxi Driver*¹⁸⁵, Alex¹⁸⁶ en *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*)¹⁸⁷ o Norma Desmond¹⁸⁸ en *Sunset Blvd* (*El crepúsculo de los dioses*)¹⁸⁹.



Gloria Swanson en Sunset Blvd. de Willy Bilder

Es recurrente también su uso en los personajes de relatos humorísticos, como Maude Chardin¹⁹⁰ y Harold Chasen¹⁹¹ en la comedia de humor negro *Harold and Maude*¹⁹², Jack Sparrow¹⁹³ en *Pirates of the Caribbean: The Curse of the*

¹⁸⁴ Robert De Niro.

¹⁸⁵ SCORSESE, Martin (director) (1976) *Taxi Driver* [online]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Bill/Phillips Production, Italo-Judeo Production.

¹⁸⁶ Malcolm McDowell.

¹⁸⁷ KUBRICK, Stanley (director) (1971) *A Clockwork Orange* [online]. Reino Unido, Estados Unidos: Stanley Kubrick Production, Warner Bros., Polaris Productions.

¹⁸⁸ Gloria Swanson.

¹⁸⁹ WILDER, Billy (director) (1950) *Sunset Blvd.* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

¹⁹⁰ Ruth Gordon.

¹⁹¹ Bud Cort.

¹⁹² ASHBY, Hal (director) (1971) *Harold and Maude* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Mildred Lewis and Colin Higgins Production.

¹⁹³ Johnny Depp.

*Black Pearl*¹⁹⁴ o el personaje del tonto timador¹⁹⁵ en *Los tramosos*¹⁹⁶ de Pedro Lazaga.

*Implantación, implante, plant, semilla o pista*¹⁹⁷. Pieza o acción narrativa fundamental en el entramado dramático. Actúa como engarce estructural encarnando una posición básica o elemental temporal que, necesariamente, tendrá derivaciones o efectos en un lugar o tiempo imprevisible de la narración. En un primer momento no tiene apenas fanfarria dramática y su relevancia narrativa pasa desapercibida para el espectador, finalmente el implante germina causando admiración y sorpresa. Un ejemplo lo observamos en la película *Breaking the Waves*¹⁹⁸ del danés Lars von Trier. El implante se inicia cuando Terry¹⁹⁹, uno de los personajes, expresa su extrañeza ante la ausencia del tañido de campanas después de la boda de los protagonistas, la iglesia donde se ha celebrado el oficio no tiene campanas. En la última secuencia de la película como *punto final* o *cierre* se produce la germinación del implante, es un suceso que hace la función de *intensificador emocional*, además, es utilizado por el guionista como «artilugio respondedor» para aclarar algunas de las preguntas o informaciones más relevantes generadas durante el discurso. El implante germina de la manera más inverosímil y sobrenatural, primero aparece un fuerte sonido exterior de campanas tocando *a gloria* y, seguidamente se descubre la fuente de ese sonido, un plano en escorzo de dos grandes campanas volteando a gran altura en el cielo.

In medias res. Frase latina que significa en medio de las cosas o, más acertadamente, en medio del asunto o en plena acción. Según la tradición clásica se utilizaba para referirse a que la historia de un poema o drama comenzaba antes de la primera acción o suceso que se muestra en la escena; dicho de otro modo,

¹⁹⁴ VERBINSKI, Gore (director) (2003) *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [online]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, First Made Productions.

¹⁹⁵ Tony Leblanc.

¹⁹⁶ LAZAGA, Pedro (director) (1959) *Los tramosos* [online]. España: Ágata Films.

¹⁹⁷ Ver ejemplos de *implantación* en CHION (1985), pp. 176-178.

¹⁹⁸ TRIER, Lars von (director) (1996) *Breaking the Waves* [online]. Dinamarca: Zentropa Entertainments y otras (treintaiuna productoras en total según IMDb y veintiocho según créditos).

¹⁹⁹ Jean-Marc Barr.

el inicio de la historia no era representado, y no lo hacía porque formaba parte del entorno sugerido o evocado por la narración (universo diegético), y porque la historia contaba hechos suficientemente conocidos por los asistentes. Hoy también puede entenderse aplicada a la anacronía o ruptura del tiempo narrativo, cuando un relato comienza con sucesos que cronológicamente se producen después.

Incongruencia, absurdidad. Lo incongruente, lo absurdo y en consecuencia lo inesperado dentro de un paradigma humorístico, hace saltar por los aires nuestro intelecto provocando un inequívoco desconcierto que nos aboca irremediablemente a la risa.²⁰⁰ En *The Balloonatic (El aeronauta)*²⁰¹ de Buster Keaton, una dama parece que intenta sortear un charco, Buster se percata y como buen caballero pone su chaqueta en el charco para que pueda pasar, seguidamente viene un coche le pisa la chaqueta, se detiene, la chica sube al coche y se marcha a toda velocidad.

Inconsistencia cómica. Desconocimiento de la propia identidad o cualidad cómica de un personaje. Baudelaire dice que un individuo es cómico precisamente porque ignora que lo es. Este desconocimiento evita la pedantería y la presuntuosidad del personaje que desactivaría el efecto cómico (Baudelaire 1988: 51).

Intensificador emocional [Suceso nuclear o pulso]. Lustre o barniz con el que se unge una acción, hecho o suceso que se caracteriza por ostentar un robusto énfasis emocional y dotar, en un momento determinado, de una penetrante tensión dramática y conmovedora a la narración. En *El verdugo*²⁰² de Berlanga y Azcona encontramos dos claros ejemplos sirviéndose para ello de frases sentenciosas que elevan lo dramático del instante hasta un desmedido paroxismo emocional. El primero se produce en la *escena 6*²⁰³ en casa de Amadeo. José Luis le ha llevado el maletín que se olvidó en el furgón. Amadeo le explica las bondades de la muerte por garrote frente a otras formas de ejecución, José Luis

²⁰⁰ Hablaré sobre la teoría de la incongruencia, una de las teorías sobre el humor, en el punto 7.1.2. *Las teorías del humor*.

²⁰¹ KEATON, Buster y Eddie CLINE (directores) (1923) *The Balloonatic* [online]. Estados Unidos: Buster Keaton Production.

²⁰² GARCÍA BERLANGA, Luis (director) (1963) *El verdugo* [online]. España, Italia: Naga Films, Zebra Films.

²⁰³ Ver segmentación narrativa de *El verdugo* en el punto 8.3.4.

piensa que la gente debe morir en su cama, Amadeo responde con vehemencia y cierto enfado: “Naturalmente, pero si existe la pena alguien tiene que aplicarla”. El segundo coincide con el punto final de la película *escena 38*, se produce cuando José Luis llega al barco justo después de haber hecho su trabajo, llega extenuado y con semblante gélido, muy enfadado y con la cara desencajada le dice a su suegro que no lo va a hacer más, entonces es cuando Amadeo le arremete con la monserga: “¡Bah!, eso mismo dije yo la primera vez”.

En todo relato dramatizado es habitual la adopción de grandes intensificadores emocionales como son la muerte, la violencia, el amor y el sexo, que, cuando se utilizan, casi siempre conducen al espectador hacia cotas elevadas de «emocionalización». El empleo de efectos de sonido y en especial de la sensibilidad de la música también entregan un plus de eferescencia afectiva a la narración. En *Casablanca* de Michael Curtiz Ilsa se encuentra en el *Rick's Café* con Sam²⁰⁴, el pianista y amigo de Rick. Ilsa intenta persuadirle para que toque una canción pronunciando la célebre frase: “*Play it once, sam*”, Sam se niega, ella le tararea la melodía con especial sensualidad, Sam no se puede resistir y se pone a tocar *As the time goes by*²⁰⁵, la «emocionalización» invade la escena y, además, en pocos segundos sabemos que Ilsa sigue enamorada de Rick. Otros ejemplos obvios de intensificadores emocionales son las partes de la fábula según Aristóteles, anagnórisis, peripecia y lance patético. El clímax también sería una buena muestra de este tipo de suceso nuclear o pulso.

Intriga [ver trama].

Inversión. Recurso que se caracteriza por el cambio de rol o inversión de caracteres en los personajes. Ejemplificamos como inversión la escena de *Life of Brian* donde las mujeres se tienen que hacer pasar por hombres para poder participar en la lapidación de un condenado. Igualmente en *Con faldas y a lo loco*, los protagonistas²⁰⁶ tienen que disfrazarse de mujer para ser incluidos en una

²⁰⁴ Arthur Dooley Wilson.

²⁰⁵ Composición de Herman Hupfeld.

²⁰⁶ Jack Lemon, Tony Curtis.

banda femenina de jazz y así poder huir de unos gánsteres que los quieren eliminar. De similar argumentación es *Tootsie*²⁰⁷; esta vez un actor en paro²⁰⁸ tiene que transformarse en mujer para conseguir trabajo en la serie televisiva *Southwest General* que se graba en la productora de vídeo National Video Center²⁰⁹ de Nueva York. Otro ejemplo lo tomamos de la comedia *Big*²¹⁰ de la directora Penny Marshall. *Big*²¹¹ cuenta la historia de Josh Baskin, un niño de doce años, que desea convertirse en adulto porque Cynthia, la chica que le gusta no se fija en él, la inversión y la materialización de su deseo se produce gracias a una máquina de feria.

*Mac Guffin*²¹². Recurso acicalador de suspense que ejerce una gran influencia sobre los movimientos actanciales del relato. La forma o envoltorio en que viene presentado casi siempre es una información indispensable para la intriga y de relevancia supina para los personajes que se dejan la piel para averiguar de qué trata el asunto, pero que, finalmente, el guionista toma la decisión deliberada de no dar crédito a esa información ocultando su contenido al espectador. Así lo dice Hitchcock entrevistado por Truffaut:

«Mac Guffin» es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles –robar... los documentos–, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del «Mac Guffin». En mi caso, siempre he creído que los «papeles», o los «documentos», o los «secretos» de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador (Truffaut 1966: 115).

El Mac Guffin pertenece a una parcela de la narración que ha sido conscientemente barnizada, velada u obviada por el guionista con el pretexto de restar importancia a su contenido y, así, desviar la atención del suspense hacia otros

²⁰⁷ POLLACK, Sydney (director) (1982) *Tootsie* [online]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Mirage/Punch Production, Delphi Productions.

²⁰⁸ Dustin Hoffman.

²⁰⁹ Empresa productora real que estuvo en funcionamiento hasta 2002.

²¹⁰ MARSHALL, Penny (directora) (1988) *Big* [online]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, Gracie Films, American Entertainment Partners II L.P.

²¹¹ Película protagonizada por Tom Hanks y Elizabeth Perkins.

²¹² TRUFFAUT (1966), pp. 115-118.

planos narrativos. En *Foreign Correspondent (Enviado especial)*²¹³ el Mac Guffin es la cláusula 27 de un tratado belga-holandés cuyo contenido no se reflejó en su redacción porque contenía información muy sensible ante la situación de preguerra en Europa, se calificó como secreta y se optó por que fuera memorizada por dos de los firmantes, entre ellos el sr. Van Meer, para dificultar que el enemigo pudiera apropiarse de ella. El héroe y sus adyuvantes pelean por salvaguardar su contenido y evitar que las fuerzas antagonistas accedan a él. En ese juego de ocultación, el enigma no se desvela; a última hora solo oímos en boca de Van Meer, al que tienen secuestrado y le están sometiendo a un violento interrogatorio, la frase inicial de la cláusula 27: “En caso de invasión enemiga...”, el resto no se revela al espectador, incluso uno de los personajes presente en el interrogatorio pide efusivamente a Van Meer que no diga ni una palabra de la cláusula, profundizando más en el juego de las supresiones característico del Mac Guffin. En *Notorious (Encadenados)*²¹⁴ el Mac Guffin es todavía más sísmico, puesto que son los personajes principales quienes tienen que ir tras los enemigos para intentar descubrir el enigma, un enigma relacionado con informaciones sobre lo que parece ser la construcción de una bomba atómica. Atendiendo al secretismo del Mac Guffin, las palabras «bomba» y «atómica» no se mencionan en toda la película, pero sí se habla de “algo grande” vinculado con empresas de armamento y con metal de uranio, precisamente el único descubrimiento que hacen los agentes americanos Devlin²¹⁵ y Alicia Huberman²¹⁶ es uranio escondido en unas botellas de champán. Al final de la historia se queda sin responder lo que verdaderamente traman los agentes alemanes en Río y el porqué de sus reuniones. Como remate nos adentramos en *North by Northwest*, donde el Mac Guffin no es el inductor del movimiento actancial del sujeto; esta vez al héroe le mueve el deseo de saber quién y por qué lo ha intentado asesinar. Igualmente que en *Notorious*, el Mac Guffin reside en las fuerzas antagonistas, la misma intriga entrevé que son espías perseguidos de cerca por agentes federales, nada se sabe de sus actividades, salvo que están

²¹³ HITCHCOCK, Alfred (director) (1940) *Foreign Correspondent* [online]. Estados Unidos: Walter Wanger Productions.

²¹⁴ HITCHCOCK, Alfred (director) (1946) *Notorious* [online]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

²¹⁵ Cary Grant.

²¹⁶ Ingrid Bergman.

consiguiendo información del gobierno americano y sacándola del país en microfílm, la historia finaliza y no se da a conocer ni cómo consiguen la información, ni para quién, ni con qué propósito.

Mentira. Recurso dramático con especial cabida tanto en la comedia como en filmes dramáticos. Uno de los mejores ejemplos cómicos donde la mentira está supraenraizada en el desarrollo narrativo es el largometraje *Liar Liar (Mentiroso compulsivo)*²¹⁷. *Mentiroso compulsivo* cuenta la historia de Fletcher²¹⁸, un abogado experto en la mentira que no duda ni un momento en practicarla incluso con su propio hijo. En *Con faldas y a lo loco* la trama principal se desarrolla por la imposición de una mentira, además, el personaje que interpreta Tony Curtis es un mentiroso, se hace pasar por un millonario para ligarse a Sugar²¹⁹, y miente también al atribuirse una enfermedad que le hace insensible para tener sexo con ella. Asimismo el recurso de la mentira también se da de manera habitual en filmes dramáticos, citemos algunos modelos arquetípicos: *The Truman Show (El show de Truman)*²²⁰, *Calle Mayor*²²¹, *Parasite (Parásitos)*²²², *Vertigo*, *La trinchera infinita*²²³ o *El espíritu de la colmena*²²⁴.

Movimiento actancial, progresión móvil del actuante. Característica ultra necesaria para que el relato tenga su estructura cronológica y translativa bien formada. Trata del movimiento que el héroe regenta atravesando el relato de principio a fin en pro de un objetivo. El movimiento del héroe imanta con su influjo

²¹⁷ SHADYAC, Tom (director) (1997) *Liar Liar* [online]. Estados Unidos: Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer Production.

²¹⁸ Jim Carrey.

²¹⁹ Marilyn Monroe.

²²⁰ WEIR, Peter (director) (1998) *The Truman Show* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Scott Rudin Productions.

²²¹ BARDEM, José Antonio (director) (1956) *Calle Mayor* [online]. España, Francia: Manuel J. Goyanes, Cesáreo González, Play-Art, Iberia Films.

²²² BONG, Joon-Ho (director) (2019) *Parasite* [online]. Corea del Sur: CJ Entertainment, Barunson E&A.

²²³ ARREGI, Aitor y Jon GARAÑO, José Mari GOENAGA (directores) (2019) *La trinchera infinita* [online]. España, Francia: Irusoin, Moriarti Produksioak, La Claqueta PC, Manny Films.

²²⁴ ERICE, Víctor (director) (1973) *El espíritu de la colmena* [online]. España: Elías Querejeta.

a todos y cada uno de los existentes de la narración y los convierte en elementos móviles con capacidad indagatoria.

Movimiento hacia adelante. Sensación de mayor celeridad en el flujo del relato que, debido a ciertos estímulos, el espectador experimenta a lo largo de una narración fílmica.

Objetivo, meta, objeto. Figura actancial fundamental para el desarrollo emocional y narrativo del sujeto. El objeto invoca la fuerza energética del héroe garantizándole la materialización de su deseo. Sin objeto no hay deseo, por lo tanto, el héroe permanece inmóvil, no hay movimiento actancial y sin movimiento el relato no se desarrolla.

*Ocularización [focalización visual]*²²⁵. Gaudreault y Jost proponen un nuevo término que rebase la extensiva focalización [ver *focalización*] de los relatos literarios, la cual quedaría demarcada tan solo al ámbito cognitivo del narrador, la nueva proposición se centraría, exclusivamente, en los relatos audiovisuales. Existen dos tipos: 1. *ocularización interna*, la cámara muestra lo que ve y cómo ve un personaje; en este tipo podríamos incluir la llamada cámara subjetiva; 2. *ocularización cero*, lo contrario a la ocularización interna, no vemos la escena a través de la mirada de ningún personaje, *nobody's shot*, nadie, ningún actuante es responsable de lo que la cámara muestra, por lo que la mirada pertenece a un narrador dirigente o gran imaginador que tutela y domina desde el exterior todo lo que el espectador ve.

Oponente, villano, antagonista [ver *fuerzas del antagonismo*].

Paralepsis. Alteración de la focalización en un determinado momento o secuencia donde se privilegia el exceso de información cuando la lógica modal del relato recomienda intervenir de manera inversa; así se expresa Genette:

el exceso de información o paralepsis, puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje a lo largo de un relato generalmente regido por focalización externa [...]. Puede tratarse igualmente, en focalización interna, de una información incidental sobre los pensamientos de un personaje diferente del personaje focal o sobre un espectáculo que este no puede ver (Genette 1972: 251).

²²⁵ GAUDREULT y JOST (1995), pp. 141-144.

En la película de la directora Nancy Meyers *What Women Want* (*¿En qué piensan las mujeres?*)²²⁶, un publicista²²⁷ que trata a las mujeres como pura mercancía sexual tiene un accidente doméstico que le hace escuchar los pensamientos de las mujeres, alterando de manera flagrante la lógica informativa y confidencial del discurso cinematográfico.

Paralipsis. Figura literaria que se caracteriza por declarar la ocultación deliberada de un mensaje o idea con la intención de evidenciar o poner énfasis en su inclusión en el discurso. Una frase coloquial en paralipsis podría ser la siguiente: “Ni siquiera te mereces que te diga lo mala persona que eres”. Genette va un paso más allá y la define como “la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector” (Genette 1972: 250). En cinematografía lo encontramos como un recurso habitual en los relatos de suspense asociado a la elipsis donde se elimina información o se deja de informar sobre sucesos o pensamientos relevantes para la resolución del relato.

Pathos, lance patético. Padecimiento intenso que sufre el personaje principal de la tragedia clásica que sirve para que el espectador se identifique con él y experimente la catarsis [ver *catarsis*].

Peripecia. Una de las partes que, según Aristóteles, componen la fábula²²⁸ de una tragedia. Como recurso dramático está compuesto por informaciones que llegan a oídos del personaje con una intencionalidad positiva o bienhechora pero que, en contra de lo supuesto, le provoca graves consecuencias y lo ahonda en el infortunio extremo. Para Aristóteles es un cambio de acción en sentido opuesto, porque el suceso de la peripecia obliga a la trama a tomar una dirección narrativa inesperada.²²⁹

²²⁶ MEYERS, Nancy (directora) (2000) *What Women Want* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Icon Productions, Icon/Wind Dancer.

²²⁷ Mel Gibson.

²²⁸ La fábula es entendida por Aristóteles con una doble acepción: 1. la historia o concatenación de acciones y hechos que transcurren en la tragedia; 2. la manera en que las acciones y hechos que suceden son relatados o las estrategias modales que se utilizan para llevar a cabo la enunciación de la historia.

²²⁹ En el punto 5.2.3. *El proceso de dramatización en la tragedia* se profundiza en las características estilísticas y modales de la peripecia.

Primer acto, principio, planteamiento, exposición, prótasis. El primer acto es la primera parte del relato y contiene la situación inicial o punto de partida de la narración donde se describe el estado social y personal de los personajes y la interacción con su entorno. Después de cargar de informaciones que tienen que ver con la pervivencia de la economía narrativa a lo largo del relato, le sigue el detonante [ver *detonante*], suceso que inculca al héroe la motivación necesaria para iniciar su viaje a través del relato. El primer acto pone su fin con el primer punto de giro [ver *punto de giro*] que da paso a la segunda parte o segundo acto.

Prolepsis, propección, flashforward [Anacronía]. Adelanto o anticipo de algo que sucede cronológicamente más tarde, pero que se muestra antes de su lugar «natural». Es condición indispensable que después del salto temporal hacia adelante el relato recupere su temporalidad, es decir, el relato debe volver al lugar donde la cronología se quebró, si no vuelve se consideraría simplemente una elipsis o eliminación de parte de lo sucedido (Gaudreault y Jost 1995: 120). En el catálogo de prolepsis encontramos premoniciones, visiones prospectivas, adivinaciones, etc.

Punto de giro, nudo de la trama, punto de inflexión, plot point o efecto teatral. Sucesos nuclear o pulso con dos funciones asignadas: 1. como agente de ordenación estructural son los responsables de fraccionar el relato cinematográfico en tres actos²³⁰; 2. como pulso de arrastre se encargan de desviar el flujo narrativo hacia lugares no previstos o supuestos creando una nueva dirección estructural en la trama.

Segundo acto, nudo, medio, confrontación, desarrollo, epítasis. Segunda parte en que se divide un relato dramatizado. Generalmente comienza inmediatamente después de generarse el primer punto de giro, y se caracteriza, esencialmente, por contener la situación dramática, cuestión central o conflicto principal [ver *conflicto*]. Termina con el segundo punto de giro que da paso al tercer acto.

Sujeto, héroe. Figura actancial principal y primer protagonista del relato. Como actante aventajado, omnipresente y totalizador, con su inquietud, motivación y deseo, dispone la configuración definitiva de la historia.

²³⁰ Según el *paradigma de Field*.

Suspense, incertidumbre, duda. Recurso ultranecesario para la dramatización que desarrolla el conflicto o situación dramática. La potestad de introducir la incertidumbre en el relato reside en las fuerzas antagonistas, su aparición provocará un desmedido y cuantificado recelo en el espectador. Tiene una doble función: 1. ralentizar el movimiento, la circulación o la travesía del héroe y sus fuerzas adyuvantes a lo largo del relato; 2. provocar en el espectador el deseo que conocer cómo se van a desarrollar los acontecimientos y si el héroe conseguirá alcanzar sus pretensiones, de esta manera se activa el movimiento hacia adelante, el espectador aprecia que el relato adquiere mayor velocidad de propulsión al tener la sensación de que los acontecimientos se suceden más precipitadamente.

Tercer acto, resolución, desenlace, catástrofe. Última de las partes del relato donde se reajustan y confluyen todas las unidades vigorizantes que se han ido generando en la narración. Es el lugar de la resolución de la trama y de las explicaciones a todas las preguntas que el relato ha generado. Comienza inmediatamente después del segundo punto de giro y es contenedor de la escena obligatoria, el clímax, la distensión y el punto final o cierre del relato.

Trama. 1. Línea narrativa. 2. Enredo, intriga, confabulación, *plot*. 3. Según la teoría formalista *trama* se refiere a la elaboración artística de las acciones o hechos que suceden en una narración, es decir, la elaboración y puesta en funcionamiento de la estructura dramática.

Violencia. Recurso cómico o humorístico donde los golpes, tortazos, tartazos y demás manifestaciones violentas engrosan buena parte del discurso narrativo. La única exigencia es que las secuelas de esa violencia tienen que obviarse, no ser mostradas, o ser efectos que no provoquen daños graves visibles, en su defecto se desactivaría el efecto cómico. Como muestra nos referimos a dos de los filmes de los actores Terence Hill y Bud Spencer, *Lo chiamavano Trinità... (Le llamaban Trinidad)*²³¹ o *...Altrimenti ci arrabbiamo! (Y si no... nos enfadamos)*²³²; también resaltar las *slapstick comedy* de grandes comediantes del cine

²³¹ BARBONI, Enzo (director) (1970) *Lo chiamavano Trinità...* [online]. Italia: West Film.

²³² FONDATO, Marcello (director) (1974) *...Altrimenti ci arrabbiamo!* [online]. Italia, España: Filmayer Producción, S.A., Capital Film, S.p.A.

mudo²³³ como Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd que deleitan y provocan la risa con sus bofetones, caídas y trompazos.

CAPÍTULO 5. LA DRAMATIZACIÓN EN LA TRAGEDIA CLÁSICA

5.1. Introducción

En el capítulo anterior hemos hecho un esfuerzo exegético por evidenciar la necesidad de dotar al relato de habilidades encaminadas a fomentar su dramatización. Ya sabemos que la propuesta de un proceso dramático aplicado a una narración y la incorporación de un buen número de figuras «dramatizadoras» con las cuales armar el discurso narrativo son indispensables si se desea engrandecer su eficacia expresiva y emocional. Habida cuenta del avance y longevidad de la teoría literaria, el desarrollo de un proceso de dramatización en una narración o poema no es nada nuevo. Bien sabemos que en la Grecia de los grandes pensadores se cuidó muy mucho el razonamiento metódico de las creaciones artísticas. Sin embargo, filósofos como Platón se confabularon contra el excesivo «mal» comportamiento del contenido imitativo de algunos poetas. Platón entendía que las diégesis (*διήγησις*) o narraciones simples no imitativas –los ditirambos– en contraposición a la mimesis (*μίμησις*) o narraciones imitativas –la tragedia y la comedia– (Platón y Eggers Lan 1986: 163) tenían una mayor legitimidad artística y social porque las imitativas, aun gozando de un mayor predicamento, corrían el peligro de sucumbir en graves errores al mostrar a los dioses y personajes ennoblecidos en situaciones indignas para su condición (Platón y Eggers Lan 1986: 139-146), y porque imitar, transfigurar, falsear o, lo que es lo mismo, dramatizar en exceso y equivocadamente desvirtuaba la función de la poesía (Platón y Eggers Lan 1986: 141-146, 162-167); mientras que las narraciones simples, precisamente por su simplicidad y su nulo ceñimiento a la dramatización, estaban más libres, aunque no exentas, de cualquier contaminación indecorosa. De ahí se deduce que Platón repudia la comedia y la tragedia precisamente por su estrategia mimética preponderante.

²³³ Tomamos con cautela la incorporación a nuestra tesis de los términos mudo o silente, puesto que, en multitud de ocasiones, el cine primitivo incorporaba música y efectos de sonido en directo en el momento de la proyección, por lo tanto, en esos casos, no tenía la condición de silencioso; se le denominó de esa forma porque en el momento de la filmación se registraba solamente la imagen, no existía la tecnología que se desarrolló después de grabación y sincronización simultánea de sonido e imagen.

Uno de los grandes logros de los teóricos y analistas de la Grecia antigua fue su interés desmedido por la ambientación dramática de sus relatos. Esta cuestión está atestiguada cumplidamente por la codicia ilustrada de los grandes poetas griegos que se esmeraban por erigir un adorno dramático en sus creaciones. Los relatos que han llegado a nuestros días, sobre todo los teatrales, poseen claramente ese lustre que eleva el mero interés narrativo a cumbres donde la emoción maneja los hilos del discurso. Ya no solo es una emoción puramente documental de lo que se quería transmitir, sino que a través de la síntesis entre historia y discurso se apuesta por dibujar una nueva dimensión afectiva. La sensibilidad con la que se modificó esa nueva manera de contar sucesos míticos, trasladó la cobertura discursiva desde el simple relato hacia la apabullante expresión dramática. Se cambió el modo de narrar gracias a una nueva disposición de los elementos integrantes del drama; se optó por destacar o encubrir esencias encaminadas a acrecentar el celo del espectador; asimismo se crearon elementos nuevos que discutieran con los ya establecidos para un mayor compromiso efectista. Todos esos cambios fueron emprendidos y mejorados tras años de tradición en «ritualizaciones» míticas que los griegos supieron trasladar soberbiamente al teatro. El encomio por procesos de dramatización que hicieran tambalear radicalmente las manifestaciones espectaculares era ya patente desde los primeros balbuceos de las ritualidades míticas prehistóricas. Lo verdaderamente impactante de todo ello es que muchas de las peculiaridades que los griegos fueron impulsando para endosar dramaticidad a sus relatos, siguen hoy más vigentes que nunca.

Uno de los grandes responsables en la recopilación, transmisión y análisis de dispositivos «dramatizadores» del poema fue, indudablemente, el filósofo griego Aristóteles. Sin su aportación crítica, la relevancia teorizante de esos dispositivos hoy en día no sería la misma. Para Aristóteles no solo la comedia y la tragedia debían estar sujetas a un proceso de dramatización, también las fábulas de la poesía épica tenían que cumplir este requisito (García Yebra 1974: 215); particularmente en su *Poética* se expresa en disertaciones contemplativas, sobre todo, hacia la tragedia y sus poetas, veamos lo que nos quiso contar.

5.2. La tragedia en la *Poética* de Aristóteles

5.2.1. Las partes constitutivas de la tragedia

Aristóteles, en su afán por desmenuzar científica y epistemológicamente la tragedia clásica, fue uno de los pioneros –de los que se tiene constancia– en introducirse analíticamente en la fragmentación discursiva del relato, y lo hizo hablando, entre otras cosas, de las partes en que se compone la tragedia clásica. Lo dijo en estos términos: “Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya” (García Yebra 1974: 147). Viñas Piquer las denomina “elementos constitutivos o partes cualitativas de la tragedia” (Viñas Piquer 2007: 60). En primer lugar, como *caracteres* Aristóteles alude a la característica o dimensión psicológica de los personajes, y recomienda cómo tiene que ser esa dimensión, expresamente habla de las cuatro cualidades que deben tener los caracteres (García Yebra 1974: 179-180). La primera cualidad es la bondad, los personajes deben ser buenos moralmente. La segunda radica en que los caracteres sean apropiados y consecuentes con las características que se le suponía en la época a una persona determinada. Aristóteles pone un ejemplo: “es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible” (García Yebra 1974: 179). La tercera se fundamenta en la semejanza a los estereotipos humanos de la época, en otras palabras, “semejante, creemos, a la naturaleza humana, puesto que la identificación receptor/héroe, que es condición *sine qua non* de la catarsis, únicamente es posible con respecto a un *semejante*” (Bobes *et al.* 1995: 122). Por último, los personajes tienen que ser consecuentes en su forma de pensar y actuar de acuerdo a su ocupación dentro del drama. Dice Aristóteles que la tragedia “es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento” (García Yebra 1974: 146). En definitiva, *caracteres* son elementos del comportamiento humano que determinan las acciones de los personajes; acciones determinadas también por su manera de pensar o su ideología. En cuanto a la *elocución* Aristóteles hace referencia a la “composición misma de los versos” (García Yebra 1974: 146), o sea, la medición y enumeración de la métrica, la concordancia, el número de versos, el uso de figuras retóricas y otros elementos constitutivos del poema; además, “remite a la manifestación verbal de la acción. [...] Aristóteles trata tanto ciertos aspectos gramaticales como importantes

cuestiones relacionadas con el lenguaje poético” (Viñas Piquer 2007: 61). Otra de las partes de la tragedia es el *pensamiento*, Aristóteles así lo expresa: “y pensamiento, [llamo] a todo aquello en que [los personajes], al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer” (García Yebra 1974: 147). Su nombre lo indica, es el pensamiento de los personajes en el momento en que expresan una idea, reflexión u opinión. La quinta de las partes es el *espectáculo* y “engloba todas las cuestiones referentes a la escenografía, incluyendo, por ejemplo, la indumentaria de los personajes y máscaras de los actores. [...] La melopeya, por su parte, abarca los aspectos musicales de la tragedia, composición del canto, danza, etc.” (Viñas Piquer 2007: 61).

Sin embargo, el elemento o parte constitutiva más destacable de la tragedia para el filósofo griego es la *fábula*. Aristóteles habla de ella en este sentido: “Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos” (García Yebra 1974: 146). De esta y otras menciones a este concepto en la *Poética* se puede deducir que fábula

engloba dos ideas distintas: la mimesis de la acción y la composición de los hechos en el discurso (1450^a3). Es decir, por una parte estaría la imitación de los acontecimientos que conforman el *mythos* que el poeta se ha propuesto contar [...], y por otra, la configuración artística de esos mismos acontecimientos (Viñas Piquer 2007: 62).

Dicho de otro modo, el término fábula incluye dos conceptos fundamentales para el análisis y la crítica del relato; por un lado, destaca los sucesos, hechos o acciones que se cuentan, en otras palabras, la historia o “la mimesis de la acción” como dice Viñas Piquer; y por otro, tenemos la manera en que esos sucesos, hechos o acciones se disponen, componen u organizan en el relato con la finalidad de producir ciertos efectos. Sigue Aristóteles diciendo:

Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la

tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos (García Yebra 1974: 173-174).

De estas afirmaciones se deduce la existencia de un proceso que afiance la finalidad de toda tragedia: producir piedad y temor por medio de la catarsis²³⁴. El influjo de la composición y estructuración dramática de los hechos que ocurren y transcurren en la tragedia, debe causar estremecimiento en el espectador. Para conseguir este efecto tan incisivo no solo es necesario disponer u organizar los hechos de una determinada manera, sino que es fundamental utilizar recursos que conduzcan a la dramatización de los hechos contados o representados. Pero antes de entrar en la descripción que Aristóteles hace del proceso de dramatización en la tragedia, creemos necesario incidir en el análisis e inventariado de los segmentos en los que, según él, se divide la estructura narrativa de la tragedia.

5.2.2. Las partes de la tragedia según su extensión

Aristóteles hace alusión, aunque sucintamente, a las partes o actos en que se debe estructurar narrativamente la tragedia. Al principio del capítulo VII de la *Poética* dice así: “La tragedia es mimesis de una acción eminente y completa y que tiene cierta extensión; pues algo puede ser completo y no tener extensión. Pero lo que es completo tiene principio, medio y fin” (González Pérez 1984: 72). Seguidamente en el capítulo XVIII Aristóteles argumenta que:

Es propio de la tragedia el nudo y el desenlace. Los hechos que están fuera de la obra y algunos de los de dentro frecuentemente forman el nudo; el resto forma el desenlace. Y llamo nudo a lo que hay desde el principio hasta aquella parte que es la última de la que procede el paso de la dicha a la desdicha, y desenlace a la parte que va desde el principio de ese paso al final (González Pérez 1984: 93-94).

En la *Poética* también existen otras citas concernientes a la estructuración narrativa de la tragedia, precisamente en el capítulo XII Aristóteles plasma la

²³⁴ Hablaré de la catarsis en el punto 5.2.3. *El proceso de dramatización en la tragedia*.

subdivisión fundamental de la tragedia, enumerando y describiendo las partes completas en las que se divide según su extensión; así lo dijo:

Hemos dicho anteriormente de qué partes de la tragedia es necesario valerse como elementos constitutivos, pero según su extensión, y en los que se divide separadamente, son los siguientes: prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su vez se divide en párodos y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias, pero los cantos que vienen de la escena y los comos son propios solo de algunas.

El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos completos del coro, y el éxodo es una parte completa de la tragedia, tras la cual no hay canto del coro; el estásimo es un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el comos, es una lamentación proveniente del coro y de la escena (González Pérez 1984: 79-80).

Recapitulando, en un primer nivel de segmentación se encuentran las tres grandes secciones o actos, esto es, *principio, nudo o medio y desenlace*. En un segundo estrato encontramos partes más pequeñas incluidas estratégicamente en el interior de cada una de las grandes secciones; estas partes más pequeñas son el *prólogo, episodio, éxodo* y los cantos del coro, *párodos y estásimo*.

Son interesantes las explicaciones de Batteux, que transcribo tal como aparecen traducidas por Flórez Canseco (págs. 178-179):

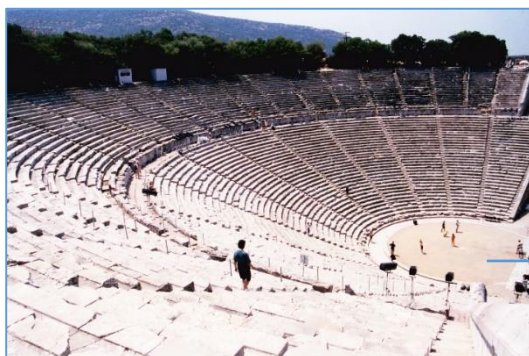
«El prólogo.] Este corresponde entre los antiguos a nuestro primer acto, donde se expone el asunto, y se dan a conocer los principales actores, sus costumbres, sus pensamientos, sus intereses (García Yebra 1974: 282 nota 177).²³⁵

“Los episodios, los actos propiamente dichos, son las partes de la tragedia que tienen lugar entre los cantos corales. [...] Entre el párodo y el éxodo se sucedían una serie de episodios [...] seguidos de estásimos” (Bobes *et al.* 1995:

²³⁵ Creemos que Batteux cuando habla de *prólogo* se refiere al término *principio*. El *principio*, según Aristóteles, es una de las tres grandes partes, divisiones o actos de la estructura narrativa de la tragedia. En cuanto al *prólogo* Aristóteles lo deja meridianamente claro, “El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro” (García Yebra 1974: 167). El *prólogo* lo podríamos considerar como el primero de todos los episodios que componen el poema trágico.

108). Efectivamente los episodios están delimitados por estásimos, pero, contradiciendo las palabras de los autores del párrafo anterior, no son los actos. Los episodios se corresponderían con partes narrativas de cierta extensión que, sumados a los estásimos, más el prólogo, el párodo y el éxodo conforman los tres actos o grandes segmentos de la tragedia. El prólogo y los distintos episodios se podrían entender como secuencias²³⁶ dentro de los actos en cuestión.

La estratificación de la tragedia en grandes segmentos nos muestra una incipiente aproximación teórica sobre la vertebración en actos de la narratología. Lo que Aristóteles llama *principio* sería el primer acto, en él se introduce la historia, se presenta la situación inicial y se exponen las características psicológicas, sociales y personales de los diferentes personajes, entre otras cosas. Por regla general el principio está compuesto primero por el *prólogo* y seguidamente por el *párodo*, entrada del coro en la escena cantando o recitando hasta posicionarse en la orquesta²³⁷.



Teatro de Epidauro, Grecia

A veces podemos encontrar el primer episodio sito en el principio o primer acto, después del prólogo y del párodo. El *segundo acto* o *nudo* comienza inmediatamente después del principio y se compone de un número indetermi-

²³⁶ Preferimos el término secuencia como homólogo a escena, de este modo obviamos el uso del término escena, en este caso, para no confundirlo con el lugar o parte del teatro reservado a los actores donde se escenifica la obra.

²³⁷ La orquesta era un espacio circular situado en el centro que era utilizado por el coro y por grupos de danzas delimitado físicamente por la escena y las gradas.

nado de *episodios* separados por distintas intervenciones del coro que se denominan *estásimos*. En el nudo se presenta y desarrolla el conflicto y abarcaría desde el final del principio hasta el inicio de los hechos que relatan el cambio de estado: traspaso de la normalidad a la degradación. El *desenlace* se inicia en el instante posterior del paso de la normalidad (o dicha) al infortunio (o desdicha) que indica el final del segundo acto y se enmarcaría a partir de ese momento hasta el final del relato. De la misma manera que el nudo, el desenlace incluye numerosos episodios delimitados por inserciones de *estásimos*, generalmente contiene también el *éxodo*²³⁸, salida final del coro cantando y recitando.

Según lo mencionado más arriba, está evidenciado que,

como imitación de la vida humana, la poética de la tragedia se basa en una ordenación de las acciones según un principio que exige acción posterior pero no anterior; un medio que exige acción anterior y posterior; y un fin que exige acción anterior, pero no posterior. La poética se basa, por tanto, en una estructura de la acción conforme con los principios de jerarquía y pertinencia (García Jiménez 2003: 331).

García Jiménez se refiere a *jerarquía* porque en la tragedia existe una clara y evidente ordenación de los hechos representados: a una cosa le sigue la siguiente que, a su vez, es antecesora de la consecuente y así sucesivamente hasta el fin del relato. Y a *pertenencia* porque si desgajamos cualquiera de las partes se desmorona todo el entramado narrativo; todas y cada una de las porciones son imprescindibles y extremadamente pertinentes para llegar a la consumación incorrupta del relato.

5.2.3. El proceso de dramatización en la tragedia

En la *Poética* vemos que las alusiones a la estructura dramática son constantes e intermitentes. Esas alusiones son fruto de una inquietud conceptual heredada en forma de preceptos por la tradición teórico-crítica de la Grecia clásica más antigua. Muchos de esos preceptos han llegado a nuestros días sin apenas cambios, como por ejemplo, la disposición estructural en tres actos de

²³⁸ Parte completa de la tragedia que corresponde al canto de salida del coro de su lugar, la orquesta, y de la escena al finalizar la obra.

una narración²³⁹. Aristóteles no solo dice expresamente cómo debe ser estructurado un relato, sino que también se expresa de una manera clara y continuada en términos de dramatización o mediante la implementación de un proceso dramático²⁴⁰; en ese sentido y refiriéndose a la epopeya comenta:

En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual (García Yebra 1974: 215).

Sabemos que las tragedias relataban hechos pertenecientes al imaginario histórico-cultural y mitológico de la sociedad griega, por lo tanto, esos hechos eran perfectamente conocidos por la mayor parte de las personas.

dada la naturaleza de los caracteres trágicos, son sobre todo los mitos transmitidos por la tradición la fuente de la que se extraen las acciones y pasiones humanas. De ese tesoro cultural saca el poeta la materia para su obra y la somete a una transformación artística (Viñas Piquer 2007: 64).

Ciertamente, entre las funciones de los poetas de antaño se encontraba la de relatar narraciones históricas significativas muy conocidas²⁴¹. El poeta utilizaba todas sus artes para que el relato se distinguiera claramente de las historias en las que se basaba. Esa distinción se realizaba mediante una inmersión del relato en procesos orientados a su dramatización; ¿y cómo lo conseguía?, pues aderezando la narración con todo un entramado de recursos estilísticos encaminados a forzar la transformación de una historia legendaria en drama²⁴². Los

²³⁹ Sobre la división del relato en tres actos ir al punto 4.3. *Las partes o actos del relato*.

²⁴⁰ Ir al punto 4.1. *El proceso de construcción dramática o dramatización*.

²⁴¹ Muchas de las narraciones comenzaban *in medias res*, es decir, el espectador ya conocía parte o toda la historia que se contaba debido a la tradición histórico-cultural.

²⁴² La palabra drama viene del griego *drao* que significa obrar, actuar. Fueron los poetas griegos quienes empezaron a utilizar este término para referirse a sus poemas (González Pérez 1984: 63).

poetas clásicos sabían que la energía de los dramas no se encuentra solo en las actuaciones o caracteres de los personajes, ni tampoco en la fuerza intrínseca de la historia que se quería contar. El poema dramático posee una energía superior heredada de la manera en que los mitos e historias ancestrales se transmitían o se relataban. Esta energía eleva el carácter histórico o tradicional de los relatos hacia una nueva y distinta concepción narratológica: nace una innovadora transmisión mitológica que se materializa a través de la configuración pragmática y epistemológica de un proceso de dramatización.

Ya hemos hablado sobre la importancia que Aristóteles concedía a la fábula como parte fundamental de la tragedia. Tanto es así que para el filósofo griego “la fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia” (García Yebra 1974: 149). Decíamos, entre otras cosas, que tras ese concepto se escondían dos disposiciones definitivas, por un lado, fábula ampara conceptualmente la historia narrada, y por otro, la manera en que se narra o las estrategias usadas por los poetas para narrarla. Atendiendo a la segunda disposición Aristóteles concede el galardón de partes de la fábula a determinadas tácticas estilísticas y dramáticas dispensadoras de dramatización. Dentro del término aristotélico fábula se encuentran los primeros edictos que debían orientar a los poetas y artistas sobre cómo otorgar dramatización al poema, así lo cuenta Aristóteles: “los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones” (García Yebra 1974: 149). Esos preceptos, como vemos, son enunciados por Aristóteles como las partes de la fábula. Esas partes son tres, *la peripecia* (περιπέτεια), *el reconocimiento*, *anagnórisis* o *agnición* (ἀναγνώρισις) y, por último, *el lance patético* (García Yebra 1974: 166), también llamado *pathos* (πάθος). Otros conceptos coprotagonizarán la aproximación analítica a la tragedia junto con los anteriormente citados, aunque expuestos por Aristóteles de una manera menos radical, esos otros conceptos serán también muy significativos y altamente perturbadores para la economía dramática de la tragedia: son tres, *la hamartía* o *yerro* (ἁμαρτία), *la catarsis* (κάθαρσις) y en menor medida *la metábasis* (μετάβασις) o *metábole*.²⁴³

²⁴³ Traducciones adoptadas del libro de Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles edición trilingüe*.

El primer concepto a abordar es *la peripecia*. Aristóteles la define como “el cambio de acción en sentido contrario” (González Pérez 1984: 77) y la considera imprescindible para el normal desarrollo de la actividad motivacional de la tragedia. “No se trata de un mero cambio de situación (metábole) [...], sino de un efecto paradójico de la intención, es decir, de una acción emprendida en determinado sentido, alcanza, sin embargo, un resultado opuesto” (Bobes *et al.* 1995: 112). En ese marco, la peripecia se compone de sucesos de alta intensidad narrativa que instauran una dirección narrativa alternativa a la línea argumental «supuesta» por el relato. Aristóteles lo ejemplifica de la siguiente manera: “así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario” (García Yebra 1974: 164). Aristóteles se refiere al pasaje de *Edipo Rey* de Sófocles en el cual aparece un mensajero para comunicar a Edipo que su presunto padre Pólipo ha muerto y que el pueblo de Corinto lo reclama como rey. La peripecia se origina con las noticias positivas del mensajero; la consecuencia lógica y prevista del relato sería que Edipo iniciara los trámites para optar al trono de Corinto, sin embargo, la intención del mensajero se desfigura, produciéndose un vuelco en las expectativas y en la trayectoria o dirección del avance discursivo del relato: aparece una línea narrativa nueva, contraria o no supuesta influida por la decisión y deseo cognoscitivo de Edipo que conducirá a la narración hacia fatídicas consecuencias y le abocará a su desgracia.²⁴⁴

<i>esquema intencional peripecia</i>		
opción A	objetivo supuesto X+	efecto desactivado
opción B	objetivo no supuesto Y–	efecto alcanzado

²⁴⁴ Para una mayor aclaración analítica sobre este pasaje de la tragedia de Sófocles ir al punto 5.3.2.2. *Procedimiento dramático en Edipo Rey*.

La peripecia, como elemento fundamental del entramado narrativo de la tragedia, estaría engarzada dentro de un soporte discursivo construido estrictamente para conferir dinamismo al relato trágico. Un soporte que actúa como catalizador de impresiones y cuya finalidad es aumentar la intensidad dramática en determinados momentos de la fábula. De esta forma se fuerza a que los incidentes se precipiten inevitablemente hacia nuevos extrarradios narrativos. Para que la peripecia sea efectiva y pueda, así, actuar de forma coordinada con otros elementos dramáticos, la tragedia debe presentar a un héroe o personaje con ciertas cualidades definidas como nobles y, además, en pleno desconocimiento de los hechos que provocan la peripecia. Estas particularidades establecerán que la tragedia sufra una desviación narrativa claramente definida y en un sentido argumental determinado. El cambio de acción en sentido contrario característico de la peripecia, como venimos diciendo, llega precedido por una intencionalidad noble y benefactora que produce efectos nocivos no deseados o no previstos. Ese desvío o cambio característico de la peripecia lo podríamos definir como regresivo por el carácter negativo o pernicioso de su recorrido discursivo.

Sostenemos entonces que:

1) Dado que la tragedia presenta caracteres nobles, toda tragedia con peripecia debe presentar al héroe en una trayectoria que vaya de la dicha al infortunio, pues el héroe pretende lo mejor y, radicalmente equivocado, alcanza lo peor: en eso consiste la peripecia.

2) Una tragedia con peripecia que describiese la trayectoria inversa supondría la mala intención del héroe, por lo tanto un carácter innoble que resulta incompatible con las premisas del género.

Se trata, pues, de la excelencia moral de un héroe que, sólo en la medida en que desconoce, es sujeto de hamartía. En sentido socrático, el héroe trágico yerra porque ignora; aún más, persuadido a menudo de su propia excelencia, incurre en una desmesura (*hybris*) por la que debe pagar (Bobes *et al.* 1995: 113).

En cuanto al *reconocimiento* o *anagnórisis* como parte de la fábula es considerado por Aristóteles igualmente indispensable para el normal funcionamiento de la tragedia; además tiene la función de consignar en el relato los mecanismos necesarios para que determinadas informaciones que han permanecido ocultas, afloren en un preciso instante. Esas informaciones determinarán, a partir de su salto a la cancha, todos los hechos sucesivos que vayan a

producirse en la tragedia. El reconocimiento tiene una doble vertiente circumsrita al ámbito del saber. La primera de ellas se caracteriza por estar sumida en la inopia, y por no producir ningún síntoma en el relato trágico. Esta ausencia de sintomatología se debe a la ocultación deliberada de cierta información. En el futuro, esa falta de información se revelará fundamental para la economía dramática de la tragedia. En esta primera vertiente de desinformación, el desconocimiento es total y no hay nada que nos indique hacia dónde debería discurrir el relato. La segunda vertiente abre la puerta a un nuevo mundo; con lo cual se produce un viaje ascendente desde el profundo desconocimiento hasta la revelación total de información.

La anagnórisis, agnición o reconocimiento, es el paso de la ignorancia al conocimiento, y ha de producirse de un modo forzoso y verosímil. El reconocimiento puede producirse con relación a objetos, acciones o personas y, en este caso, puede serlo de uno mismo, de otro o bien un reconocimiento mutuo, para amistad o para hostilidad de los que se reconocen, para la dicha o para el infortunio (11, 52a30-b8). La forma más perfecta de reconocimiento es la que va acompañada de peripecia, como la de Edipo rey (11, 52a32-33): en la medida misma en que Edipo se autorreconoce y es reconocido como asesino involuntario de su padre Layo y como esposo involuntario de su madre Yocasta, se produce la peripecia. La buena intención de saber lleva al desastre del reconocimiento (Bobes *et al.* 1995: 114).

Edipo descubre su múltiple error al reconocerse a sí mismo (*anagnórisis*) como hijo y asesino de su padre Layo e hijo incestuoso de su madre Yocasta. Este múltiple error precipita los acontecimientos²⁴⁵ y provoca la aparición del *pathos*, tercera y última parte de la fábula.

Llamado también *lance* o *acontecimiento patético*, el *pathos* es el elemento que caracteriza, define e identifica más claramente un relato como trágico. “El lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (García Yebra 1974: 166). El *pathos* es sufrimiento o padecimiento físico y también

²⁴⁵ Aquí acontecimiento lo utilizamos como sinónimo de suceso. Recordemos que para Chatman un *acontecimiento* es provocado por un ser inanimado, y lo distingue de las *acciones* que son provocadas por los personajes. Tanto las *acciones* como los *acontecimientos* Chatman los califica como *sucesos*.

psicológico o moral. Aristóteles recomienda que el *pathos* físico al poseer un gran impacto visual, no se muestre al espectador, pues desvirtuaría los legítimos cánones artísticos que, según él, debe tener la tragedia (García Yebra 1974: 173-174). El *pathos* interviene de manera frontal en la dramaturgia de la tragedia, sin él no sería posible que la intención vertebral de la tragedia, la catarsis, se llegara a producir. Si no hay *pathos* no hay catarsis, y sin catarsis no hay tragedia. Por otro lado, Aristóteles distingue dos tipos de fábula en la tragedia, la simple y la compleja.

De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas (García Yebra 1974: 162-163).

Las palabras de Aristóteles no dejan duda: implícitamente para el estagirita, pueden existir fábulas trágicas sin peripecia y sin agnición. En ese pasaje no habla del *pathos*, pero al excluirlo de su argumento, se puede considerar que no existen las fábulas trágicas sin *pathos*. “El *pathos* es la parte esencial de la tragedia ya que, según Aristóteles, la peripecia y la agnición solo se dan en las fábulas complejas; sin ellas puede haber tragedia, pero no sin *pathos*, que sería la característica indispensable de las fábulas simples” (Bobes *et al.* 1995: 113)²⁴⁶.

El *pathos* es la parte esencial de la tragedia en cuanto a los efectos que se quiere producir en el espectador; sin embargo, existe otro elemento igualmente relevante para la tragedia, es la *hamartía*. Si el *pathos* es sustancioso y vital en la tragedia, el error cometido por el héroe o *hamartía* es igualmente trascendente: sin *hamartía* no hay *pathos*.

La *hamartía*, que Aristóteles considera el fundamento de la peripecia, no debe ser entendida en sentido moral sino en relación con la *hybris* o desmesura, con el trágico desconocimiento y desafío de los límites humanos y con el posterior reconocimiento de los mismos. La *hamartía*, el propio concepto griego tiene ese

²⁴⁶ Entendemos que el *pathos* es indispensable no solo para las fábulas simples también lo es para las fábulas complejas.

sentido intelectual, es un error de conocimiento, no un delito moral. Por eso, aunque la hamartía sea muy grave, en nada empaña la nobleza de carácter del héroe. La compacta estructura de la fábula procede de ese encadenamiento de sucesos que tienen su origen en un error: la peripecia ha de producirse, según Aristóteles, de un modo forzoso y verosímil, y es precisamente la hamartía la que justifica esa inversión radical de la fortuna que constituye la peripecia (Bebes *et al.* 1995: 113).

La orientación narrativa y estructural no prevista marcada por la peripecia es activada momentos antes cuando el héroe o personaje trágico comete un error de apreciación sin saberlo (*hamartía*). En ese momento el relato trágico se relanza encubiertamente hacia adelante, precipitando los acontecimientos hacia lugares que más tarde se mostrarán fundamentales para la resolución de la tragedia.

Todas las partes de la fábula, además de todos los elementos cuantitativos y cualitativos de la tragedia, se aglutinan entre sí para forjar el concepto con más solera de todos cuantos han pasado por los razonamientos de Aristóteles, nos referimos a la *catarsis*, también llamada *purgación*. La catarsis está considerada como la finalidad de toda tragedia. Aristóteles habla de ella sucintamente en el capítulo VI de la *Poética* y lo dice de la siguiente manera:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (García Yebra 1974: 145).

Es la única referencia a la catarsis o purgación que localizamos en la *Poética*. Esta limitada ausencia indica que no nos ha llegado todo lo que Aristóteles escribió sobre la ella. Un claro ejemplo lo encontramos en su *Política*. “La Política nos envía a ella en una referencia diciéndonos que en la *Poética* encontraremos una explicación más amplia de la catarsis... explicación que no encontramos” (González Pérez 1984: 15). A pesar de ello la catarsis es un concepto citado y analizado abundantemente con posterioridad, Aristóteles incorporó a la causa científica el estudio sobre los efectos que produce la tragedia

en el espectador. El espectador se exponía a una “identificación doble que define la catarsis (compasión por el inocente, temor por el semejante)” (Bobes *et al.* 1995: 117).

El héroe trágico debe ser semejante a nosotros por su condición moral, para que podamos sentir compasión y temor; por otra parte, debe ser de linaje ilustre, pues «el paradigma debe ser superior» (cf. 61b13), y gozar, antes de la catástrofe, de gran prestigio y felicidad, ya que así la caída será más dolorosa (produciéndonos mayor compasión) por ser desde más alto, y más ejemplar, al hacernos ver que, si también los muy poderosos caen en la desgracia, más fácil será que caigamos nosotros (mayor temor) (García Yebra 1974: 285 nota 184).

La puesta en escena de la gran desazón o *pathos* al que estaba sometido el personaje o héroe trágico, «parecía» infundir en los espectadores dos sentimientos: el temor a un sufrimiento propio en las mismas circunstancias o situaciones que las vividas por el personaje y la compasión por el héroe que padecía ese sufrimiento. Sentimientos que preparaban al espectador para la vida y lo liberaban de una aflicción en exceso en el caso de experimentar un hecho semejante al acontecido por el personaje.

Parece generalmente aceptado que la tragedia produce un efecto beneficioso, preventivo o curativo, sobre el espectador, a través de una acción mental o anímica, en un proceso psicosomático de purificación (*catarsis*), que se concreta en endurecer el ánimo mediante una acción de renuncia y ascesis o en restablecer el equilibrio alterado por las pasiones del temor (*fobos*) y de la compasión (*éleos*) que sienten los espectadores a la vista de los sucesos trágicos que le ocurren a los héroes trágicos (Bobes *et al.* 1995: 129).

Por último, resaltar la *metábasis* (μετάβασις) o *metábole*. La *metábasis* es un mero cambio de fortuna²⁴⁷ o de situación soportado por el personaje. Aristóteles habla de ella para referirse a la distinción entre fábula simple y fábula compleja. La peripecia sería una especialidad de *metábasis*, en la que no solo se produce un simple cambio en la situación del héroe, sino que la profundidad

²⁴⁷ La *metábasis* García Yebra la traduce como *cambio de fortuna* (García Yebra 1974: 163); posee una clara semejanza con los puntos de giro o nudos de la trama.

de la posición dramática obliga a la narración a establecer cambios radicales en su estatus vital.

5.3. Dos tragedias de Sófocles a modo de ejemplo²⁴⁸

5.3.1. *Antígona*²⁴⁹

5.3.1.1. Sinopsis

Polinices y Eteocles hijos de Edipo han perecido luchando entre sí disputándose el reinado de Tebas. Creonte, ante tal eventualidad, ocupó el trono interinamente y decidió castigar *post mortem* a Polinices condenándolo a la insepultura por haberse levantado en armas contra Tebas que estaba siendo gobernada por su hermano Eteocles. Antígona, hermana de Eteocles y Polinices, y también hija de Edipo, aterrada por la idea de no dar sepultura a su hermano, contraviene las órdenes de Creonte e intenta darle un digno entierro. Antígona es sorprendida en el mismo instante en que va a proceder al enterramiento de su hermano. Creonte la condena a ser encerrada en una cueva hasta que muera de inanición, y lo hace a pesar de que Antígona es la prometida de Hemón, su hijo. Creonte es increpado en reproche por el anciano Tiresias; este le vaticina que por la acción cometida con Polinices, un hijo suyo perderá la vida. Creonte arrepentido decide liberar a Antígona y dar sepultura a Polinices, pero es demasiado tarde: Antígona se ha quitado la vida. Hemón al verla muerta, se suicida. Su madre Eurídice al conocer la noticia de su hijo muerto, también se quita la vida. Creonte no puede más que lamentarse profundamente y pedir el destierro.

²⁴⁸ SÓFOCLES y José VARA DONADO (2017) *Tragedias completas; edición y traducción de José Vara Donoso*. Madrid: Cátedra. Debemos recordar que la estructura de la tragedia clásica griega ha pasado por diferentes estadios y épocas. Nuestro análisis se basa fundamentalmente en dos de las tragedias de Sófocles.

²⁴⁹ La tradición mitológica cuenta que después de la renuncia de Edipo al trono de Tebas, sus dos hijos, Polinices y Eteocles, decidieron turnarse en el poder. Ese acuerdo de sucesión no funcionó como debería y se produjo entre ellos una disputa por el reinado de Tebas. La discrepancia acabó con los dos hermanos muertos uno a manos del otro. Consultar la segmentación narrativa de *Antígona* en el Anexo 01.

5.3.1.2. Procedimiento dramático

Polinices fracasa en el intento de tomar la ciudad de Tebas. Los dos hermanos mueren en la batalla. Estos hechos dan a Creonte la motivación necesaria para actuar y lo hace emitiendo una orden que prohíbe dar sepultura al cuerpo de Polinices (detonante). Al final del *primer acto*, concretamente en el *episodio 1*, se produce un hecho que empujará la historia hacia lugares narrativos no previstos, la dirección narrativa supuesta del relato se desactiva (*metábasis*): alguien ha intentado dar sepultura a Polinices. Se abre así una nueva trayectoria narrativa no supuesta: la búsqueda de la persona que ha osado trasgredir las órdenes del Rey. De esta manera se pone fin al *primer acto* y se da paso al *segundo*. En la clausura del *segundo acto*, concretamente en el *episodio 4*, se consuma la decisión de Creonte, Antígona es llevada al encuentro con Hades. En el *episodio 5* también del *segundo acto*, Creonte reconoce su error (*hamartía*) incitado por las recomendaciones y vaticinios de Tiresias: entra en funcionamiento la segunda *metábasis*. Creonte intenta reconducir la situación y se dispone a liberar a Antígona. Fin del *segundo acto*. El *tercer acto* se inicia con la entrada en la escena de un mensajero que comunica la muerte de Antígona, Creonte llegó demasiado tarde: Antígona se había suicidado. La muerte de Antígona tiene consecuencias terribles, Hemón se quita la vida y Eurídice hace lo mismo al saber de la muerte de su hijo. Estos hechos provocan la aparición del *pathos* en Creonte.²⁵⁰

5.3.2. Edipo Rey de Sófocles²⁵¹

5.3.2.1. Sinopsis

Edipo gobierna Tebas en un momento en que la ciudad está pasando por momentos angustiosos. Como intento de solucionar los problemas que acucian a su ciudad, previa consulta y recomendación del oráculo de Delfos, Edipo decide buscar al asesino de su antecesor en el trono, Layo²⁵²; para ello llama al

²⁵⁰ En esta tragedia no existe ni *peripecia* ni *agnición* o *anagnórisis*, por lo tanto, estaríamos ante un ejemplo claro de tragedia compuesta por fábula simple.

²⁵¹ Consultar la segmentación narrativa de *Edipo Rey* en el Anexo 02.

²⁵² Edipo pide buscar al asesino de Layo que es él mismo sin saberlo. Ocurre de forma similar en la película *No Way Out (No Hay Salida)*, dirigida por Roger Donaldson y protagonizada por Kevin Costner y Gene Hackman. En ella se encarga al teniente Tom Farrell (Kevin Cost-

adivino Tiresias quien le dice que fue él (Edipo) el que dio muerte a Layo. Yocasta, ahora esposa de Edipo y antes mujer de Layo, cuenta a Edipo que un oráculo predijo que Layo sería asesinado por su propio hijo. Ante terrible revelación Layo mandó matar a su hijo recién nacido. Edipo comienza a sospechar. Poco después se produce la llegada a palacio de un mensajero anunciando que Pólipo, padre de Edipo, ha muerto. La madre de Edipo se desterró de Corinto para impedir el cumplimiento de las predicciones de un oráculo. El oráculo predijo que Edipo mataría a su padre y se desposaría con su madre. El mensajero desvela que Edipo no es hijo de Pólipo, puesto que fue él el que lo entregó a Pólipo después de haberlo recibido de un esclavo de Layo, incumpliendo, así, la de orden de acabar con su vida. La incertidumbre y la angustia se apoderan tanto de Edipo como de Yocasta. Un servidor confirma a Edipo que fue él el esclavo de Layo que lo entregó al mensajero. Edipo por fin se da cuenta de que el oráculo no se ha equivocado: Layo era su padre y Yocasta, su actual esposa, su madre. Yocasta se quita la vida, Edipo se daña los ojos y se destierra de Tebas.

5.3.2.2. Procedimiento dramático

Partimos de una situación inicial degradada, la ciudad de Tebas está sumida en una grave crisis. Creonte llega a palacio proveniente de Delfos donde ha ido a buscar respuestas y posibles soluciones. El oráculo ha recomendado buscar al asesino de Layo como medida para intentar reparar los problemas de la ciudad (detonante). Nuestro héroe comienza su andadura narrativa en busca del asesino del antiguo rey. Cercano el cese del *primer acto* en el *episodio 1* Edipo recibe la visita del adivino Tiresias. El viejo adivino le dice que es él, Edipo, el hombre que anda buscando (*metábasis*): se inicia el *segundo acto*. La intención de Edipo era solucionar el problema, pero con las palabras de Tiresias, se ha producido un agravamiento notable del mismo. Las declaraciones de Tiresias hacen aflorar el conflicto, se produce una frenética marcha hacia adelante efectuada por Edipo con el objetivo de aclarar la veracidad de las soflamas del adivino. En el *episodio 3* del *segundo acto* con la llegada del mensajero y

ner) que averigüe la identidad del amante de Susan Atwell (Sean Young) al que quieren inculpar el asesinato de la chica. El amante es Tom Farrell al que se le encarga perseguirse a sí mismo.

las noticias sobre la muerte de Pólipo se inicia la peripecia y el posterior reconocimiento de Edipo. El mensajero trae noticias positivas, esas noticias deberían producir sosiego y tranquilidad en Edipo al saber que no tendrá que incurrir en incesto al acceder al trono de Corinto; sin embargo, esta acción produce un efecto en contra-dirección. Se inicia un doble reconocimiento: Edipo se da cuenta de su error (*hamartía*), por fin se reconoce como parricida de Layo e hijo de Yocasta. Por su parte Yocasta también se reconoce como madre de Edipo. La peripecia que pertenece a la esfera de acción del mensajero, condiciona y provoca el reconocimiento de Edipo (*anagnórisis*). Al final del *episodio 4* en el *segundo acto*, Edipo tiene total conocimiento de su pasado, se produce integralmente su padecimiento (*pathos*). La peripecia pone punto final al *segundo acto* e inicia el *tercer acto* o *final*. En el *tercer acto* o *desenlace* Yocasta se suicida, hecho que acentúa más si cabe el *pathos* de Edipo.

CAPÍTULO 6. LA COMEDIA COMO GÉNERO DRAMÁTICO

6.1. Rituales y mitos de los humanos primitivos: primeras manifestaciones narrativas y dramáticas

Sucedió en un determinado instante de la evolución cuando los seres humanos tomamos conciencia de nuestra frágil existencia, dejamos de abrazar la oscuridad ignominiosa y optamos por una clarividencia analítica que nos condujo, inevitablemente, hacia un mayor compromiso de identidad individual y social. Fueron momentos de incertidumbre y desasosiego, aunque ya nada nos detendría en el intento de influir sobre nuestro mundo. A causa del fuerte arraigo que tiene –y tuvo– en las personas sentimientos como el de curiosidad, se produjo la necesidad de cosechar respuestas y explicar las grandes cuestiones que empezaron a preocuparnos en nuestra huida hacia el intelecto. En el ámbito social, el homo comienza a sedentarizarse y agruparse en lugares donde la manutención estaba mínimamente garantizada y donde el amparo le brindara cierta estabilidad, seguridad y tranquilidad; la adopción de estas prácticas posibilitó la concurrencia de los primeros asentamientos humanos permanentes. El abandono del nomadismo y la admisión del sedentarismo, como decimos, causó un incremento notable en los niveles de seguridad. Esta nueva realidad actuó como un factor decisivo en la cohesión social del grupo homínido, produciendo unos

niveles de confort nunca antes disfrutados. Aprovechando el rédito de la seguridad, los grupos humanos se hacían cada vez más numerosos, cuestión que elevó el grado de protección ante eventuales amenazas de depredadores o de otros grupos humanos rivales: a mayor número de individuos mayor nivel de protección grupal. En ese ámbito esos primeros humanos tomaron conciencia para llevar a efecto la habilidad del esparcimiento y la dedicación a tareas relacionadas con el ocio y el divertimento social: la risa, el buen humor y la creatividad aparecieron justo cuando la preocupación por sobrevivir ya no era tan manifiesta. De esta forma los grupos homo iniciaron una escalada hacia el desarrollo de expresiones y representaciones míticas como respuesta a las incongruencias de la vida natural y salvaje en la cual estaban inmersos: aparecen las primeras manifestaciones gráficas y narrativas que serán inductoras del sentimiento de identidad y pertenencia a una determinada congregación humana. En estos mismos términos se pronuncia John Morreall:

Humorous amusement evolved when early humans began to enjoy cognitive shifts – sudden changes in their perceptions and thoughts. [...] As the group relaxed and enjoyed the cognitive shift, their shared delight strengthened their social bonds. As with any pleasurable experience, too, they wanted to enjoy it again. So they came to re-enact situations that had amused them. Then they added dramatic elements like exaggeration to boost the effect (Morreall 2009: 141).²⁵³

Las primeras y más antiguas expresiones míticas humanas, de las que se tiene constancia, están relacionadas mayormente con modelaciones pictóricas de carácter cinegético cuyo designio era eminentemente religioso y propiciatorio. Los antiguos humanos que pintaban escenas de caza y otras manifestaciones gráficas mediante el uso de pigmentos usurpados a la naturaleza, habilitaban los lugares más recónditos y apartados de las cuevas para realizarlas; posiblemente lo hicieran así como acercamiento a un estado previo de ostentación

²⁵³ Traducción: La diversión humorística evolucionó cuando los primeros humanos comenzaron a disfrutar de cambios cognitivos – cambios repentinos en sus percepciones y pensamientos. [...] A medida que el grupo se relajaba y disfrutaba del cambio cognitivo, su deleite compartido fortaleció sus lazos sociales. Al igual que con cualquier experiencia placentera, también querían volver a disfrutar de ella. Entonces vinieron a recrear situaciones que les había divertido. Luego agregaron elementos dramáticos como la exageración para aumentar el efecto.

onírica. Tal nivel de ensoñación advertía en el futuro cazador el deseo de una fructífera caza: se pretendía potenciar y asegurar un buen resultado en las eventuales cacerías. Junto a estas expresiones representativas y dentro de procesos de «ritualización» más complejos, aparecen las primeras narraciones míticas. El mito se manifiesta originariamente sumergido en un ritual propiciador, en el que se expresa narrativamente el deseo de obtención de conocimientos de los humanos primitivos. Ese deseo es provocado por la necesidad de conceder cierto calado interpretativo a los sucesos acontecidos en la naturaleza.²⁵⁴

En un lapso dado del crecimiento humano fructificó el influjo psico-intelectual que dotó de la entereza y capacidad necesarias para que los homo accedieran a la parcela espiritual –hasta ese momento desconocida– de interpretar los sueños. Los pensamientos oníricos han formado parte del ser humano desde sus orígenes; probablemente las ensoñaciones también acompañaron a otras especies de homínidos con anterioridad a la nuestra, pero solo el *Homo sapiens* tuvo la soltura de dar un profundo sentido a sus sueños, iniciándose, así, la gran revolución intelectual que supuso para nuestra especie la aparición del pensamiento abstracto. Entre los sueños de aquellos humanos primordiales, los más penetrantes y los más misteriosamente reales, suscitarían, con mayor énfasis y mayor facilidad, las balbuceantes historias elementales que dieron lugar a los grandes mitos de las distintas civilizaciones humanas.²⁵⁵ La tradición historiográfica sobre los estudios de los mitos nos muestra, de una manera recurrente, la utilización de los sueños como nexo entre lo divino y lo humano. El plano

²⁵⁴ El guion cinematográfico posee ambas facultades, por un lado, expresa de una forma simbólica los deseos, miedos e inquietudes de su autor y, por otro, intenta explicar tanto pensamientos metafísicos como sucesos más primarios o con menor carga intelectual de las personas representadas.

²⁵⁵ Cuestionando las argumentaciones de algunos autores, es acertado presuponer que todos los pueblos primitivos han instituido narraciones míticas. La mera falta de evidencias, indicios o pruebas, con cierto entredicho científico, de la existencia de esas narraciones, no es suficiente óbice para pensar que los pueblos que sufren esta dolencia no carecieron de mitos. Es muy difícil relacionar, en ese sentido, la ausencia de pruebas concluyentes con la configuración de pueblos o sociedades primitivas a-míticas como así lo hacen José María Blázquez y M^a Paz García Gelabert en “Mitosis hispanos” en *Mito y ritual en el antiguo occidente mediterráneo*. Estos autores consideran que la civilización tartésica –civilización circunscrita aproximadamente en el occidente de lo que hoy es Andalucía y perteneciente a la etapa prerrománica de la Península Ibérica– era prisionera de “falta de fundamento socio-cultural” para conformar mitos propios (Martínez-Pinna 2002: 200-201). Su argumentación versa sobre el mito de Habis, héroe que según la narración mítica fue rey de Tartessos.

de lo irreal, lo figurado, lo fantástico ha sido utilizado por los dioses primitivos para comunicar su mensaje y, además, conformar narraciones que explicaran e indagaran sobre su propia existencia y la de sus súbditos los humanos. Alan Watts se basa en la teoría sobre el origen de los mitos del psicólogo suizo Carl Gustav Jung para decir que “el mito se origina mediante el sueño y la fantasía espontánea, más que en cualquier intento deliberado de explicar algo” (Watts 1968: 18). Es difícil saber con exactitud cuáles fueron las circunstancias que rodearon el desarrollo de las historias míticas primitivas, pero es fácilmente argumentable que nuestros antepasados dieran una minuciosa importancia a la lectura e interpretación de sus manifestaciones oníricas. Esa lectura desembocaría en la creación de narraciones y expresiones míticas de aplicación y conceptualización ritual.

La aparición del pensamiento abstracto contribuyó a que los primeros humanos desarrollaran la pericia intelectual y la destreza técnica o artesanal necesaria para convertir sus ideas en modulaciones expresivas. Esta concepción cognoscitiva primigenia surgió cuando el homo primitivo tuvo la facultad de contrastar y analizar diferentes estímulos para convertirlos en abstracciones. Bajo esta premisa intelectual, la toma de decisiones se agiliza, decisiones que muchas veces serán de inmenso valor para la supervivencia de un individuo y, por extensión, para la de todo un grupo humano. Esta facultad adquirida con el paso del tiempo también suscitó el advenimiento de otro de los grandes hitos en la evolución humana, nos referimos a la expresión fonética originaria que confluirá en la formación de raíces expresivas orales más complejas que después se llamó lenguaje.

El yacimiento de la Sima de los Huesos de Atapuerca es la concentración más impresionante y jugosa de restos de humanos fósiles que se conoce. Allí, al final de una complicada y angosta gruta que remata con una estrecha caída vertical de trece metros, se han ido desenterrando -y el trabajo sigue- más de 6000 restos óseos [...] que corresponden a unos 28 individuos, junto con también una gran cantidad de restos de otros animales, como osos, leones o lince. Aquel no era, desde luego, el cuarto de estar de ninguna vivienda prehistórica. No está nada claro cómo llegaron los huesos hasta aquella sima recóndita. El equipo investigador de Atapuerca maneja la posibilidad de que se trate de un entierro ritual. Eso sería una novedad en la historia de los humanos, que apuntaría ya con cierta

solidez a la existencia de pensamiento simbólico -y, por lo tanto, la potencialidad para el lenguaje- (Mariño 2020: 53).

Tanto el lenguaje hablado como el lenguaje gráfico nacen en el instante en que el homo adquirió conciencia de su existencia como ser. La aparición del lenguaje hablado se pudo producir en un intervalo de miles de años de evolución o, por el contrario, fue producto de una apremiante necesidad de adaptación del homo a la ordenación social imperante en un momento dado de la prehistoria. Es probable que el habla surgiera en un contexto de especialización producido por la aparición de distintos trabajos profesionales. Tras la creación de grupos homo cada vez más numerosos y su asentamiento en localizaciones durante tiempo más prolongados, irán aflorando múltiples especialidades técnicas, creativas y artesanales que exigían la articulación de métodos sofisticados de entendimiento y comunicación entre los distintos individuos de un determinado grupo profesional. Prueba de esta primitiva industrialización y especialización gremial son ocho lanzas de madera encontradas en Schöningen, municipio alemán perteneciente al estado de Baja Sajonia, datadas en unos 400.000 años aproximadamente. Estos objetos se fabricaron con una técnica y precisión extraordinarias, lo que parece indicar que fueron varios individuos los implicados en su manufacturación, cada uno de ellos se debió especializar en una parte de los objetos. Su construcción pudo obedecer a la activación de una compenetración funcional basada en una norma múltiple, y mínimamente sofisticada, de comunicación entre los distintos integrantes del grupo; sin esa comunicación no hubiera sido posible llegar a conseguir tal nivel de perfección tecnológica. Del mismo modo, hoy sabemos que los humanos primitivos llegaron a Australia, con lo cual necesitaría embarcaciones para hacer posible su travesía marítima. En la construcción de las naves y en la planificación del viaje debieron participar, inevitablemente, un número indeterminado de individuos que precisarían de un intercambio comunicacional o lenguaje para llevar a cabo una empresa de tal envergadura.

El investigador francés Jean-Marie Hombert afirma que las lenguas son un requisito para poder emprender largas travesías en barco y colonizar el otro lado del océano, pues tanto la tecnología que exige la construcción de un barco apto para navegar como la amplia planificación que requiere una expedición con fines colonizadores habrían sido imposibles sin lenguas (Johansson 2005: 95)

Es una obviedad reconocer que las relaciones sociales entre los miembros de un mismo grupo primitivo de homínidos pudo ser un valioso acicate para el desarrollo de sistemas intriguados de comunicación humana.

Además de los modelos de asociacionismo grupal a los que nos hemos referido, coexistirían otros tan efectivos y determinantes para la aparición del lenguaje como debió ser la relación materno-filial. Entre una madre y sus progenitores se establecen conductas de complejión afectivo-feudatario que posibilitan la convivencia y coordinación mutua.

The central thesis regarding motherese is that bipedal mothers had to put their babies down next to them periodically in order to go about their business, and that prosodic vocalizations would have replaced cradling arms as a means for keeping the little ones content. It is not a stretch to suggest that such vocalizing (and the elaboration of distal gestures) would have had strong selective value. It is reasonable to speculate that by the time individuals across social groups began to originate and conventionally share simple instructive utterances, protolanguage was in the process of emerging from the prelinguistic melody (Falk 2004: 503).²⁵⁶

En ese sentido algunos animales elaboran técnicas fónicas para comunicarse con su cachorro, como el ronroneo o los maullidos engolados de algunos felinos; sonidos que son adquiridos e interpretados por la cría como signo de ausencia de peligro, el primero, y como efecto de llamada el segundo. Durante la evolución humana se produjo una implementación de signos fonéticos codificados que, poco a poco, se fue enriqueciendo para dar forma a un sistema cada vez más complejo de simbología fonética; esto, unido a un sistema gestual de comunicación arcaica, facilitó un mayor entendimiento entre los diferentes miembros de un grupo social.

²⁵⁶ Traducción: La tesis central con respecto al *motherese* es que las madres bípedas tenían que acostar a sus bebés junto a ellas periódicamente para poder ocuparse de sus asuntos, y que las vocalizaciones prosódicas habrían reemplazado a acunarlos en brazos como medio para mantener contentos a los pequeños. No es exagerado sugerir que tal vocalización (y la elaboración de gestos distales) habría tenido un fuerte valor selectivo. Es razonable especular que en el momento en que los individuos de todos los grupos sociales comenzaron a originar y compartir convencionalmente enunciados instructivos simples, el protolenguaje estaba en proceso de emerger de la melodía prelingüística.

Los cambios que ahondaron en la construcción de un comportamiento simbólico no solo provocó la aparición del lenguaje y del «arte primitivo». Al cobijo de las nuevas alineaciones psicológicas también florecieron modelaciones primigenias relacionadas con la necesidad de dar sostén material a las preguntas que los humanos prehistóricos se hacían sobre lo que ocurría a su alrededor: surgen las primeras narraciones en soporte mitológico. A estas primeras manifestaciones mítico-narrativas Óscar Vilarroya las llama *relatos primordiales* (Vilarroya 2019: 15). El relato primordial sirvió de soporte a los estados iniciales y primeras expresiones narrativas míticas. El homo se sirvió del “razonamiento causal” (Vilarroya 2019: 103) para inventarse los relatos míticos germinales. Fruto de ese razonamiento, junto al comportamiento simbólico o pensamiento abstracto, y ante la necesidad de buscar relación de causa ante determinados acontecimientos, el homo se despoja de su ignorancia metafísica y forja la narración mitológica. En los albores del comportamiento simbólico que supuso la aparición del lenguaje oral y del lenguaje gráfico o «arte paleolítico», la narración mítica se proclama como incitadora de la identidad o pertenencia a un determinado grupo social. Para los primeros humanos era de capital magnitud amarrar la supervivencia del entramado social que daba cohesión al grupo, se vivían momentos de fuertes tensiones producidas por los peligros que acechaban en la naturaleza. Desde el primer momento de creación mítica ya se tuvo conciencia de la funcionalidad de ese primer relato. El homo ideó el mensaje adecuado para ser contado mediante un proceso natural por el cual se dio forma enunciativa a contenidos ideológicos. Nuestros ancestros construyeron sin aparente esfuerzo un andamiaje discursivo que insuflaría expresividad a sus deseos; sin saberlo, y de una manera connatural, se puso las bases de lo que mucho después se llamaría *dramatización*. Como ya sabemos, dramatizar²⁵⁷ supone convertir un enunciado anodino, sin apenas ambages ni pirotecnia estilística, en todo un gigante del entretenimiento y la prestidigitación. Entretener se nutre y, a la vez, se enriquece captando la atención del que escucha con visos a que el mensaje y su intencionalidad ahonde con más intimidad y tesón en las conciencias de los presentes. En este contexto y como parte integrante de un proceso de mitologización, aparecen los primeros *homo-*

²⁵⁷ Ir al punto 4.1. *El proceso de construcción dramática o dramatización.*

recitadores, son los inventores de los primeros relatos míticos. Es lógico suponer que en todo relato o narración mítica siempre hubo un primer *inventor-recitador*, un rapsoda que dio forma dramática a una historia real o inventada con el propósito de perennizarla en el tiempo, facilitando, así, su transmisión de generación en generación: el mito surge en el instante en que se cimientan las bases enunciativas a un discurso con contenido mágico, épico o heroico²⁵⁸. Los primeros mitos debieron poseer una proximidad absoluta con las creencias, ensoñaciones y vivencias de los integrantes de un determinado grupo humano. Esa proximidad, evidentemente, se fue dilatando en el tiempo, lo cual dio lugar a un arraigo profundo del mito en la memoria colectiva de la comunidad. Todos sus integrantes empezaron a conocer esas historias que serán transmitidas a lo largo del tiempo hasta llegar a los grandes mitos que hoy se conocen. El mito aceleró el acercamiento hermenéutico a lo divino y niveló en un mismo plano dos parcelas semánticas distintas, acrecentando su doble singularidad: mítico y ritual. Mito y rito debieron surgir a la vez. El mito se ocupa de la parcela del contenido y el rito hace lo propio con la parcela de expresión o representación. El mito recitado y representado en el rito se confabula en el individuo de la comunidad con mayor predisposición y sensibilidad hacia la invención dramática; de ese modo surgen los primeros chamanes, brujos o sacerdotes que serán los encargados de conducir y protagonizar el ritual mítico. Estos individuos fingían estar poseídos por una divinidad, un animal o por una ilustre personalidad heroica del grupo social al que pertenecían para ofrecer sus actuaciones rituales con contenido mítico al resto de la comunidad; cantaban, recitaban y representaban relatos míticos que eran escuchados y vistos por sus paisanos: es el embrión del *espectáculo dramático* y prototipo del binomio *actor-espectador*. Como decimos, el chamán, adoptando la función de *proto-actor*, utilizaba disfraces, pieles, etc. para apropiarse de la identidad y la conducta de la figura representada. En el caso de los rituales de caza, “la utilización de una vestimenta especial [...] se encuentra entre los orígenes de la utilización de la máscara” (Ripoll Perelló 1986: 136). Con el tiempo la máscara se irá imponiendo, sustituirá al disfraz y se librará del compromiso adquirido con la ocultación

²⁵⁸ Estamos ante la aparición del libro prehistórico oral que podríamos definir como narraciones, mitos o poemas de distintos géneros que se transmitían oralmente.

integral optando por ocultar parcialmente al *proto-actor*, pero seguirá cumpliendo su función como elemento para una mejor adaptación o apropiación de las peculiaridades idiosincrásicas del personaje que se quería representar.

En los primeros rituales mítico-dramáticos además de la parte representada podría haber existido, unido a ella o no, una ceremonia de plasmación gráfica o pictórica, con el propósito de dar fe y atestiguar la celebración del ritual en cuestión. Dicha ceremonia enaltecía el acercamiento a una finalidad sobrenatural: son las primeras emisiones del «arte rupestre». Una de las interpretaciones más extendidas sobre el «arte paleolítico» afirma que

las pinturas rupestres tenían una función mágica. Mediante ritos propiciatorios, el hombre de las cavernas tomaba posesión del animal en su imagen mural antes de cazarlo en la realidad. [...] Esta idea se basa en ciertos datos como la localización de las pinturas, en muchos casos en los lugares más recónditos de las cuevas [...], o el hecho de que los animales aparezcan superpuestos, sin composición ni orden alguno, implica que un animal ya cazado permite que su imagen pueda ser tapado por otros que van a ser cazados con el nuevo ritual pictórico (Colorado Castellary 1997: 46).

Una prueba de esta característica de las pinturas rupestres la encontramos en la gruta *des Trois-Frères* cerca de Montesquieu-Avantès, pequeña localidad francesa situada en el departamento de Ariège; otra la hallamos en la cueva de *Lascaux*, cerca de Montignac en el departamento de Dordoña, también en Francia. En el primero de los yacimientos arqueológicos existe una colección de arte rupestre diseminado por varias grutas que fue datado entre 17.000 y 10.000 años de antigüedad. En la entrada de una de sus grutas principales y a una altura de varios metros sobresale una figura pictórica (foto 1) al que los investigadores dieron el nombre de *le chamane* (foto 2)²⁵⁹.

²⁵⁹ Dibujo realizado e interpretado a principios del siglo XX, con cierta controversia, por Henri Breuil, naturalista francés e investigador del yacimiento de *Trois-Frères* a partir de su observación *in situ*.



foto 1

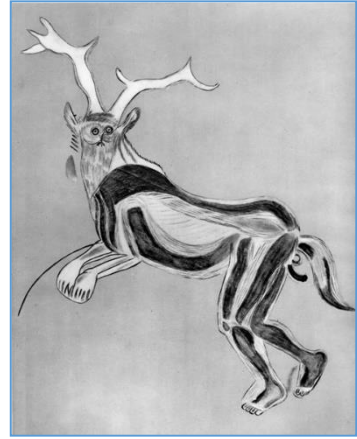
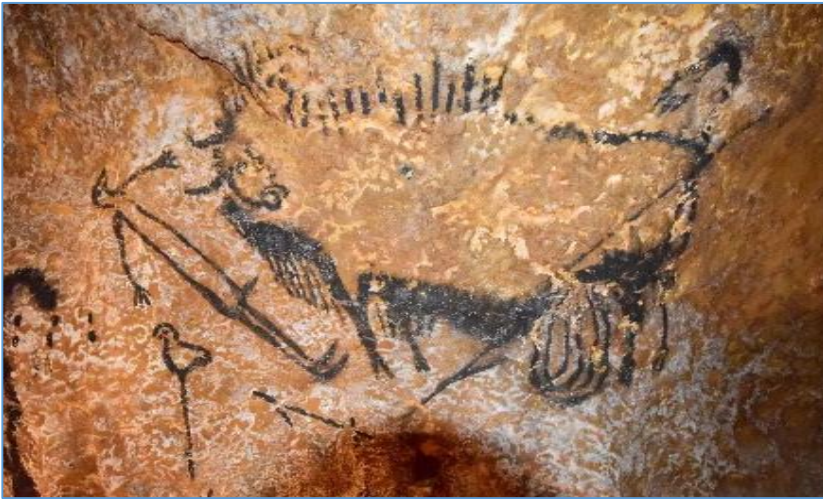


foto 2

Esa figura se ha interpretado como representativa de un chamán o brujo disfrazado de algún animal. En la segunda, en uno de sus conjuntos pictóricos se encuentra la llamada *escena del pozo*. Se trata aparentemente de una escena de caza donde se representa, entre otras figuras, un bisonte malherido junto a una silueta antropomorfa que parece representar de nuevo un brujo o chamán portando una máscara. Esta pintura se cree que tiene 17.000 años de antigüedad.



fragmento de la escena del pozo, cueva de Lascaux

Las dos muestras de pinturas rupestres parecen representar un ritual en el que interviene un chamán o sacerdote disfrazado. Estos rituales se debieron

ejecutar ante la mirada de toda o parte de la comunidad donde un maestro de ceremonias oficiaba la representación, recitando y escenificando acontecimientos míticos y gloriosos protagonizados, en algunos casos, por personajes célebres.

A partir de la definición de mito de Lévi-Strauss y de Joseph Campbell, M^a Isabel Panosa argumenta que: “el mite aporta el continguts, i el ritu, el procediment. En les societats antigues, el mite es desenvolupa juntament amb el ritu” (Panosa 2009: 72). Efectivamente en los dos ejemplos anteriores se puede vislumbrar cierta claridad en la semejanza entre ritual y representación dramática, lo cual nos puede llevar a asegurar que el teatro y otras manifestaciones dramáticas, así como muchas de las festividades y celebraciones lúdico-religiosas que hoy coexisten por todo el mundo, tienen su origen remoto en los rituales que el homo primitivo celebraba con cierta asiduidad.

Des del pla teòric es poden plantejar diferents definicions de ritu. En primer lloc, s'identifica com una forma de coneixement: l'acció concreta i el trànsit per conèixer més enllà. En segon lloc, es pot considerar com una acció didàctica, apta per transmetre tradicions i coneixements. En tercer lloc, el ritu es duu a terme per dominar fenòmens externs o influir-hi, perquè tal procediment reporti un benefici. En quart lloc, el ritu serveix per celebrar les victòries, els èxits i la potència de les forces divines. I, en darrer lloc, constitueix una via per a la distensió i per enfortir els llaços entre els membres del grup. Tenint en compte totes aquestes definicions, es fa evident que ritu i drama tenen molt en comú (Panosa 2009: 71).

Los rituales asociados a los mitos proliferaron y fueron adquiriendo mayor pomposidad, boato y complejidad a la vez que los grupos humanos crecían en número de individuos y se hacían más jerarquizados. La acumulación de riqueza y notoriedad social de determinadas castas o familias integrantes de esos grupos, favoreció e impulsó la propagación, afianzamiento y sofisticación de los rituales míticos. La economía social de la comunidad necesitaba un reforzamiento de su ideología política: el sentimiento de identidad y pertenencia comunitaria estaban en liza, sin ese sentimiento los procesos rituales y mitológicos hubieran tenido mucha menos influencia sobre la cohesión moral e identitaria de la colectividad. El mito y el ritual fueron decisivos en la conformación de identidades colectivas de integración moral dentro de un preciso grupo o

comunidad social, como ya dijimos. Las narraciones míticas se fueron transmitiendo fundamentalmente por vía oral, por vía representativa o ritual y por vía gráfica o pictórica. Atendiendo a la diversidad en los tipos, temas y formas de las narraciones míticas que hemos ido conociendo de épocas prehistóricas, podemos decir que esa misma diversidad se debió reflejar abiertamente desde sus orígenes. Los relatos prehistóricos orales, desde las primeras ediciones, ya diferenciaban entre un buen puñado de géneros producto de su variedad y riqueza formal, temática y de contenido.

Desde su aparición el *Homo sapiens* ya disfrutaba de diferentes estados de ánimo: la risa, la euforia, la tristeza o el miedo formaban parte de su día a día, lo cual nos hace entender que esos mismos estados fueron plasmados con ímpetu emocional tanto en las narraciones míticas como en las representaciones rituales. Los géneros dramáticos y literarios, de forma incipiente, conviven con el ser humano desde sus orígenes. Las primigenias celebraciones y ritualidades con tinturas serias o agravadas evocarán en el futuro representaciones dramáticas graves, negativas o trágicas; mientras que los ritos alegres darán lugar a expresiones cómicas o humorísticas. En definitiva, tanto la comedia como otros géneros narrativo-representativos moldearon su génesis en el paleolítico con la aparición del homínido moderno hace unos 300.000 años aproximadamente. Las evidencias científicas aseguran que esos primeros seres humanos eran exactamente iguales a como lo somos hoy. Es complicado aventurarse a hacer ciertas afirmaciones porque se carece de suficientes pruebas documentales a este respecto, por tanto, con limitaciones y amparándose en la cautela extrema, podemos afirmar que el *Homo sapiens* en sus inicios ya disfrutaba de una configuración intelectual y conceptual múltiple que le permitía crear ficciones de géneros y modalidades narrativas diversas.

En el momento en que una determinada cultura o civilización antigua posee una tradición narrativo-mitológica consolidada se reducirá –e incluso se detendrá– el surgimiento de nuevas narraciones míticas tradicionales, empero, las necesidades narrativas no dejarán de existir, floreciendo nuevos relatos que se incorporarán a la riqueza cultural y narratológica de esas civilizaciones. Las nuevas narraciones tendrán funciones similares a las antiguas, seguirán intentando explicar las vacilaciones emocionales en la síntesis cognitiva ante ciertos estímulos que sufre el ser humano y, también, las reglas inquietantes que regulan su convivencia con el mundo natural y con el mundo metafísico de las ideas.

La escritura y su materialización en libro supuso una gran revolución para la conservación y transmisión tanto de las narraciones míticas como de los relatos «ficcionalizados» de nuevo cuño.

El libro prehistórico sirvió [...] para la transmisión de la poesía, fundamentalmente épica y lírica, recitada o cantada con o sin acompañamiento de instrumentos musicales, de narraciones de aventuras y de magia [...]. En Egipto y Mesopotamia, cuyos pueblos crearon los primeros libros históricos [en papiro y en tablillas de barro o arcilla respectivamente], los himnos y los poemas míticos se transcribieron tardíamente, después de haberse transmitido por vía oral de generación en generación. [...] El libro escrito no ha gozado siempre de la misma consideración [...], el libro oral tuvo el mismo o mayor predicamento que el escrito (Escolar Sobrino 1974: 17-18).

Con la aparición de la escritura se dispuso de una herramienta valiosísima para la guarda y custodia de los relatos y poemas míticos, aunque todavía el libro escrito conviviría durante mucho tiempo con el libro oral. El libro escrito exoneraría de utilizar la memoria para que un relato o poema fuera transmitido en el tiempo. También ofrece una fiabilidad e identidad mayor ante un hipotético relato primordial del cual habría surgido. En contraposición, exhibe una problemática asentada en la abusiva confianza que desencadena su materialidad. La corporeidad ocasiona que el peligro aceche con más ahínco, y la desaparición física o material, de todo o parte, tiene afectación contingente. Derivadas del formato del libro orgánico pueden surgir pérdidas fatales o mutilaciones parciales que condicionen de manera irreversible, no solo su trazabilidad en el tiempo, sino también la fortaleza del poema como narración integral.²⁶⁰ En una coyuntura regulada, la escritura sirvió de impulsor de la transmisión comunitaria de un determinado relato. Este impulso se produjo gracias a la proliferación de grandes depósitos bibliográficos surgidos sobre todo en Mesopotamia y en Egipto. “Bibliotecas de Mesopotamia anteriores al 1500 a.C. son las de Uruk, Ur, Kish, Nippur, Assur, Babilonia, Nuzi, Kalhu, Sippar y Nínive. En Egipto sobresalen las de Abusir, Deir el-Medina, Saqqara [...] Amarna y Elephantina” (Trebolle 2009: 154). Precisamente en la biblioteca del palacio del rey

²⁶⁰ Recordemos que la obra de Aristóteles *Poética* ha llegado a nuestros días, a todas luces, como un producto fragmentado donde faltan partes a las que el mismo Aristóteles hace referencia en la misma y también en otras de sus obras.

Assurbanipal en la ciudad asiria de Nínive –cerca del actual Mosul en Irak– se encontraron miles de tablillas, principalmente de arcilla, entre las que aparecieron pasajes de un poema épico en escritura cuneiforme, relatando y ensalzando las hazañas del rey mítico Gilgamesh que gobernó la ciudad sumeria de Uruk –actual Warka también en Irak– hacia el año 2750 a.C.²⁶¹ “Los relatos sobre Gilgamesh debían ser muy familiares dentro del pueblo en forma de tradiciones orales, como puede comprobarse en las numerosísimas placas de terracota de época paleobabilonia, en las que se representan escenas de las gestas de Gilgamesh” (Jiménez Zamudio 2015: 14). Este poema y, seguramente, muchos otros que habrán desaparecido o que todavía no han sido hallados, son consecuencia de una tradición arcaica mítico-ritual de transmisiones narrativas a la que he hecho alusión más arriba. Después de miles de años de impronta virtual en la memoria colectiva, esa tradición fue consolidándose en la identidad política de cada uno de los asentamientos humanos de la antigüedad. Todas las agrupaciones humanas, centros de población, ciudades, etc., han considerado esa tradición de capital importancia para la creación de su propio imaginario colectivo. A lo largo y ancho del mundo han proliferado narraciones y rituales de toda condición: se ha contado el origen de la vida, del fuego, se han ejercido ritos funerarios para rendir pleitesía a los dioses, se han celebrado rituales festivos asociados a la caza, a las cosechas, se han representado y narrado hazañas de dioses, de personajes célebres, héroes, etc. En las celebraciones se cantaba, se bailaba y se relataban hazañas para el goce y disfrute de las personas allí presentes. En Mesopotamia particularmente

la música y el canto fueron muy solicitados durante todos los períodos en los antiguos palacios. [...] Los poetas reales de Ur-Nammur y Sulgi [reyes sumerios] estaban familiarizados con las leyendas de Gilgamesh, y los poemas que celebraban sus hazañas seguramente formaban parte del repertorio de juglares de palacio de su tiempo (George 2003: 7).

²⁶¹ En el poema incluso se relata el diluvio universal que muchos años después se contará también en la Biblia. No podemos olvidar que muchas culturas de la antigüedad poseen narraciones míticas sobre inundaciones, en algunas de ellas interviene una gran nave o embarcación como salvaguarda de la humanidad.

6.2. Las narraciones y representaciones teatrales en el Egipto antiguo

En el Egipto antiguo –como en otros muchos lugares o regiones– también se dispone de una rica tradición narrativa y ritual asociada a los mitos ancestrales. Hoy sabemos, gracias a innumerables evidencias arqueológicas, que los antiguos egipcios disponían de incontables rituales tanto de sello litúrgico como lúdico-festivo. Esos rituales arcaicos devinieron –con el tiempo– en representaciones narrativas con ciertas especificidades dramáticas. Los mitos y otras muchas narraciones egipcias de distinta índole han sido legados al mundo gracias a la tradición de plasmación gráfica y escrita que poseía la cultura de los faraones. A consecuencia de esa tradición es fácil asegurar que en Egipto se practicaba, ya desde muy antiguo, la representación dramática o por lo menos ciertas expresiones muy cercanas al teatro. Así lo demuestran algunos documentos en papiro o las inscripciones encontradas en distintas localizaciones, tumbas, palacios, etc., donde es frecuente encontrar indicaciones de instancias supra-diegéticas relativas al diálogo, escenografía, atrezzo o instrucciones actorales.

La *performance* teatral destinada a espectadores que pueden mantener un rol pasivo y que se desarrolla no con un fin ritual-religioso es menos visible en el Egipto faraónico. No obstante, ello podría concluirse que los textos llamados literarios, que se caracterizaban por su carácter ficcional y su transmisión oral pueden haberse *representado*. Podríamos suponer que en ocasiones su carácter transitorio, ha inhibido el desarrollo de algún tipo de documentación o reproducción o la construcción de un espacio (Zingarelli 2010: 796).

Algunos de los testimonios más antiguos sobre la existencia del teatro en Egipto –o si se prefiere, de un tipo de teatro– está bien evidenciada, aunque sea fragmentariamente. Como en una de las estelas provenientes de la ciudad de Edfu, que revela a un cómico profesional egipcio, quien dice haber acompañado a su amo en *giras (o viajes)*, haber realizado *diálogos* e *interpretado papeles*:

"... *Acompañé a mi amo en sus giras, sin fallar en la declamación. Le di la réplica en todos sus parlamentos. Si él era dios, yo era soberano. Si él mataba, yo resucitaba*", haciendo alusión posiblemente a la representación del mito de Osiris. [...]

En cada uno de los festivales de Osiris, organizados por sacerdotes y nobles, se repetía el mismo esquema de representación: Osiris partía desde su santuario en una *procesión* con su *barca* –“nechmet”– acompañado por el dios-perro Upuaut –el “abridor de caminos”–, mientras que sus adversarios le salían al encuentro intentando obstruir su paso; sin embargo, la procesión conseguía superar las dificultades y entrar victoriosa en el santuario. En la siguiente fiesta o acto, se representaba el asesinato de Osiris en Nedit a manos de Seth; tras lo cual se veía a una *procesión* fúnebre –que cantaba *himnos* recordando el asesinato del dios– llevando el féretro a su lugar de entierro. Y en el acto o fiesta final, se reproducía con participación del pueblo el gran combate de Nedit, en el que Osiris, encarnado en su hijo Horus, derrotaba a sus enemigos. Tras la triunfante *resurrección* del dios éste era subido a su barca sagrada y, seguido por un pueblo jubiloso, retornaba al palacio (Pierrotti 2006: 1-2).

En algunos de los papiros donde se incluye la transcripción de estos mitos, además de las escenas no “se olvidaba marcar en el texto escrito [...] asuntos pertenecientes al diálogo, el canto, la intervención de los actores, su vestuario, las posiciones y los objetos de uso” (Pierrotti 2006: 3). Precisamente en el *mito de Osiris* (Hart 1990: 25-36)²⁶² encontramos una estructura actancial que nos recuerda bastante a la estudiada por Greimas y Propp; también apreciamos una manifiesta división de su estructura narrativa en tres actos.

Sobre el mito de Osiris nos ha parecido interesante reflejar de dónde provienen todos sus pasajes que según el egiptólogo británico George Hart se han encontrado dispersos por diferentes lugares y soportes.

En el caso de Osiris como monarca de Egipto, antes de su partida para convertirse en rey de los infiernos, me he centrado en los *Textos de las Pirámides*, los conjuros de las sepulturas de los cortesanos del Imperio Medio y en la estela de Amenmose en el Museo del Louvre. Las antiguas fuentes egipcias son notoriamente reticentes a tratar la muerte de Osiris y la usurpación del trono por Set, pero hay referencias intrigantes como la de la estela de Ijernofret en el Museo de Berlín (n.º 1.204) y la de un papiro ptolemaico (n.º 3.008 del Museo de Berlín) relativos a la aflicción de Isis. He utilizado el Papiro Chester Beatty I, un

²⁶² Osiris el gran gobernante muere a manos de su hermano Set quien le arrebató el trono de Egipto. La diosa Isis consorte de Osiris y hermana de ambos utiliza su gran poder y devuelve a la vida a su esposo el tiempo suficiente para engendrar a Horus. Horus ya adulto se enzarzará en multitud de contiendas con Set hasta imponerse y recuperar el trono de Egipto.

papiro extremadamente vivaz del Museo de Dublín, como documentación de los violentos, salaces e hilarantes episodios de la lucha entre Set y Horus por el trono. La reivindicación definitiva de Horus como legítimo gobernante de Egipto se apoya en la Piedra de Shabaka, el Papiro Dramático del Rameseo del Imperio Medio y la obra que trata la aniquilación de Set inscrita sobre los muros del deambulatorio del Templo de Edfú, del período ptolemaico. Finalmente, al término del mito tal como se encuentra en las fuentes faraónicas, he añadido una breve sinopsis del relato titulado “Sobre Isis y Osiris” del autor griego Plutarco (en torno al 40-120 d. de C.), en el que elementos egipcios originales se han entrelazado con conceptos helenísticos (Hart 1990: 29).

Fruto de las investigaciones que han promovido los incontables restos arqueológicos, hay autores que consideran irrefutable y contrastada la idea de la existencia en el Egipto antiguo de formas representativas con ciertos grados de teatralidad. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, autores como el francés Etienne Drioton o el alemán Kurt Sethe encontraron suficientes indicios en papiros y en las inscripciones de algunos palacios y pirámides que apuntaban a que las narraciones allí transcritas se habrían podido representar. En particular Kurt Sethe

publicó su análisis del llamado Papiro del Rameseum [...]. Los textos que escogió Sethe se afirman a partir de su impronta mítica y por la acción dramática que se desarrolla basada principalmente en el conflicto entre Horus y su tío Seth por el control de Egipto. Sethe establece que el texto está dividido en 46 escenas y se caracteriza por la narración, el diálogo, las imágenes esquemáticas en viñetas que identifican a los actores *performing*, entre otros. El elemento narrativo se desarrolla a partir de la frase “Sucedió que...”. Por su parte, el diálogo se presenta gráficamente con los nombres del hablante y del interlocutor cara a cara, introducidos por la frase “palabras dichas”.

Respecto del diálogo, se vislumbra como el criterio dominante; el que define el carácter dramático del texto. Tal es así, que Étienne Drioton (1942) restringe el sentido de la representación dramática al diálogo, ya que Sethe había incluido también elementos narrativos. Ambos autores coinciden entonces en que diálogo es casi sinónimo de representación dramática (Zingarelli 2010: 791).

Sobre esta misma cuestión M^a Isabel Panosa afirma que

totes les cerimònies religioses egípcies tenien una dimensió escènica en què intervenia la totalitat dels elements propis del teatre: espais escènics; textos llegits, recitats o cantats; actors amb màscares i disfresses per als personatges; un fil dramàtic o narració, i un públic. L'exemple més emblemàtic, i vers el qual s'orienten totes les parts d'aquest estudi, és el drama d'Osiris [...].

A l'antic Egipte no es van construir edificis teatrals com el que acabem de descriure, però sí que hi havia espais expressos per a les cerimònies escèniques i per als drames sacres que periòdicament es presentaven al públic. Aquests espais eren plataformes contigües a les piràmides o als temples i probablement eren ambivalents a fi de servir tant per a esdeveniments dramàtics com per a simples celebracions litúrgiques, o fins i tot per a la cursa del faraó durant l'esdeveniment del Heb Sed (Panosa 2009: 35-36).

Como vemos, está debidamente fundamentado que en Egipto se compusieron gran cantidad de poemas o relatos de diferentes géneros. Muchos de esos relatos fueron representados o, cuando menos, fueron envueltos en una especie de representación pseudo-teatral. Esta evidencia se ciñe a la tradición mitológica del ritual ancestral que practicaron todos los pueblos y culturas antiguas. Egipto debido a su monumental desarrollo económico y cultural supo perfeccionar esa costumbre con prodigioso acierto. Como muestra se han encontrado multitud de narraciones y fábulas satírico-burlescas o humorísticas, gran cantidad de poesía amorosa –poesía que normalmente era acompañada de música y canto–, cuentos o historias de aventuras con tintes épicos o trágicos y una vasta cuantía de literatura histórica, funeral, moralizante, etc. En virtud de su avanzada civilización y organización política, social y económica también existió otro tipo de literatura relacionada con la gestión administrativa, legislativa y tecnológica.

Sin lugar a dudas uno de los grandes relatos de aventuras con indiscutibles similitudes con las narraciones épicas que surgirán posteriormente, es la historia de Sinuhé.

los egiptólogos se muestran de acuerdo en considerar esta obra la más representativa y perfecta de la literatura egipcia, la que más apropiadamente merecería el calificativo de «clásica» por su carácter y sus cualidades, por su composición, su estilo y su lengua. [...]

El personaje principal, Sinuhé, sin duda no es un ser imaginario. Contemporáneo de Amememhat I (2000-1970) y de Sesostri I (1970-1936), debió ser el

héroe de aventuras que impactaron en la imaginación de sus congéneres y que fueron reformadas tan pronto como murió al gusto del público y, por decirlo de alguna forma, «noveladas». El punto de partida de esta composición literaria pudo haber sido la autobiografía (más o menos verídica) que Sinuhé, como todos los nobles egipcios, había hecho grabar sobre una pared de su tumba (Lefebvre 1982: 33).

El relato arranca con Sinuhé (Lefebvre 1982: 33-52) exponiendo en primera persona su vínculo con el rey Amememhat²⁶³. Acto seguido Sinuhé cuenta que Sesostris, hijo mayor de Amememhat, él mismo y otros herederos al trono se encuentran de campaña militar cuando llegan unos mensajeros para anunciarles la muerte del rey. Sinuhé tiene la mala fortuna de escuchar las pretensiones de otro de los hijos de Amememhat de competir por el trono de Egipto (detonante). Este hecho le produce un gran desasosiego y una gran inquietud, motivo por el cual decide exiliarse de Egipto y no volver a la corte por miedo a las luchas en palacio, teme por su integridad física y por su vida. Sinuhé se dirige hacia el sur, luchando contra el hambre, la sed, el cansancio, sorteando lagos, islas, el gran río, montañas y fortalezas. A punto de desfallecer es reconocido por un beduino que lo lleva a su poblado (1^{er} punto de giro e inicio del segundo acto). Más tarde prosigue su viaje hasta que se encuentra con Amunenchí, príncipe de Retenu Superior que lo reconoce y lo lleva consigo a su tierra. Allí se casa con la hija mayor del príncipe con la que tiene descendientes. Sinuhé se pone al frente del ejército de Amunenchí cosechando muchos éxitos: se ha convertido en un gran guerrero conquistador con una gran influencia; el príncipe le profesa gran admiración y amor. Un buen día un poderoso de Retenu le desafía a enfrentarse en duelo, su condición de extranjero y su buena relación con el príncipe le han acarreado muchas envidias. Sinuhé se bate con él y le vence. Como recompensa se apropia de todos sus bienes, lo que le convierte en rico e influyente. Tales noticias llegan a la corte del faraón Sesostris. Ha pasado el tiempo, Sinuhé envejecido y ya próximo a la partida siente nostalgia por su tierra y pide a dios que le conceda la vuelta, su deseo es morir en Egipto. Las informaciones sobre las condiciones y la delicadeza de su salud son notificadas al rey que decide emitir una orden para que Sinuhé pueda retornar a Egipto (2^o

²⁶³ Faraón fundador de la *XII dinastía*, considerada por los egiptólogos como una de las grandes y más prósperas dinastías del *Imperio Medio* de Egipto.

punto de giro, comienzo del tercer acto). Sinuhé recibe la orden y envía respuesta mostrando gran devoción y agradecimiento hacia el faraón por permitirle su vuelta. Tiempo después Sinuhé llega a palacio y su majestad es el único que lo reconoce (función *reconocimiento*). Sinuhé se instala en una casa de campo que el rey ha habilitado para él, además ha mandado construir una pirámide de piedra para que pueda ser enterrado con todos los honores y rituales preceptivos como si de un noble señor se tratase. Al final del relato Sinuhé dice: “Y yo fui beneficiario de los favores reales hasta que llegó el día del deceso” (Lefebvre 1982: 52).²⁶⁴

6.3. Origen de los géneros dramáticos en la Grecia clásica

Grecia no fue menos y como en otros muchos lugares, los rituales míticos arcaicos sobrevinieron en representaciones dramáticas más complejas. A diferencia de Egipto, en Grecia sí que se tiene buena cuenta de la representatividad de sus producciones literarias. A los griegos se les ha atribuido la invención del teatro, y puede que así sea por las similitudes entre su concepción de la representatividad teatral y la concepción contemporánea. Tanto el consumo de sus obras dramáticas como los contenidos de esas obras tienen funciones y se fundamenta en cuestiones narratológicas muy similares a las de hoy. Aunque a la pregunta de si Grecia inventó el teatro y en consecuencia la comedia –que es lo que más nos concierne–, la respuesta es rotundamente no. Antes de la cultura clásica griega existieron, como hemos visto más arriba, numerosas certidumbres de rituales teatralizados en distintas partes del mundo. Los griegos también disfrutaron de esas teatralidades asociadas a sus rituales mítico-festivos. El teatro clásico griego fue una suerte de evoluciones y modificaciones trascurridas a lo largo de mucho tiempo que formaron las muestras de teatro y sus géneros que hoy conocemos, pero de ningún modo inventaron el teatro. Sí supieron desarrollar magistralmente manifestaciones ya existentes que fueron engarzando una tras otra hasta completar la representatividad teatral que tanto auge y repercusión tuvo en la Hélade durante el primer milenio antes de nuestra era. Sabemos que Grecia gozó de una gran riqueza mítica y ritual; seguramente muchos otros pueblos también la tuvieron, pero carecen de pruebas arqueológicas

²⁶⁴ Con posesión de gran semejanza con relatos épicos, no es descartable considerar que la historia de Sinuhé fuera cantada o recitada en público.

y evidencias materiales que hacen imposible esa calificación que, con toda seguridad, sí se le puede atribuir a los griegos.

Grecia y Egipto fueron dos grandes civilizaciones con gran abolengo socio-cultural y de ánimo expansionista que, indiscutiblemente, tuvieron cierta conexión entre sí, gracias, sobre todo, a la proximidad geográfica abrigada por el Mediterráneo. Existe toda una tradición teórico-crítica que aboga por la certeza en la transmisión intercultural entre pueblos e identidades culturales adyacentes, lo cual prevé similitudes –cuando menos discutibles– en las temáticas y en los modos narrativos y de representación ritual. Es difícil saber si esas semejanzas son consecuencia de la interrelación cultural o simplemente son la evidencia de que el ser humano comparte inquietudes narrativas universales con todos sus semejantes, aun perteneciendo a civilizaciones sin correlación territorial ni intercambio socio-cultural acreditado.

No es función del presente estudio dilucidar a partir de qué rituales arcaicos surgen otras formas de representación ritual más cercanas al drama teatral como son los tres grandes géneros dramáticos de la Grecia clásica: drama satírico, tragedia y comedia. A tal menester hacer especial mención del libro de Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia* donde el autor realiza un esfuerzo teórico por intentar analizar el origen y configuración de muchas de las manifestaciones festivas, rituales, litúrgicas y dramáticas que hoy pueblan las distintas regiones de los cinco continentes, intento cuando menos complicado por la dificultad de aportar una verificación científica consensuada. Rodríguez Adrados hace un exhaustivo repaso a las configuraciones rituales que a su juicio han derivado fundamentalmente en representaciones teatrales. En uno de sus párrafos argumenta que: “los orígenes del teatro están en rituales muy varios y muy difundidos por toda Grecia, no conservados por él en forma pura tampoco; y que es inútil buscarlos en un lugar concreto y en un ritual concreto” (Rodríguez Adrados 1983: 59). Rodríguez Adrados expone en este párrafo la dificultad que supone hacer afirmaciones taxativas en la cuestión de los antecedentes de los géneros dramáticos. Lo que sí hace es procurar establecer conexiones estructurales y de contenido entre los rituales pre-teatrales y el teatro griego del siglo VI a.C. También evidencia en sus argumentaciones que ciertos rituales o festividades antiguas ya contarían con cierta variedad genérica, una pluralidad que sería el germen de la diferenciación modular estable-

blecida más adelante para las distintas manifestaciones del teatro clásico (Rodríguez Adrados 1983: 60). Rodríguez Adrados, en un ejercicio de atrevimiento conceptual y matizando alguna de sus propias palabras, pone como ejemplo de antecedente de la comedia el ritual festivo-jocoso *la fiesta de Icaria*²⁶⁵.

En cuanto al origen tanto de la comedia como de la tragedia, Aristóteles dice lo siguiente: “Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación – tanto ella [la tragedia] como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos” (García Yebra 1974: 139). Aristóteles habla del ditirambo y de los cantos fálicos como antecedentes de la tragedia y de la comedia respectivamente. “El ditirambo era primitivamente un himno coral y de danza en honor de Dioniso. En los tiempos históricos formaba parte del ritual del culto dionisiaco en toda la Hélade” (García Yebra 1974: 244 nota 10). Esos rituales también incluían, además de los cantos burlescos hacia el falo masculino llamados *cantos o himnos fálicos* a los que alude Aristóteles, grupos de danzantes disfrazados de sátiros denominados *danzas de sátiros*. Como finalidad aclaratoria sobre el ditirambo he extraído este pasaje del libro *Poética de Aristóteles edición trilingüe* de Valentín García Yebra.

Tanto la «dicción burlesca» inicial como la evolución «desde lo satírico» concuerdan con la naturaleza del ditirambo. Ateneo XIV 628 A dice que los que cantan ditirambos «celebran a Dioniso cantando y danzando llenos de ebriedad». Y cita estos versos de Arquíloco: «Yo sé cómo entonar el ditirambo, el bello canto del soberano Dioniso, / con el ánimo herido por la fulminante centella del vino». Y este otro de Epicarmo en su Filoctetes: «No puede haber ditirambo si bebes agua». Por su parte Proclo, Crest. §§ 48 ss, comparando el ditirambo con el nomo, dice que el primero es tumultuoso y que, acompañado de danza, exterioriza en alto grado el entusiasmo, como compuesto para expresar las pasiones más propias del dios [Dioniso]... Supone que el ditirambo ha surgido de las diversiones rústicas y de la alegría de las fiestas, pues en él sólo hay ebriedad y

²⁶⁵ Fiestas en honor a Ícaro, hijo de Dédalo. Según el relato mitológico griego, Dédalo fue el que construyó en Creta el laberinto donde posteriormente se vio preso el Minotauro. Minos el rey de Creta, después de muerto el Minotauro a manos de Teseo, decide encerrar en el laberinto a Dédalo y a su hijo Ícaro. Dédalo construye unas alas de cera para sí y para su hijo con el objeto de escapar volando del laberinto. Ícaro se siente fascinado con la facultad de volar, se acerca demasiado al sol, la elevada temperatura derrite sus alas, cae al mar y muere. De aquí surge el nombre de la isla griega de Icaria y, como decimos, la fiesta correspondiente.

diversión... En tal ambiente era natural la dicción burlesca; como también era natural que la tragedia, nacida del ditirambo, participase inicialmente de la dicción burlesca (García Yebra 1974: 259-260 nota 82).

Por otra parte, Rodríguez Adrados intenta desmarcar la relación entre las tres expresiones dionisiacas aludidas más arriba y los tres géneros dramáticos: tragedia, comedia y drama satírico:

2. Himnos Fálicos [...], Ditirambo y danzas de sátiros son en definitiva cristalizaciones o tipificaciones condicionadas por razones de sistema; Tragedia, Comedia y Drama Satírico son otras posteriores, mucho más complejas. [...] no se puede operar con los Himnos Fálicos, el Ditirambo y las danzas de sátiros más que como tipificaciones momentáneas de elementos cambiantes; no hay a priori razón alguna ni datos que favorezcan la idea de que sean esas tipificaciones y no algunos elementos de los complejos y fluctuantes rituales de que arrancan las que están en la base de los géneros teatrales. [...] Las danzas de sátiros con tema heroico tratado paródicamente son, como hemos visto, una derivación de las danzas de sátiros en general y una derivación secundaria que es totalmente injustificable como base de la Tragedia (Rodríguez Adrados 1983: 448).

Vemos que Rodríguez Adrados invoca cierta levedad para dar nula apariencia axiológica a la corresponsabilidad entre los tres ejemplos de rituales pre-teatrales y los tres géneros dramáticos. Al respecto de esa corresponsabilidad, parece indiscutible que los tres tipos pseudo-teatrales se fueron aglutinando con otros elementos, manifestaciones o ritualidades hasta conformar una especialización distinta que derivó en cada uno de los tres grandes géneros dramáticos. La diversidad y riqueza de todas las manifestaciones rituales y míticas ancestrales prefiguraron las distintas singularidades que establecieron la distribución tipológica posterior del teatro clásico, hecho que debió producirse bajo una radical economía genética y en sintonía temporal o contemporaneidad absoluta, es decir, los tres géneros clásicos tienen una génesis común, surgieron de las mismas expresiones míticas y en el mismo momento, no hay indicios para pensar que emergieran de otro modo ni en lapsos de tiempo distintos.

En cuanto al drama satírico es considerado como una especialización de los rituales festivos alegres que comparte grandes similitudes tanto con la tragedia como con la comedia, precisamente por su origen común. Como decimos, el drama satírico

tiene grandes parecidos con la tragedia, tanto en su estructura formal como en su temática de carácter mitológico. Pero se diferencia de la tragedia en el tono, en la representación -en la que tanto cuentan los gestos, la danza- y en la composición del Coro, integrado obligatoriamente por sátiros, conducidos por su jefe y padre, Sileno; de donde, en Atenas, se le conoce también con la denominación de Drama silénico (Oliva y Torres Monreal 2000: 33).

Como ya se dijo, la poesía surge a partir de himnos o coros festivos donde se homenajeaba a Dioniso. Los rituales primitivos que la vieron nacer, se convierten, con el maridaje del tiempo, en los tres grandes géneros dramáticos. En esta conversión el diálogo y la estructuración de los versos ejercieron un dominio preeminente. En el siguiente pasaje, Aristóteles pone en evidencia el origen satírico-burlesco de la poesía teniendo en cuenta su estructura métrica.

Por otra parte, la amplitud, partiendo de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico, se dignificó tarde, y el metro se convirtió de tetrámetro en yámbico. Al principio, en efecto, usaban el tetrámetro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar (García Yebra 1974: 140-141).

La innovación que supuso la incorporación del diálogo en la poesía tuvo su máximo exponente en la transformación de una métrica inauguralmente relacionada con la danza a una más apropiada y de mejor encaje con la conversación. Más tarde se produjo la especialización genérica que dio lugar a los grandes poemas dramáticos. Unos más alegres y burlescos, los que representaban invectivas, siguieron utilizando el verso yambo, con el que Aristóteles relaciona la comedia, y otros, más graves y serios, los himnos y encomios, se decantaron por otra métrica más adecuada al poema trágico (García Yebra 1974: 137-138 y 257 nota 73).

Entre tanto es importante resaltar el cometido que ha desempeñado en la mitología griega el termino *sátiro* (*σάτυρος*), por esta razón he transcrito el siguiente pasaje del libro de Robin Hard, titulado *El gran libro de la mitología griega*.

Es una peculiaridad del folclore antiguo griego que los espíritus de la naturaleza femeninos, tanto de la tierra como del mar, fueran imaginados con una

forma plenamente humana mientras que los espíritus de la naturaleza masculinos lo fueran con rasgos animales. Los principales espíritus de la naturaleza masculinos eran los Sátiros (*Satyroi*) y los Silenos (*Seilenoi*), lujuriosas criaturas de parajes salvajes que formaban parte del cortejo de Dioniso y se entregaban encantados al vino, a la música y la persecución de ninfas. [...] Los Sátiros y sus compañeros, los Silenos, que, al menos en las representaciones más antiguas, no se distinguen en nada de ellos, son en la mayoría de los casos retratados como figuras medio humanas, pero más o menos grotescas tanto en su compleción como en sus rasgos fisionómicos, siempre masculinos, siempre lujuriosos, muy a menudo visiblemente excitados, y, alguna parte de su cuerpo, siempre es absolutamente animal. En las tradiciones más antiguas, como en la cerámica ática de los siglos VI y V a.C., los Sátiros a menudo aparecen con colas y orejas de caballo y con las piernas igual que las patas traseras de los caballos. Son también distintivas sus narices chatas: tradicionalmente los retratos de Sócrates le asemejaban mucho a un sátiro. A partir de la época helenística, tienen algunos rasgos de macho cabrío, con pequeños cuernos, orejas puntiagudas y a menudo patas de macho cabrío. [...]

En la literatura posterior, así como en la iconografía artística, los Sátiros y Silenos forman una muchedumbre de mala reputación y a veces cómica, amantes del sexo, del vino, de la danza y la jarana; por lo general son cobardes a no ser que el frenesí dionisiaco les infunda coraje. En los festivales dramáticos de Atenas durante la época clásica, a cada grupo de tragedias le seguía una comedia de sátiros compuesta por el mismo autor (drama satírico). El coro estaba compuesto por un grupo de sátiros, a cuya cabeza se encontraba Sileno, y el argumento de la obra era una historia mítica en clave burlesca (que generalmente estaba relacionada con el tema central de la trilogía que la precedía). Nos podemos hacer una idea de la naturaleza de este curioso género literario a partir de los extensos fragmentos que han llegado de los *Ichneutai* de Sófocles (*Los recogedores de redes*) y del *Ciclope* de Eurípides, que han llegado íntegro, obra en la que Sileno y los sátiros aparecen en la historia de Odiseo y Polifemo (Hard 2004: 283-285).

En conclusión, tanto el ditirambo como los himnos fálicos y las danzas o coros de sátiros comparten una misma tradición ancestral mítico-ritual que desembocó en modelos más sofisticados de arte dramático: comedia, tragedia y drama satírico beben originariamente de las mismas aguas y surgen de expresiones que nacieron al mismo tiempo. Rodríguez Adrados reconoce por fin que

la tragedia fluye gracias a la tradición ritual milenaria. A este dictamen llega después de dismantelar tras de sí, no sin cierta reticencia, un sinfín de apropiaciones teóricas, enfrentándose a aquellos que han estado a favor de la correspondencia entre los rituales descritos y los tres géneros dramáticos. Rodríguez Adrados combate las argumentaciones de algunos teóricos que ven el origen de la tragedia –basándose en los escritos de Aristóteles– en coros danzantes de sátiros o ditirambos de sátiros, para más adelante concluir reconociendo la validez de la teoría aristotélica; lo dice de esta manera:

Podemos, llegados a este punto, justificar en cierto modo la teoría aristotélica de la derivación de la Tragedia a partir del *Satirikon*, de su «hacerse seria» dejando atrás una etapa de pequeños «mitos y lenguaje risible». No que la Tragedia haya salido del Drama satírico; pero sus precedentes están en rituales en que convivían con los satíricos en medio de ambivalencias y contaminaciones (Rodríguez Adrados 1983: 484).

6.4. La cuestión de la comedia clásica griega

En este epígrafe vamos a intentar dilucidar brevemente en qué términos surge la comedia clásica griega y cuáles han sido algunos de los pensamientos más relevantes que ha ocasionado su uso y disfrute. Empezamos con Rodríguez Adrados que en su libro antes citado define la comedia como «parodia de tragedia», dice así:

Por otra parte, la importancia que tiene la parodia de Tragedia en la Comedia confirma una vez más que Drama satírico y Comedia son especializaciones sucesivas de todo el conjunto de rituales que existía al lado de los heroicos de tipo serio y que actuaban como contrapunto cómico de los mismos (Rodríguez Adrados 1983: 477).

El autor de *Fiesta, comedia y tragedia*, rayando en temeridad, acusa a la comedia de estar sometida a la tragedia, tanto es así que la vislumbra como “un contrapunto cómico y fantástico” (Aristófanes y Rodríguez Adrados 2018: 11) del género trágico. Rodríguez Adrados considera la comedia, en mi opinión, bajo estándares sofistas, como un género menor surgido de los envites paródicos que empujaron a la tragedia a engendrar un contrapunto diletante de sí misma. Esta desafortunada calificación puede deberse a la enraizada falta de enjundia teórica concerniente a la comedia que, junto a las evidencias históricas

y documentales sobre una mayor antigüedad de las representaciones teatrales de la tragedia, y la dotación de una menor excelencia artística ilustrada a lo largo de los siglos por la tradición crítica, indujo a Rodríguez Adrados a relegar o proscribir la comedia hacia un segundo plano, enmascarando o difuminando su relevancia histórica, cultural y narratológica. Aristóteles ya advirtió de esta cuestión en su Poética, estas son sus palabras: “la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida” (García Yebra 1974: 142).

En referencia a las muestras de humor en la poesía, Aristóteles atribuye a Homero ser el primero en dotar de contenido humorístico a los poemas. Según Aristóteles, Homero “fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible. El Margites, en efecto, tiene analogía con las comedias como la Ilíada y la Odisea con las tragedias” (García Yebra 1974: 138); no obstante, hay que aclarar que

En ningún lugar de la Poética se afirma, ni siquiera se insinúa, que la tragedia se desarrollase a partir de las dos grandes epopeyas, ni la comedia a partir del Margites. En 49a2-6, Aristóteles se limita a decir que, tan pronto como aparecieron la tragedia y la comedia, los que antes componían versos yámbicos (invectivas) pasaron a hacer comedias (el Margites pudo servirles de estímulo porque no escenificaba una invectiva, sino lo risible, 48b37), y los poetas épicos (compositores de himnos y encomios) se convirtieron en autores de tragedias. Pero en 49a9-11 afirma claramente que tanto la tragedia como la comedia nacieron de improvisaciones (lo mismo que la poesía en general, 48b23) (García Yebra 1974: 259 nota 82).²⁶⁶

Cruda es la realidad etimológica del término comedia, tanto como su controvertido origen vacilante. Según Rodríguez Adrados *κωμωδία* (comedia), surge de la palabra *comos*²⁶⁷. Los *comos* se circunferían dentro de rituales asociados a determinadas épocas del año en las que se producían festejos de diversa

²⁶⁶ *Margites*, del que solo se conservan algunos fragmentos, es un poema épico en tono burlesco o cómico cuya autoría fue atribuida por Platón a Homero. Esa característica del poema nos indica que lo cómico está presente en las producciones narrativas de épocas anteriores a la cristalización documentada de los espectáculos dramáticos de comedia.

²⁶⁷ Para una mayor profundidad conceptual y etimológica sobre el término *comos* consultar *Fiesta, comedia y tragedia* (Rodríguez Adrados 1983: 68-73, 78-89).

índole. En estas fiestas surgían espectáculos donde participaban coros integrados por personas que se “desplaza para realizar una acción cultural, con procesión y danza” (Rodríguez Adrados 1983: 609). Se trata de grupos de personas que intervenían en los festejos cantando, bailando, recitando, actuando y lanzando burlas y expresiones grotescas en honor a Dioniso, con la pretensión de inducir en los asistentes la implicación emocional, el regocijo y la risa para su disfrute y deleite. A cada uno de los integrantes de los comos se les llamaba *κωμοῖδοί* (comediante o *el que canta en un como*). Rodríguez Adrados intenta llegar a determinadas conclusiones obrando piruetas dialécticas argumentando que en su origen había dos tipos de comos, los más lúdicos, alegres y festivos, y otros con tintes circunspectos o agravados. “Como era, según decimos, término genérico para todo tipo de coros que se desplazaban ejecutando acciones rituales acompañados de danza y, eventualmente, canto fueran miméticos o no” (Rodríguez Adrados 1983: 81-82). Este autor entiende que tanto el drama satírico, la comedia y la tragedia en sus concepciones primigenias eran designados con el nombre de comos. Rodríguez Adrados se basa en anotaciones de las didascalías²⁶⁸ atenienses donde aparece el término *κῶμος* que es utilizado como nombre genérico para designar las distintas representaciones teatrales allí celebradas, sin añadir ninguna otra fuente más fidedigna que justifique la generalidad de la aplicación del vocablo en cuestión. Aun así, es más que probable la designación generalizada para las distintas especificidades dramático-expresivas representadas en el comos. El origen del término comos se pierde en la noche de los rituales más antiguos. El diccionario de la RAE dice que *como* viene del griego *κῶμος* (*kōmos*) que quiere decir “fiesta con cantos y bailes por las calles, tropa impetuosa, festín, banquete”.

Las mismas fiestas en honor a Dyonissos, que habían engendrado la tragedia, dieron lugar a la comedia, [...] la comedia se originó en el tumultuoso «comos», en que culminaban los festejos dionisiacos. El «comos» era un festín alegre y bullicioso [...]. Esta alborotada cabalgata recorría la localidad haciendo objeto de groseras burlas a quienes se topaban a su paso. Esta costumbre dio pie a la franqueza con que en la comedia se sacaban a relucir los defectos de cualquier ciudadano (Voltes Bou 1958: 133).

²⁶⁸ Las didascalías en la antigua Grecia eran “noticias oficiales sobre los concursos teatrales, conocidas por las inscripciones y otras fuentes” (Rodríguez Adrados 1983: 610).

En definitiva, es factible decir que el término *comedia* nace etimológicamente de la palabra griega κῶμος (*como*), de la que derivan κωμοῖδοί (comediante) y κωμωδία (comedia).

A propósito de la comedia, Aristóteles se ocupa de ella directa o indirectamente en trece ocasiones en su *Poética*. No vamos a desengranar cada una de las ideas contenidas en esas alusiones, a tal menester emplazamos a revisar las explicaciones de Rosana Llanos López en su libro *Historia de la teoría de la comedia* (Llanos López 2007: 51-65). Sí nos detendremos brevemente en los pasillos argumentales que llevan a la definición del término comedia realizada por Aristóteles, dice así:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (García Yebra 1974: 141-142).

En el párrafo anterior, extraído del capítulo 5 de la *Poética*, cuando Aristóteles dice *hombres inferiores*, quiere decir que la imitación que se produce por la situación en que se encuentran los personajes o por su propia caracterización –carácter o personalidad– es interpretada por el espectador como defectuosa o imperfecta. Esta característica fundamental para la consolidación de la teoría sobre la comedia ha motivado una oleada de nuevas hipótesis e innumerables interpretaciones. Una de las más significativas es sin duda la incorporación de *lo ridículo* al protectorado teórico neo-aristotélico²⁶⁹. Lo relevante reside en que Aristóteles no efectúa mención alguna a esa supuesta característica de la comedia clásica²⁷⁰. El concepto fue revisado por los italianos Vincenzo Maggi, Gian Giorgio Trissino y Francesco Robortello en el siglo XVI. Estos comentaristas sonsacaron de las palabras de Aristóteles la terminología de *lo ridículo* fijándose en Platón, concibiendo que las palabras *hombres inferiores* se referían a personajes con tics ridículos o en situaciones ridículas. Entendemos que una situación o personaje ridículo escenificado es imperfecto, feo, no

²⁶⁹ Sobre los estudios de los teóricos neo-aristotélicos ver Llanos López 2007: 49-167.

²⁷⁰ Platón sí menciona *lo ridículo* relacionado con la comedia en sus *Diálogos IV República* (Platón 1988: 475).

referido a cánones socioculturalmente aceptados, es extravagante, incluso grotesco²⁷¹, pero no siempre a lo imperfecto se le puede tachar de ridículo; un descuido o un despiste es una imperfección que puede provocar hilaridad pero no entraría, en todos los supuestos, dentro de los cánones de lo ridículo. Aristóteles instruye lo defectuoso o lo imperfecto refiriéndose a ello como feo o viciado, según sus postulados la fealdad o el vicio es visto como una cualidad que sobrepasa los límites de la decencia y la pureza narrativa de un poema, lo cual estaría únicamente reservado a la comedia. En la comedia se dan lugar situaciones dramáticas jocosas, elementales o primarias que estarían amparadas en la desinhibición y la risa, mientras que la tragedia estaría reservada a situaciones dramáticas graves, serias o ennoblecidas relacionadas con emociones cercanas al miedo, el desasosiego, la inquietud, etc. Lo defectuoso en el drama cómico se consolida como una provocación o incitación, dirigida al espectador, para que este se postule y sea partícipe de un choque emocional generado por el acceso a situaciones dramáticas muy alejadas de las vivencias, hechos o acontecimientos de su vida diaria no dramática. Aristóteles pone coto a lo feo como vía de acceso a lo risible, considera que no todo lo defectuoso, viciado o feo puede abrir las puertas de lo risible. Lo feo entendido como raro, incorrecto o diferente no siempre puede provocar la risa, el límite está en las consecuencias negativas o erróneas que estimularían perniciosamente el efecto cómico en el espectador. En la comedia cualquier situación, suceso o caracterización que cause dolencia o devastación emocional en la persona que asiste al espectáculo, estaría desactivando el acceso a su característica principal, lo risible (García Yebra 1974: 141-142). Ese motivo se tomaría como una injerencia trans-genérica²⁷² de ningún modo aceptable por Aristóteles, que considera que las acciones dolosas son genuinas del drama trágico. Como ya sabemos, la *Poética* es muy escueta en cuanto a explicaciones sobre la comedia. Al hilo de la falta de aflicción, Aristóteles sí alude a cómo son los desenlaces ideales de la comedia, “aquí [en la comedia], en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como

²⁷¹ Lo grotesco lo entendemos como una cualidad dramática que destaca la provocación, la burla, el insulto o el ensañamiento deliberado hacia el espectador llegando incluso a rayar en lo irreverente y la grosería. Se puede dar tanto en aspectos dramáticos serios como humorísticos.

²⁷² La contaminación genérica o injerencia trans-genérica existe desde los primeros relatos. Aristóteles ya lo apuntaba en su *Poética*, pero tuvo un mayor desarrollo académico y una mayor implantación artística a partir del Renacimiento.

Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro” (García Yebra 1974: 173)²⁷³. La positividad en el final y la restitución del bien o del estado idílico inicial será una característica obligada para la comedia. Otra característica diferenciadora de la comedia respecto sobre todo de la tragedia es su carácter supuestamente ficcional, así lo dice Aristóteles: “pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores. Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia” (García Yebra 1974: 172-173). Las palabras de Aristóteles acreditan la existencia de toda una tradición teórico-crítica consistente en atribuir a la comedia rasgos ficcionales que la tragedia aparentemente no tiene. Tanto la tragedia como los grandes poemas épicos se nutren narrativamente de materia mitológica y, puesto que los mitos pertenecen, como se dijo²⁷⁴, al ámbito de lo ficcional, podemos decir que la tragedia relata, muchas de las veces, historias inventadas por la mente humana desde la perspectiva mitológica que la alimenta. Sí es cierto que muchos de los personajes podrían pertenecer al territorio de lo real; digo «podrían» porque no se puede asegurar con total rotundidad que algunos de los personajes supuestamente históricos que aparecen en las tragedias clásicas, hayan existido verdaderamente. Ya sabemos que los mitos son por definición inventados, aunque algunos tengan un sustrato basado en acontecimientos que podrían haber sucedido en la realidad. En la mitología clásica griega Edipo sucedió a Layo en el reinado de Tebas o por lo menos así se cuenta en los mitos correspondientes. Estos personajes mitológicos protagonizaron historias ancestrales que inicialmente se transmitían de forma oral. La inclusión de elementos fantásticos, como la esfinge en el caso de *Edipo Rey* de Sófocles, o la intervención divina de la diosa Atenea en *Las suplicantes* de Eurípides, muestra, claramente, el carácter ficcional de los dramas trágicos. La incorporación de lo fantástico o lo mágico es algo que muchos autores atribuyen solamente a la comedia, argumento cuando menos dudoso.

²⁷³ Aristóteles se refiere a *Electra* la tragedia de Sófocles, argumentando que, si fuera una comedia, el final sería totalmente distinto al contado por Sófocles, Orestes no mataría a Egisto y se harían amigos.

²⁷⁴ Ir al punto 6.1. *Rituales y mitos de los humanos primitivos: primeras manifestaciones narrativas y dramáticas.*

Concluyendo podríamos decir que la tragedia es un relato de ficción protagonizado por personajes con cierta referencia real que, generalmente pertenecen a la nobleza o son poseedores de cierta relevancia castrense, social o económica; mientras que la comedia incluye también personajes menos relevantes y personajes ficticios inventados por el poeta, a gusto del público, como dice Aristóteles. La comedia era construida como ficción bajo condiciones de realidad y contemporaneidad. Sus temas tratan generalmente sucesos cotidianos y de actualidad que preocupaban e interesaban a la ciudadanía del momento. Los medios y estrategias para llegar al público son muy diferentes entre comedia y tragedia. En contra del lenguaje solemne y elegante de la tragedia, la comedia utiliza un lenguaje coloquial, cotidiano, a veces ordinario, vulgar e incluso denostado, apostando por una dialéctica exacerbada que incita a la provocación, haciendo gala de su arraigo en invectivas. La comedia posee un fuerte espíritu crítico, “rechaza el mundo circundante y busca un ideal, le molesta lo anticuado, lo inoperante y las innovaciones disonantes que rompen un sistema de vida” (Aristófanes y Rodríguez Adrados 2018: 28); además, la fantasía y el erotismo están muy presentes. La comedia ejemplifica la insinuación, la ironía, busca lo aparente, el doble sentido, pujando unas veces por la sutileza y otras por el desparpajo y la arrogancia. Al final el héroe cómico desactiva la degradación y restaura la dicha personal y colectiva, devolviendo la justicia y la igualdad que se había perdido al inicio del relato.

El mundo de la comedia es mixto e incoherente. Hay en ella un utopismo y hasta un escapismo, si se quiere, de la sociedad: el poeta no toma verdaderamente en serio sus soluciones, él y su público saben que pertenecen al plano irreal del teatro y de la fiesta, a su distancia de la realidad, a su libertad restringida en el espacio y en el tiempo. Domina la fantasía. Pero, a la vez, hay una verdadera seriedad en la comedia: en los problemas que plantea, en las angustias que laten bajo su risa.

La mejor prueba de ello es que la orientación crítica, el pacifismo, el reformismo igualitario, la búsqueda de la felicidad colectiva e individual, que están en el centro de la comedia, son temas tocados de una manera más o menos paralela por filósofos y sofistas como Demócrito, Protágoras, Antifonte, etc., y por un poeta-filósofo como Eurípides. Sus utopías sociopolíticas en *La asamblea* y *Pluto*, donde se propugna, ya una distribución igualitaria de la riqueza, ya conforme a los méritos, tienen puntos de contacto con propuestas no sólo platónicas,

sino de otros varios pensadores. Todo en la comedia es serio y todo es, al propio tiempo, festivo: el poeta se nos escapa siempre en esta antinomia.

Hay, efectivamente, una que pudiéramos llamar en general ideología cómica que va en el sentido a que nos hemos referido. No es propia sólo de Aristófanes, pues el tema de la resurrección de la edad de oro o de los buenos tiempos antiguos de Atenas aparece en predecesores suyos como Crates, Ferécrates y Cratino y en un rival como Eúpolis. Naturalmente, en el ambiente de la época de nuestro poeta, esa ideología cómica está condicionada por una circunstancia como la guerra del Peloponeso: el pacifismo general de la comedia (y del teatro todo, para decir la verdad) se refiere ahora al hecho concreto de esta guerra. La restauración de la antigua moralidad y la antigua poesía frente a la corrupción moderna se resuelve en ataques contra Eurípides y Sócrates. Circunstancias como la decadencia económica de Atenas a fines del siglo V y el aumento de las desigualdades sociales, son el punto de partida de *La asamblea* y *Pluto*, llenas, sin embargo, de temas antiguos: el enfrentamiento de los sexos y el mundo al revés, por ejemplo. Las mujeres toman el mando sobre los hombres; Pluto recobra la vista; las injusticias desaparecen.

Una de las antinomias cómicas más llamativas surge a partir de ahí. La comedia se refiere a toda la ciudad, a temas colectivos; o, si no, a temas que afectan a los dos sexos, las distintas edades, etc. Pero deriva en individualismo. Abundancia y disfrute en todos los sentidos, ejemplificados en casos individuales, es el resultado de la peripecia cómica (Aristófanes y Rodríguez Adrados 2018: 16-18).

En la comedia campea, junto a la fantasía más desenfrenada, el chiste, la broma, la obscenidad, el insulto grosero; cosas todas prohibidas en la tragedia. Campea al tiempo el realismo de situaciones, acciones y palabras. El lenguaje y la vestidura trágicas quedan lejos. La acción es, a veces, deshilvanada. Se busca incluso la incoherencia. La inverosimilitud de los medios que emplea el héroe para triunfar es nuevo motivo de risa. En suma, hallamos en la comedia antigua, la que nosotros conocemos fundamentalmente por Aristófanes, elementos que nosotros consideramos de comedia y otros que llamaríamos de ballet, de revista, de bufonada carnavalesca. A veces se rompe incluso la ilusión dramática y el actor se dirige al maquinista o al corego, haciendo así reír al público.

Por tanto, para comprender a Aristófanes hay que hacer abstracción, en buena medida, de lo que nosotros consideramos propio de la comedia. Si le

comparamos con Menandro vemos que en éste ya no hay coro, ni fantasía mitologizante, ni obscenidad y chocarrería (Aristófanes y Rodríguez Adrados 2018: 12-13).²⁷⁵

Hasta ahora hemos circunscrito sobre todo a la *Poética* de Aristóteles nuestras argumentaciones referidas a la comedia. También vamos a considerar para nuestro pesaje axiológico las indicaciones que sobre ella pululan en el llamado *Tractatus Coislinianus*, y lo hacemos por el valor que este documento posee debido a su más que posible proximidad genética a los tratados de Aristóteles respecto del género cómico. El *Tractatus Coislinianus* es un manuscrito bizantino anónimo escrito en griego y datado aproximadamente en el siglo X. Se cree que en origen es contemporáneo de Aristóteles; incluso algunos teóricos como Richard Janko opinan que es muy probable que sea un fragmento de la segunda parte «perdida» de la *Poética* de Aristóteles, en la que supuestamente, como ya sabemos, se hablaría de la comedia (Janko 1984: 104). Lane Cooper, por su parte, cree que la autoría sería producto de un compilador que aglutinó sus propias ideas con las de Aristóteles y las de algún discípulo suyo como Teofrasto o, inclusive, las de un crítico posterior (Cooper 1922: 13). En definitiva, nos hallamos ante unos escritos de la tradición teórico-crítica de la antigua Grecia –referidos principalmente a la comedia– que complementan las teorías de los géneros dramáticos expuestas por Aristóteles y Platón.

Lo primero que nos llama la atención del escrito es alusión a la catarsis cómica. Hasta ese momento es la primera vez que se menciona en un texto teórico-crítico; en la *Poética* nada se dice de esta función de la comedia. Sabemos que la catarsis –de la tragedia– es un efecto que el dramaturgo utiliza para producir en el espectador sentimiento de piedad o compasión por el héroe que padece un sufrimiento excesivo (*pathos*) y de temor a que lo ocurrido en el drama pueda darse en su realidad cotidiana. Con la *catarsis* (*κάθαρσις*) trágica el público sufre una especie de purificación o purgación que le encamina hacia la prevención o la preparación vital ante sucesos semejantes. En el *Tractatus*

²⁷⁵ La diferenciación entre comedia antigua, media y nueva es un invento posterior a Aristóteles. Este hecho aparece por primera vez de manera escrita en el *Tractatus Coislinianus* (Cooper 1922: 226). Rodríguez Adrados además de considerar en este extracto a la comedia antigua como un género mixto también lo hace en: Aristófanes y Rodríguez Adrados 2018: 24. Menandro sería el máximo representante de la comedia nueva (Aristófanes y Rodríguez Adrados 2018: 9-13).

Coislinianus se define la comedia y se alude a la catarsis cómica en estos términos:

Comedy is an imitation of an action that is ludicrous and imperfect, of sufficient length, [in embellished language,] the several kinds [of embellishment being] separately [found] in the [several] parts [of the play]; [directly presented] by persons acting, and not [given] through narrative; through pleasure and laughter effecting the purgation of the like emotions (Cooper 1922: 224).²⁷⁶

Si la catarsis o purgación en la tragedia se producía, como hemos venido diciendo, por efecto de la compasión y del temor, en la comedia la purgación se produce por medio del placer y la risa. Es indudable que la asimilación dramática de la comedia por parte del público tiene ciertos efectos sobre sus emociones. Esos efectos están asociados a una posible función catártica de la comedia que difiere en mucho de la función catártica de la tragedia. Según estudios recientes sobre el humor, el acceso a expresiones humorísticas produce en el espectador una liberación o despresurización de emociones que se traduce en placer, placer cómico. Además, el humor, es un perfecto aliado para el ensamblaje de estrategias de preparación para la dureza de la vida diaria.²⁷⁷

Siguiendo con el *Tractatus Coislinianus*, es interesante resaltar la mención implícita sobre las distintas comicidades o tipos de comedia que el tratado refleja, lo vemos en el siguiente párrafo:

Comedy differs from abuse, since abuse openly censures the bad qualities attaching [to men], whereas comedy requires the so-called emphasis [? or 'insinuating'] (Cooper 1922: 225).²⁷⁸

²⁷⁶ Traducción: La comedia es una imitación de una acción que es ridícula e imperfecta, de suficiente longitud, [en lenguaje embellecido,] los varios tipos [de adorno que son] por separado [que se encuentran] en las [varias] partes [de la obra]; [presentado directamente] por personas que actúan, y no [dado] a través de la narrativa; a través del placer y la risa efectúan la purgación de las emociones.

²⁷⁷ Hablaremos en profundidad sobre los efectos de lo cómico y la risa en el punto 7.1. *El humor: estudios y teorías*.

²⁷⁸ Traducción: La comedia difiere del abuso, ya que el abuso censura abiertamente las malas cualidades que se atribuyen [a los hombres], mientras que la comedia requiere el llamado énfasis [? o 'insinuación'].

Las traducciones del tratado al castellano a las que hemos tenido acceso, la primera de Rosana Llanos López (Llanos López 2007: 493) y la segunda de Eva Aladro (Anónimo 2002: 32), se sustentan en la adaptación que Lane Cooper realizó en su momento de la traducción al inglés directamente del griego de John Anthony Cramer²⁷⁹. Al respecto, en el anterior pasaje se dice que “la comedia se diferencia del abuso”, poniendo de manifiesto que hay más de una concepción de lo risible en los dramas cómicos. Todo indica que se quiere puntualizar la diferencia entre la comedia y otras expresiones cómicas a las que Cooper llama *abuse*, que es traducido al inglés de la palabra griega *λοιδορία*. En las dos traducciones señaladas más arriba se hace corresponder *abuse* con el término español *insulto*, lo cual nos parece incorrecto, creemos que es más acertado y cercano a la realidad traducir al inglés el término griego *λοιδορία* como *derision* y este como *burla*, tomando *burla* como un elemento de rasgos satíricos. Tratándose de enunciados cómicos, el insulto no tiene cabida por sus connotaciones agresivas y violentas, incluso trágicas, que poco tienen que ver con lo risible. Sí es cierto que determinados precedentes del drama cómico, como son, sobre todo, las expresiones más arriba mencionadas (ditirambo o danzas de sátiros), poseen manifestaciones muy cercanas a la provocación; es sabido que los actores de estas manifestaciones utilizaron ciertos niveles de increpación hacia el público asistente como medida para excitar sus emociones, quizás rallando la ausencia de decoro, pero de ningún modo se producía humillación, maltrato o situaciones de especial acritud hacia los concurrentes, por lo que estas manifestaciones están más cerca de la burla que del insulto. Además, en la *Poética* de Aristóteles no aparece esa palabra; con lo cual, no encontramos ninguna correspondencia del término *insulto* con parámetros cómicos. En ese sentido, es especialmente reseñable la equivalencia que Aristóteles hace entre lo cómico y los versos yámbicos representativos de la comicidad satírica. Este tipo de versos, generalmente, se utilizaban en manifestaciones cómicas donde sobresalían ciertas expresiones burlescas protagonizadas, entre otros, por coros de sátiros. Estas consideraciones pondrán los moldes para que la sátira sea considerada como una clase o especialización de comedia.

El neologismo «yambizar» (de *ιαμβιζω*) quiere decir «dirigirse burlas». Aristóteles [...] no quiere decir que el verso yámbico sea bajo o cómico en sí mismo,

²⁷⁹ Cramer fue el primero en publicar en inglés el tratado en 1839.

sino que, por ser el satirizarse o dirigirse mutuamente burlas una especie de toma y daca, se eligió como instrumento para ello el verso yámbico, que era, por su ritmo, el más próximo a la conversación [...]. Y así, según Aristóteles, el ἰαμβίζειν o «dirigirse burlas» acabó dando nombre (ἰαμβεῖον «burlesco») al verso utilizado para ello (García Yebra 1974: 256 nota 67).

Concluyendo, en el extracto del *Tractatus Coislinianus* referido más arriba se hace mención a distintos grados de comicidad dentro del género cómico, en especial entre la comedia, podemos llamar, «genuina» y la comedia satírica. En mi opinión, la sátira²⁸⁰, o comedia satírica, no es un género en sí mismo, lo concibo como un modo de expresión o de acceso a lo risible dentro de los parámetros de la comicidad dramática, por lo que se podría considerar como un «sub-género» de la comedia. Esa comicidad se manifiesta en el drama satírico, como género híbrido, por un lado, y en la comedia por el otro; la sátira sería una especialización de lo risible amparado por el género raíz que sería la comedia. Entre la comedia y la sátira o, mejor dicho, entre la comedia y lo satírico existe un nexo inseparable, ese nexo es lo risible.

Al igual detectamos esa duplicidad variable en otro de los términos que bien podrían generar controversia al ser fácilmente asimilable como un género dramático en sí, nos referimos a la parodia. En la *Poética* apenas se habla de esta otra tipología o manera de expresar lo cómico. Aristóteles alude a ella solamente para asignarle su inventor, Hegemón de Taso (García Yebra 1974: 132). Paralelamente, García Yebra se refiere a la parodia como imitación burlesca (García Yebra 1974: 250 nota 41), al igual que el diccionario de la RAE. Genette, a su vez, describe la parodia como “literalidad hiperbólica” (Genette 1972: 240). Asimismo, Yuri Lotman hace el siguiente alegato sobre este otro proceder de lo cómico:

La parodia es un ejemplo curioso y raro de construcción en el que cualquier estructura innovadora se halla fuera del texto y su relación con el cliché estructural aparece como extratextual, como la actitud del autor hacia la construcción del texto (Lotman 1970: 354).

²⁸⁰ No confundir con el género lírico que se desarrolló en Roma llamado Sátiras. Entre sus máximos exponentes se encuentra Horacio que escribió dos libros de sátiras, titulados de la misma manera. Es evidente que existe cierta relación que hermana las sátiras latinas al drama satírico y, por extensión, a la comedia.

Charlotte Lange dice de la parodia griega que es “un recurso de crítica y/o admiración”. Sobre la parodia contemporánea considera que “es fundamentalmente inclusiva: tiene aspectos cómicos esenciales, pero no es necesariamente burlesca y degradante. Puede también tener una intención respetuosa, seria o lúdica” (Lange 2008: 27-28). A este respecto Linda Hutcheon dice: “The majority of theorists want to include humor or derision in the very definition of parody [...] For others, however, parody is a form of serious art criticism, though its bite is still achieved through ridicule” (Hutcheon 2000: 51).²⁸¹

Es cierto que la parodia, como todas las expresiones dramáticas humorísticas, ha mudado sus vestimentas estilísticas y temáticas oriundas a lo largo de los años. Hoy día la forma más visible de parodia es la parodia humorística. Encontramos esta manera de parodiar en innumerables formatos espectaculares, ya sea en televisión, en el cine o incluso en la radio. La parodia se ha convertido en una forma más de comedia o, mejor dicho, una forma más de representar lo cómico, donde la caricatura esconde una forma dócil y poco incisiva de humor burlesco.²⁸²

Siempre que hablamos de comedia lo risible se ejecuta desde posiciones tanto diferenciadas como lo son las distintas concepciones o vías del acceso que los poetas utilizan en sus creaciones humorísticas; y esto no es nuevo, ya en la Grecia clásica se dieron distintas gradaciones cómicas que hemos querido amparar en el gran género super-aglutinador de todas las expresiones dramáticas humorísticas como fue la comedia. Las manifestaciones lúdico-teatrales en la Grecia clásica, desde sus orígenes, tuvieron diferentes modos, grados o características, todas ellas catalogadas como humorísticas por su apego a lo risible. Sus distintas modalidades supieron convivir de manera autónoma dentro de esa gradación hasta conformar un número considerable de subgéneros que

²⁸¹ Traducción: La mayoría de los teóricos quieren incluir el humor o la burla en la definición misma de parodia [...] Para otros, sin embargo, la parodia es una forma de arte crítico serio, aunque su mordacidad todavía se logre a través del ridículo.

²⁸² Una muestra la tenemos en toda la serie de películas humorísticas que parodian a grandes exponentes genéricos cinematográficos como *Airplane! (Aterrizas como puedas)* de 1980 o *Scary Movie* del año 2000; en España *Torrente, el brazo tonto de la ley* de 1998 o *Spanish movie* del 2009. Las parodias humorísticas en el cine, se podría decir que son comedias «puras» por su alto contenido de situaciones hilarantes, donde, generalmente, no existe contaminación con otros géneros.

han ido poblando las producciones literarias, dramáticas o cinematográficas a lo largo de los tiempos.

CAPÍTULO 7. EL HUMOR NEGRO

7.1. El humor: estudios y teorías

7.1.1. Definición de humor: qué es el humor, eso, el qué, cómo que qué, he dicho el qué, ah bueno...

Si nos remitimos a su origen etimológico, humor significa *líquido* en latín. El término humor se usaba en medicina para explicar algunas enfermedades y los estados anímicos a ellas asociados. A este postulado médico se le llamó la *teoría humoral* o *de los humores*, su mentor fue el griego Hipócrates y estuvo vigente hasta el siglo XIX con la aparición de la medicina moderna. Según esta teoría en el cuerpo humano en condiciones normales existe un equilibrio de los distintos líquidos llamados humores, cuando ese equilibrio se rompe, surgen las enfermedades y se produce un cambio en el estado de ánimo o temperamento de las personas. En resumidas cuentas, el cambio anímico incumbido por las diferentes distribuciones de los líquidos corporales podía fluctuar entre dos extremos, el buen humor y el mal humor. De esta dualidad es seguro que el vocablo *humor* en algún momento saltara a la definición que conocemos hoy. Por ello, *humor* o *humorismo* se empieza a relacionar con expresiones, manifestaciones y contenidos alegres, jocosos, bromistas, etc. Rod Martin se expresa sobre el humor en estos términos:

humor is a broad term that refers to anything that people say or do that is perceived as funny and tends to make others laugh, as well as the mental processes that go into both creating and perceiving such an amusing stimulus, and also the affective response involved in the enjoyment of it (Martin 2007: 5).²⁸³

Teniendo en consideración la definición anterior, el humor se perfila como la plasmación enunciativa de un discurso expresivo creado con vocación

²⁸³ Traducción: El humor es un término amplio que se refiere a todo lo que la gente dice o hace que se percibe como divertido y tiende a hacer reír a los demás, así como a los procesos mentales que intervienen tanto en la creación como en la percepción de un estímulo divertido, como a la respuesta involucrada en el disfrute de la misma.

de hacer gracia o bajo cierta involuntariedad –discurso expuesto en un hábitat semántico no jocoso– que, mediante una activación fisiológico-emocional, tiene como consecuencia un efecto risible con distintos niveles de placer. El humor o humorismo será la cualidad o ingrediente necesario de toda manifestación, expresión o discurso que, teniendo, o no, una intención jocosa o alegre, promueva en el consumidor-espectador un placer cómico o efecto de hilaridad determinado. Si en niveles absolutos o de «gravedad cero» no existiera mínimamente ese placer, la expresión o manifestación supuestamente humorística no sería tal; es decir, si un discurso enunciativo no hace gracia en circunstancias que debería hacerlo, lo entendemos como *no humor*, por lo que debería considerarse ajeno a toda cualidad humorística: el humor, precisamente por su carácter jocoso, tiene una clara actitud militante como instigador de la risa.

Lo humorístico se encuentra y se desenvuelve en diferentes parcelas o formatos, pero todas tienen su base epistemológica en el chiste²⁸⁴ o gag. Tanto las tiras cómicas y los tebeos como la novela humorística o el humor audiovisual, teatro, cine, radio y televisión, se nutren del chiste o gag para crear sus enunciados. El chiste así entendido es una narración de intencionalidad jocosa e integridad enunciativa autónoma que por su temática y su estructura provoca cierto nivel de hilaridad; para su difusión utiliza fundamentalmente el lenguaje escrito, la lengua hablada o los formatos gráficos. A la variante del chiste audio-visual se le llama gag, palabra que viene del inglés, y basa su jocosidad en el aspecto visual solamente, sin habla, propio del cine mudo, o en la unión de lo visual y la palabra hablada.

La palabra cómico, como expliqué más atrás, viene de griego *comos* (κῶμος) que, a su vez, se transformó en la palabra comedia (κωμωδία). Sabemos que los *comos* griegos originalmente eran manifestaciones lúdico-religiosas que contenían episodios humorísticos de distinto signo e intensidad. Estas manifestaciones se enuncian mediante el ritual mítico y tenían como finalidad entretener y despertar la participación de los asistentes. Ante estas evidencias, lo cómico, la comicidad, el humor o el humorismo los considero en el mismo plano semántico, no he encontrado justificación para lo contrario, aunque sí hay cierto empeño teórico para diferenciarlos (Freud 1905: 11-17). Es

²⁸⁴ Para definiciones de chiste consultar FREUD (1905), pp. 11-17.

habitual encontrar las distintas denominaciones de humor para un mismo artefacto narrativo: novela de humor o humorística, revista gráfica de humor, cómica o humorística, etc. Sí vislumbramos cierta diferencia entre los términos humorístico y cómico en el intento de calificar o definir una cualidad que fomenta la risa aplicada a un personaje o actor: se dice personaje cómico más que personaje humorístico; en Latinoamérica también es habitual hablar de personaje chistoso para referirse a un personaje cómico.

7.1.2. Las teorías del humor

El humor ha jugado siempre un papel preferencial en la conformación de enunciaciones de variada índole que se han prodigado en todas las culturas y pueblos del mundo. De ahí surge la exigencia de acomodar esos enunciados a bases epistemológicas que rastrearán sus átomos constitutivos para descubrir el talante en que esos átomos están dispuestos y, además, elucidar cómo proceden dentro y fuera de su confluencia habitacional. Las teorías basadas en el humor o en la comedia surgen, que sepamos, en la Grecia clásica. Primero Platón y luego Aristóteles mostraron su interés sobre la risa y lo cómico, un interés que también asumió la cultura romana: la creación cómica latina dio nombres importantes, en concreto, Plauto o Terencio desarrollaron una larga carrera como poetas cómicos. En la Roma clásica el humor igualmente despertó la querencia por la investigación, prueba de ello es la *Epístola a los Pisones* o *Ars poética* de Horacio donde se expresan algunas pinceladas sobre la comedia y sobre el drama satírico, también en sus sátiras se detalla alguno de sus principios artísticos sobre el humor y la risa. Ya en el siglo XVI, nombres como el de los italianos Gian Giorgio Trissino o Vincenzo Maggi, entre otros, o nuestro Lope de Vega, aplican esas mismas inquietudes sobre la comedia, el humor y la risa a sus tratados.

son estos comentaristas los que, a pesar de partir de un «no texto» teórico de la comedia, formulan una teoría que, aunque da respuesta a muchas de las carencias teóricas que había sobre el género cómico, no logra, sin embargo, un tratamiento profundo del problema, porque pasan sin indagar más de lo sosteniblemente necesario, en lo que en mi opinión supone la base de una definición esencial de la comedia (Llanos López 2001: 345).

Todos, desde sus respectivas doctrinas, en mayor o menor medida, se han afanado por configurar un análisis que dotara de cierta efectividad a sus postulados. Esos postulados han servido para definir aspectos recurrentes de las comicidades en las artes narrativas. Muchos de ellos han sido coaligados por el doctor en filosofía y miembro fundador de la International Society for Humor Studies (ISHS)²⁸⁵ John Morreall en tres grandes agrupaciones: son las llamadas *teorías del humor o de la risa*. La primera de ellas es *la teoría de la superioridad*, Morreall lo explica así:

The oldest, and probably still most widespread theory of laughter is that laughter is an expression of a person's feelings of superiority over other people. This theory goes back at least as far as Plato, for whom the proper object of laughter is human evil and folly. 1 What makes a person laughable, according to Plato, is self-ignorance. The laughable person is the one who thinks of himself as wealthier, better looking, more virtuous, or wiser than he really is. Now we enjoy laughing at such people, but our laughter involves a certain malice toward them, and malice is a harmful thing, a "pain in the soul" Plato calls it (Morreall 1983: 4).²⁸⁶

Según Morreall, la teoría de la superioridad se inicia en los escritos de Platón, la cual explicaría por qué se produce la risa ante unos estímulos determinados, pero no explicaría la aparición del placer cómico en todos los supuestos. Morreall parafraseando a Platón dice que la risa se produciría en una persona en el momento que otra expone públicamente su condición de persona ridícula. Platón define como persona ridícula aquella que se cree por encima de los demás cuando en realidad no es de tal manera; así lo expresa en su *Filebo* mientras dialogan Sócrates y Protarco:

²⁸⁵ Organización académica dedicada al estudio del humor, su sede se encuentra en la Holy Names University en Oakland, California.

²⁸⁶ Traducción: La teoría de la risa más antigua, y probablemente la más extendida, es que la risa es una expresión de los sentimientos de superioridad de una persona sobre otra. Esta teoría se remonta al menos hasta Platón, para quien el propósito de la risa es la maldad y la locura humanas. Según Platón, lo que hace risible a una persona es la auto-ignorancia. La persona ridícula es la que se considera más rica, más guapa, más virtuosa o más sabia de lo que realmente es. Disfrutamos riéndonos de ese tipo de personas, pero nuestra risa implica cierta malicia hacia ellos, y la malicia es algo dañino, un "dolor del alma" lo llama Platón.

SÓC. – Más numerosos son aún quienes se creen más altos y guapos –y también que sobresalen en las demás cualidades físicas– de lo que son de verdad.

PRO. – Ciertamente.

SÓC. – Pero muchísimos más son, creo yo, los que yerran con respecto al tercer punto, la ignorancia relativa a las cualidades espirituales, creyendo que son sobresalientes en virtud, aunque no lo son. [...]

SÓC. – Divide, pues, conforme a esto: de entre ellos a todos los que, teniendo tal opinión de sí mismos, son débiles e incapaces de tomar venganza cuando son objeto de burla llamándolos ridículos dirás la verdad; en cuanto a los que son capaces de vengarse, llamándolos terribles, violentos y odiosos, te harás de ellos la idea más acertada. En efecto, la ignorancia de los fuertes es odiosa e infame –pues es perjudicial incluso para los próximos, ella y todas las imágenes que de ella hay–, la débil, en cambio, alcanza para nosotros la categoría y naturaleza de lo ridículo. [...]

SÓC. – Así pues, la falsa opinión de nuestros amigos sobre su sabiduría y mérito y todo lo que acabamos de exponer, al decir que se realiza en tres tipos y que son ridículos los que son débiles y odiosos los fuertes, ¿diremos o no lo que yo afirmaba hace un momento, esto es, que el estado ese de nuestros amigos, cuando es inofensivo para los demás, es ridículo?

PRO. – Por completo.

SÓC. – ¿Y no estamos de acuerdo en que es un mal puesto que es ignorancia?

PRO. – Y tanto.

SÓC. – ¿Y gozamos o nos dolemos cuando nos reímos de ella?

PRO. – Está claro que gozamos.

SÓC. – Pero, ¿no acabamos de decir que es envidia la que provoca placer por las desgracias de los amigos?

PRO. – Necesariamente.

SÓC. – Entonces, dice el argumento que, al reírnos de las actitudes ridículas de nuestros amigos, al mezclar placer con envidia, estamos mezclando el placer con dolor; pues desde hace tiempo hemos convenido que la envidia es dolor del alma, y la risa placer, y ambas se dan a la vez, simultáneamente (Platón *et al.* 1992: 90-93).

Según Platón, las personas que se creen mejores o superiores de lo que son, en realidad desconocen su verdadera identidad, sufren de auto-ignorancia,

como bien dice Morreall; además son personas ridículas y cobardes, susceptibles de provocar la risa, una risa burlona y un tanto maliciosa que, a su vez, es emprendida por personas envidiosas y violentas. Cuando nos reímos de la ignorancia de las personas ridículas –según Platón– lo hacemos por envidia. Las personas somos envidiosas por naturaleza; esta condición hace que disfrutemos o nos regocijemos de los males ajenos, y lo hacemos desde instancias emocionalmente superiores, ejerciendo cierto nivel de violencia hacia las personas ridículas. Vemos que implícitamente existe en Platón una doble vertiente del sentimiento de superioridad, por un lado, el causante de la risa cree que es superior a los demás cuando en realidad no lo es, miente cuando cree que tiene mejores cualidades que los demás porque su sentimiento de superioridad configura la potestad o competencia necesaria para hacerlo. Por otro lado, el que ríe ante la persona ridícula, lo hace desde posiciones de dominación o superioridad, siente que es superior porque cree que tiene mejores cualidades y, por ello, está obligado a denigrar y a ejercer la dominación, el poder o la violencia sobre la persona ridícula.

John Morreall asegura que la teoría de la superioridad la continuó utilizando Aristóteles, pero –dice– quien verdaderamente le dio un fuerte impulso fue Thomas Hobbes a mediados del siglo XVII con su *Leviatán* (Morreall 1983: 5-6). En el capítulo VI de esta obra, Hobbes expone lo siguiente:

El *entusiasmo repentino* es la pasión que mueve a aquellos gestos que constituyen la RISA; es causada o bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada, o por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo. Ocurre esto a la mayor parte de aquellos que tienen conciencia de lo exiguo de su propia capacidad, y para favorecerse observan las imperfecciones de los demás. Por tanto, la frecuencia en el reír de los defectos ajenos es un signo de pusilanimidad. Porque los hombres grandes propenden siempre a ayudar a los demás en sus cuitas, y se comparan sólo con los más capaces (Hobbes 1651: 46).

Hobbes añade un término importante a la teoría de la superioridad, la *deformidad*. La risa ante lo deforme –dice Hobbes– esconde un sentimiento de superioridad cuando se compara la supuesta perfección del que ríe con la deformidad del burlado. Esa comparación esconde una maledicencia manifiesta y una exuberante cobardía. La bajeza con la que actúa el que se ríe de las deficiencias de los demás, responde –según Morreall basándose en Hobbes– a un

desafío de poder, a una dominación entre humanos que están en constante lucha unos con otros. En ese contexto, la risa –continúa Morreall– sería el resultado de la autocomplacencia de los vencedores en la lucha (Morreall 1983: 5-6).

Los defectos ajenos son una buena materia prima para el humor. Sentimos gran atracción humorística por las deficiencias e imperfecciones de los demás y nos deleitamos “de la desgracia ajena, aunque [...] ese placer esté supeditado a que la desgracia no sea dolorosa no comporte peligros mortales” (Llanos López 2007: 130). Cuando asistimos a un tropezón fortuito de alguna persona, primero comprobamos que la caída no ha comportado al sufridor grandes perjuicios, solo si esto se cumple, el suceso nos producirá hilaridad; reímos, entonces, de manera burlesca, burladora. Esa risa se produce por el enfrentamiento entre dos concepciones contrapuestas: surge en el burlador una desidentificación o identificación regresiva por contraposición o negación bajo la premisa *yo soy distinto al otro*. Ante alguien desaliñado, estafalario o descompuesto, o ante una situación que por nuestra manera de ver la vida nos parece insolente, desvariada, fuera de nuestro sentido común, como puede ser dos personas practicando sexo en plena calle y a plena luz del día, reímos porque nos sentimos diferentes, nos identificamos inmediatamente con la situación y nos sentimos incapaces de actuar de ese modo. Si es algo fortuito lo que provoca nuestra risa, como un accidente, reímos por la misma razón, *no nos ha ocurrido a nosotros*, se produce un distanciamiento, sentimos que somos distintos, desemejantes, superiores en algún sentido y reímos como parte de la burla que lanzamos hacia el causante de nuestra risa. A este distanciamiento Vega Ramos le pone la insigne distinción de “desemejanza cómica”²⁸⁷.

Vega Ramos basándose en teorías neo-aristotélicas sobre la comedia establece algunas de las condiciones que tiene que cumplir un personaje, hecho o situación para ser considerado como humorístico, lo dice así: “El agente cómico no ha de ser inocente (no debe sufrir un mal inmerecido), ni semejante a nosotros, ni excesivamente vicioso, ni padecer un mal extremo o doloroso”.²⁸⁸ Según

²⁸⁷ VEGA RAMOS, María José (1992) «Teoría de la "Novella" y Neoaristotelismo quinientista», en *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 15, págs. 361-374 [online]. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, p. 369. Recuperado de <https://dehesa.unex.es/handle/10662/3077>.

²⁸⁸ VEGA RAMOS, María José (1997) *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 33.

estos postulados, la risa se vería desactivada si al personaje le ocurre alguna desgracia que no merece, o si esa desgracia es extremadamente dañina y, sobre todo, si existe un acercamiento, semejanza o conexión entre los dos agentes. Referente a esta cuestión en el siglo XVI

Trissino adoptó la distinción platónica de cuerpo y mente al caso de la turpitud, de ahí que proponga como objetos de lo risible dos tipos de turpitud: por un lado, la fealdad de la mente, que puede concretarse en muestras de ignorancia, de imprudencia o de credulidad, y por otro, la fealdad del cuerpo, en la que tendrían cabida el extenso y socorrido capítulo de las deformidades físicas (Llanos López 2007: 130).

Más adelante y ampliando los razonamientos de Gian Giorgio Trissino, Llanos López parafraseando a Vincenzo Maggi apunta que la fealdad

puede ser de cuerpo, de mente y por causas externas, y a su vez en cada una de estas distingue tres tipos, según esa fealdad sea verdadera o esencial, fingida o adquirida, y casual o accidental. Así, por ejemplo, y sintetizando muchísimo los ejemplos que él da, una joroba supone una turpitud de cuerpo verdadera, mientras que la cojera simulada de un hombre responde a la categoría de turpitud de cuerpo creada o fingida, y la caída de un personaje lo es de cuerpo y casual (Llanos López 2007: 131-132).

Maggi da un paso más y enumera “qué tres tipos de personas no pueden ser objeto de la risa: los pobres afligidos, a no ser que sean insolentes; los malvados, porque suscitan miedo y odio; y los virtuosos, ya que mofarse de ellos está considerado de mal gusto” (Llanos López 2007: 133). Bergson añade otra condición que bloquearía el placer cómico.

No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que, por ejemplo, nos inspire piedad y hasta afecto; pero en este caso será preciso que por unos instantes olvidemos ese afecto y acallemos esa piedad (Bergson 1900: 13).

La risa, según Bergson, es “incompatible con la emoción” (Bergson 1900: 139). Si un personaje o situación dramática produce en el espectador la conmoción, la compasión o el temor no habría espacio para la risa. Para evitar la conmoción Bergson aconseja adormecer la sensibilidad y debilitar la simpatía del

espectador hacia el personaje, para ello habría que aislar el sentimiento del personaje que provoca la conmoción, dotarlo de independencia y hacer de él un “estado parasitario”, priorizando y ensalzando gestos, actitudes, movimientos y palabras en detrimento de sus acciones (Bergson 1900: 107-111).

La siguiente teoría que propugna John Morreall es la *teoría de la incongruencia*. De la misma forma que lo hace la teoría de la superioridad, la teoría de la incongruencia intenta explicar las causas de la risa en determinadas circunstancias humorísticas.

for the incongruity theory amusement is an intellectual reaction to something that is unexpected, illogical, or inappropriate [...]

The basic idea behind the incongruity theory is very general and quite simple. We live in an orderly world, where we have come to expect certain patterns among things, their properties, events, etc. We laugh when we experience something that doesn't fit into these patterns (Morreall 1983: 15-16).²⁸⁹

Continúa diciendo Morreall que la teoría de la incongruencia fue insinuada por Aristóteles, aunque –según él– no se desarrollaría más ampliamente hasta los siglos XVIII y XIX de la mano de Kant y Schopenhauer. Para Morreall la teoría de la risa de Kant implica una liberación emocional, mas la idea de la incongruencia juega un papel fundamental en sus refutaciones. Veamos cómo explica Morreall la diferencia existente entre la teoría de Kant y la de Schopenhauer:

Schopenhauer's version of the incongruity theory is somewhat different from Kant's. He says that what we get in the punch line of a joke or in other laughter situations is not, as Kant claimed, *nothing*; our expectations are not simply frustrated and that is the end of the matter. Rather we get something that we were not expecting (Morreall 1983: 17).²⁹⁰

²⁸⁹ Traducción: Para la teoría de la incongruencia, la diversión es una reacción a algo inesperado, ilógico o inapropiado [...] La idea básica detrás de la teoría de la incongruencia es muy general y bastante sencilla. Vivimos en un mundo ordenado, donde hemos llegado a esperar ciertos patrones entre las cosas, sus propiedades, eventos, etc. Nos reímos cuando experimentamos algo que no encaja en estos patrones.

²⁹⁰ Traducción: La versión de Schopenhauer de la teoría de la incongruencia es algo diferente de la de Kant. Dice que lo que obtenemos en la frase final de un chiste o en otras situaciones

A este respecto Kant se expresa así en el capítulo *Comparación del valor estético de las bellas artes entres sí* (53) de su *Crítica del juicio*:

En todo lo que deba excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo (en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna). *La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada*. Precisamente esa transformación, que para el entendimiento, seguramente, no es cosa que regocije, regocija, sin embargo, indirectamente, en un momento, con gran vivacidad (Kant 1914: 187).

Parece que Morreall interpreta de forma errónea las palabras Kant, repararemos en el porqué de esta confusión. En el anterior párrafo, Kant se refiere a que la risa surge por la desaparición de una expectativa ante una respuesta incongruente, absurda, inapropiada o inesperada. Las expectativas ante un enunciado son producto de nuestra naturaleza indagatoria y siempre aparecen previamente a la respuesta final, segundo enunciado o conclusión. Para Kant no sería únicamente lo absurdo del enunciado lo que provocaría la risa, sino que la risa viene cuando el enunciado humorístico nos hace vislumbrar una respuesta que luego resulta ser distinta, es entonces cuando nuestras expectativas se ven frustradas, se produce un cambio entre lo que creíamos que iba a suceder y lo que realmente sucede, nuestra vieja expectativa se convierte “en nada”, desaparece, en su lugar surge una nueva idea, la cual produce un vuelco emocional que se convierte en semántico si el enunciado humorístico requiere de cierta participación intelectual en el oyente; es entonces cuando conferimos definición y sentido a la incongruencia y surge la risa.

Vemos en Morreall una explicación del advenimiento de la risa y sus causas que, según mi opinión, resulta inexacta, debido a una interpretación impropia de la frase, quizás fruto de una traducción inadecuada, “*la risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada*”. Kant no dijo, como asegura Morreall, que ante un enunciado humorístico incongruente obtenemos la risa solo por la frustración de nuestras expectativas. Como he explicado más arriba, la risa –dice Kant– se obtiene por un cambio en nuestras esperanzas, prevemos que vamos a obtener una respuesta determinada y, en cambio, obtenemos una respuesta imprevista. Parafraseando

de risa no es, como Kant afirmó, nada; nuestras expectativas no están simplemente frustradas y ese es el final del asunto. Más bien obtenemos algo que no esperábamos.

a Schopenhauer, se trata de un proceso de subordinación o “subsunción paradójica” e inesperada (Schopenhauer y López de Santa María 2009a: 71).

Hugo Carretero, por su parte, interpreta que Kant apuesta por lo inesperado del paradigma humorístico *per se*, sin que deba mediar ninguna participación intelectual o comprensión del oyente para que la risa surja; así se expresa en su tesis doctoral sobre el humor:

Existe una diferencia básica entre los postulados iniciales de Kant y Schopenhauer (Morreall, 1983), que aún llega hasta nuestros días. El primero manifiesta que la mera ocurrencia de algo inesperado produciría la respuesta de humor. El segundo añade que lo inesperado tiene que cobrar de alguna manera u otra sentido, para que la respuesta de humor ocurra (Carretero Dios 2005: 37).

En mi opinión e impugnando la recitación de Carretero, Kant está hablando de la causalidad de la risa, nada más, no entra a valorar el tratamiento hermenéutico de un supuesto enunciado humorístico responsable de la hilaridad; por tanto, no se está posicionando sobre si en el enunciado humorístico es suficiente con lo imprevisto para producir hilaridad o si, al final, es condición *sine qua non* cierto compromiso intelectual con vistas a una comprensión semántica del oyente, o lo que es lo mismo, la necesidad de una resolución significativa de la incongruencia. Quien sí se decanta por admitir valoraciones del intelecto indispensables para la consecución de la risa es Schopenhauer. Para que se produzca la risa –dice Schopenhauer– se requiere la resolución del acertijo entre las dos partes, en relación paradójica, que componen el enunciado humorístico, veamos cómo lo expresa:

Por lo tanto, en todo lo que suscita risa tiene que poderse demostrar un concepto y un ser individual, esto es, una cosa o un suceso que pueda ciertamente subsumirse bajo aquel concepto [...]. Cuando, como ocurre a menudo con los chistes, en lugar de tal objeto intuitivo real se presenta un concepto de especie subordinado al concepto superior o de género, entonces la risa no se suscita hasta que la fantasía lo realiza, es decir, lo sustituye con un representante intuitivo, y así tiene lugar el conflicto entre lo pensado y lo intuitivo. Si se quiere ver el tema explícitamente, se puede reducir toda risa a un silogismo de la primera figura, con una mayor indiscutible y una menor inesperada que en cierta medida se hace valer con simples triquiñuelas; a resultas de esa conexión la conclusión contiene la propiedad de lo irrisorio (Schopenhauer y López de Santa María 2009b: 123).

De este modo, Carretero, apoyándose también en otros teóricos de la risa, habla explícitamente del nacimiento de un debate entre dos enfoques en relación a la hilaridad tácita de un enunciado humorístico incongruente,

El primero considera a la incongruencia por sí sola como una condición necesaria y suficiente de la experiencia de humor, sin tener que recurrir al proceso de la resolución. En el segundo, se describe al humor como un proceso con dos etapas, la percepción de la incongruencia y la resolución de ésta (Forabosco, 1992).²⁹¹

Un caso extremo que bien puede documentar el carácter absurdo de la teoría de la incongruencia es el llamado «diálogo de besugos» donde dos agentes se exhortan, se lanzan preguntas, interjecciones, pullas, apelaciones, etc., con un sentido limitado o a veces nulo de la cortesía semiológica, lo cual provoca situaciones lingüístico-expresivas con un alto grado de hilaridad. Un ejemplo destacable que podríamos encuadrar fundamentalmente en la postura de la incongruencia autosuficiente, sin resolución, viene de la mano de dos maestros del humor como son Tip y Coll, donde, con ingeniosos juegos de palabras y retorcijos del lenguaje, un pescador y un cazador dialogan sobre las bondades de sus respectivas aficiones, o no...

EL PESCADOR Y EL CAZADOR

TIP. —Mire qué ejemplar. Este lo maté cuando estaba completamente vivo.

COLL. —¿Cuánto tiempo hace de eso?

TIP. —No recuerdo exactamente, pero me parece que fue el día 24 de marzo de 1969, a las seis y veinticinco de la tarde en punto. Ni un minuto más ni un minuto menos.

COLL. —Pues es una pena que no se acuerde exactamente.

TIP. —Es que tengo una memoria fatal, pero creo que fue el día 19 de agosto de 1972, a las cinco de la madrugada.

COLL. —Ustedes los cazadores mienten mucho. En cambio nosotros los pescadores...

TIP. —Ah, ¿usted es pescador? Pues yo he conocido al mejor pescador del mundo entero. Creo que fue, no lo recuerdo exactamente, pero creo que fue el 14 de mayo del año de gracia de 1808. En Berlín, provincia de Cáceres. ¿No ve que soy cazador?

COLL. —Pero usted en 1808 sería muy joven.

²⁹¹ CARRETERO DIOS (2005), p. 38.

TIP. –Mucho más que ahora. No había nacido. No había nacido ni mi padre. Mi hermana sí. Por cierto, no recuerdo exactamente si mi hermana nació en 1915 o es que tengo 1915 hermanas.²⁹²

Otro ejemplo más de enunciado humorístico incongruente sin resolución lo encontramos en el sketch del dúo de humoristas Faemino y Cansado llamado *En la cola del cine*, emitido en su programa de La 2 de Televisión Española *El orgullo del tercer mundo*. Transcribimos la primera parte:

Cansado está en la cola del cine esperando a ser atendido por la persona de la taquilla para comprar la entrada, Faemino se le acerca por detrás, lo aparta y se pone delante de él:

- ¡Por favor!, ¿me da de la fila once, centradita? ¿Eh...?, ¿qué...?
- Perdone, es que... me parece que se ha colao...
- ¡Ah, ah!, no, no, ¡gracias!
- ¿Me da dos de la fila once?, centradita a ser posible.
- ¡Chiss!, jefe, jefe, es que yo estaba aquí y de pronto ha llegado usted...
- Yo también estoy aquí, ya, gracias...
- ¡Ah!

Veamos ahora un ejemplo de chiste del segundo posicionamiento, incongruencia con resolución:

Un policía de tráfico acaba de parar a un conductor:

- Buenos días. Vamos a proceder a realizarle el test de alcoholemia.
- ¡Ah vale!, pero con el pedo que llevo no voy a acertar ni una.

Para terminar con la teoría de la incongruencia, resaltar el siguiente pasaje de la tesis doctoral de Hugo Carretero:

El humor es un “enlace” excéntrico, disparatado, entre dos conceptos, hechos, situaciones, ideas, etc. Lo que es percibido de una manera determinada, repentinamente es visto de una forma totalmente diferente, no probable, al ser presentada en un contexto extraño, y que provoca la situación humorística al percibirse tal incongruencia. [...] La incongruencia a menudo se produce inesperadamente, por lo que las respuestas de humor estarían asociadas a la *sorpresa* (Carretero Dios 2005: 36).

²⁹² TIP Y COLL (1974), p. 86. Para consultar pasaje completo ir al Anexo 03.

Como bien dice Carretero, la teoría de la incongruencia basa sus argumentaciones en lo inesperado, en la sorpresa. En la primera parte de una expresión humorística se produce un hecho que previene una respuesta. En la segunda, anticipamos esa respuesta como consecuencia del primer suceso o parte del enunciado. Se genera, así, una expectativa en el oyente o espectador, nos adelantamos a los acontecimientos al creer que tenemos el control. La respuesta no es lo que esperábamos, es inesperada, pero además es incongruente, absurda, no tiene relación semántica ni de causa efecto con la primera parte del enunciado. Se produce, entonces, un vuelco o inversión de nuestras expectativas, y de esa inversión surge la comicidad. De este modo, y parafraseando a Freud, la comicidad se genera por la desilusión ante la anticipación de una referencia a futuro o expectativa (Freud 1905: 187-188). Atendiendo a la comentada duplicidad en las posturas del humor incongruente, es más que probable, como he puesto de manifiesto en los ejemplos anteriores, que, para llegar a un nivel máximo de hilaridad, se necesite algún tipo de interrelación semántica que nos aboque a una consensuada resolución interpretativa o aclarativa del enunciado humorístico en cuestión.

Para concluir, Morreall denomina a la tercera y última teoría como *the relief theory* (Morreall 1983: 20-37), *la teoría de alivio*. Carretero va un paso más allá y habla de teorías del alivio/descarga frente a reserva/control (Carretero Dios 2005: 39-42). Según Morreall, quien esbozó primeramente la teoría del alivio fue Lord Shaftesbury en su obra *The Freedom of Wit and Humour* de 1711. Los fundamentos de esta teoría, según Morreall (Morreall 2009: 16-17), fueron desgranados con más interés por Herbert Spencer con su ensayo *The physiology of laughter*²⁹³ y especialmente por Freud con su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente*. “La idea que subyace a los planteamientos freudianos es que el humor, y la risa como su principal manifestación, son vistos como una forma de liberación o alivio” (Carretero Dios 2005: 41). Frente a las otras dos teorías, la teoría del alivio, trata de explicar, desde una visión fisiológico-emocional, los mecanismos biológicos con los que el cuerpo humano se sirve para provocar el placer cómico y la risa. Según Freud,

se dan en la risa las condiciones para que surja una energía psíquica, utilizada hasta entonces como carga 'catexis', o revestimiento (*Besetzung*), sucumba a una

²⁹³ SPENCER, Herbert (1891) *Essays: scientific, political, & speculative VOL II* [online]. London: Williams and Norgate.

libre descarga, y dado que, aunque no toda la risa, sí aquella que es producida por el chiste es un signo de placer, nos inclinaremos a referir tal placer a la remoción de la carga (Freud 1905: 84).

Freud nos cuenta que ante un mensaje humorístico se produce una alteración en la energía psíquica del receptor del mensaje. Esa alteración se comporta como una descarga que libera la energía responsable del placer cómico y su subsumida la risa. En definitiva, el receptor ríe como consecuencia de la liberación de la energía psíquica que ha sido removida o alterada por el mensaje humorístico, sintiendo, de hecho, una gran sensación de alivio producida por el placer recibido. Morreall dice a este respecto que

When we listen to certain nonsexual, nonhostile jokes, for example, the narrative may arouse certain emotions in us toward the characters in the story. But then at the punch line the story takes an unexpected turn, or the characters are shown not to be what we thought they were, and so the emotional energy which has built up is suddenly superfluous and demands release. The release of this energy, according to the simplest version of the relief theory, is laughter (Morreall 1983: 22).²⁹⁴

Cuando en el proceso de enunciación del humor existen distintas parcelas semánticas bien acotadas, una vez el sentido está siendo aprehendido por el espectador, y si el estímulo está siendo efectivo, se produce en él una acumulación de energía que se va almacenando mientras dura la narración o exposición cómica. Esa energía de reserva se necesitará para completar el proceso y será liberada al final en forma de risa, una vez expuestas las parcelas semánticas intervinientes y si la resolución se produce positivamente.

²⁹⁴ Traducción: Cuando escuchamos ciertos chistes no sexuales, no hostiles, por ejemplo, la narrativa puede despertar en nosotros ciertas emociones hacia los personajes de la historia. Pero luego, en el remate, la historia da un giro inesperado, los personajes no son lo que pensamos que eran, por lo que la energía emocional que se ha acumulado es repentinamente superflua y exige la liberación. La liberación de esta energía, según la más simple versión de la teoría del alivio, es la risa.

Para que la risa aparezca y el efecto humorístico diseñado por el creador de contenidos dé sus frutos deben cumplirse las siguientes condiciones: efectividad del estímulo humorístico, la comprensión semántica en la resolución –si fuera necesaria– y, por último, la activación del modo cómico.

7.1.3. El modo cómico

El ser humano posee una predisposición innata ante la risa, el buen humor y lo cómico. Sentimos fascinación por comportamientos alterados que trascienden lo emocional y nos conducen a una cuasi permanente e irremediable disposición humorística. A edades tempranas esos comportamientos básicamente están íntimamente relacionados con el gusto por el juego y la diversión. Es incuestionable que lo cómico dista mucho de tener alguna repercusión cognoscitiva en esos primeros momentos de nuestras vidas, pero, sí es cierto que reaccionamos activa e intuitivamente ante manifestaciones cómicas como puede ser la burla, lo absurdo o la broma. Hacer bromas o lanzar burlas a un bebé tendrá casi siempre una respuesta risible. Ante un estímulo cómico, gracioso o burlesco, se activan los centros más importantes que tenemos en nuestro cerebro, el de la memoria, el de las emociones y el de los procesos intelectuales; en esos centros cerebrales confluye toda la actividad neuronal que, finalmente, genera un número de sustancias beneficiosas para el organismo.²⁹⁵ Esas sustancias son las responsables del placer que sentimos cuando recibimos estímulos jocosos. La risa emergería durante el estadio final de todo ese proceso como el más alto testimonio del placer cómico. Reímos por el placer que nos produce la admisión de mensajes humorísticos; sin embargo, no todas las personas tenemos el mismo grado de predisposición ante lo cómico; este dependerá de factores relacionados con la personalidad, hábitos sociales, enfermedades, etc. Son frecuentes los casos de personas con trastornos mentales como la demencia que ven alterada esa predisposición y acceden a la risa con más desenvoltura, ocurre igualmente en el caso contrario. Kant ya se interesó por esta cualidad «humorística» de los humanos:

Entre lo que está en estrecho parentesco con el deleite de la risa y lo excita, y pertenece a la originalidad del espíritu, pero no precisamente al talento para

²⁹⁵ CALLEJO MORA, Ana (2018) *Beneficios de reír para la salud* [online]. Recuperado de: <https://cuidateplus.marca.com/bienestar/2018/02/12/beneficios-reir-salud-161278.html>.

el arte bello, puede contarse también el modo humorístico. Humor, en el buen sentido, significa el talento de poder ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón (Kant 1914: 189).

La predisposición ante lo humorístico aviva el afloramiento de una postura afectiva que he llamado *el modo cómico*. Sin esta actitud sería inviable la aparición del placer cómico. El modo cómico podríamos decir que es un estado o actitud emocional, presente en todas las personas, que se activaría cuando recibimos un estímulo, señal o información que nos pone sobre aviso de la llegada o admisión de un mensaje o expresión cómicos. El estímulo es enviado por un agente o instancia causante que emite una señal indicativa sobre la proximidad y la viabilidad de una revelación humorística inminente. El agente receptor obtiene ese estímulo que lo previene para la recepción y acceso a una transmisión enunciativa de características cómicas: es entonces cuando *entramos en modo cómico*. Si la señal o estímulo que nos avisa de la inmediatez de la recepción de un mensaje cómico no existe o es débil, es más difícil que el modo cómico se active; también puede ocurrir que su activación se vea retardada, con la consiguiente pérdida de intensidad emocional en esos primeros instantes. Los creadores de contenido humorístico tienen medida cuenta de este problema e implementan estrategias para facilitar la activación del modo cómico cuanto antes en los destinatarios de sus mensajes. En el cine los eventos de producción-realización serían los encargados de enviar al espectador información que le alistaría para la activación del modo cómico. Ese estímulo preparatorio se puede recibir por anticipado al proceso enunciativo de dimensión humorística. En las actividades promocionales de una producción filmica ocurre en el momento en que se envía información sobre su calificación genérica como filme de humor o comedia, también cuando se incluye en el reparto algún humorista relevante, o cuando se utilizan caricaturas en el cartel de la película, etc. La información que activaría el modo cómico también se puede originar simultáneamente a la enunciación del contenido humorístico, en forma, por ejemplo, de música alegre y festiva, a través de algún elemento de la puesta en escena, por los diálogos, por el diseño en el grafismo, etc. Si el espectador conoce con antelación que un determinado enunciado va a incluir contenido

humorístico, el modo cómico se activará mucho antes, creando el estado propicio para que el placer generado se desarrolle más adecuadamente y con más celeridad. Pensemos que vamos a participar como espectadores en un proceso cómico teatral, pero no hemos recibido la señal o la información pertinente que pudiera activar el modo cómico en nosotros, por tanto, no conocemos a qué tipo de mensajes nos vamos a enfrentar, si son humorísticos o de otro tipo. En esta situación el modo cómico no se activaría hasta recibir el estímulo que nos indique la cualidad humorística del mensaje o contenido con el que vamos a interactuar. El modo cómico también se puede activar por espontaneidad, es decir, sin acusar mensaje o señal previa; esto sucede porque no hay mensaje cómico supuesto, el mensaje que se recibe no tiene una intencionalidad cómica, pero, por su condición de *comicidad involuntaria* o *humor accidental*, sí produce cierto grado de hilaridad, como las caídas o accidentes menores de personas que no supongan un quebranto excesivo. También son muestras de humor involuntario las respuestas incongruentes de alumnos ante preguntas de su profesor, como se verá más adelante. El modo cómico no siempre reaccionará ante un estímulo o información previa a la transmisión de un mensaje jocoso: al sufrir una situación traumática, nuestro estado emocional dificultaría el acceso al modo cómico y sería imposible disfrutar del placer y de la risa que normalmente nos generan los mensajes, contenidos y expresiones humorísticas.

Nuestra predisposición ante lo cómico es fundamental para el desarrollo de contenido humorístico. Sin la capacidad emocional que nos predispone ante mensajes cómicos, el mundo sería más aburrido y menos tolerante. Afortunadamente el humor nos acompaña y nos acompañará mientras conservemos nuestra conciencia transgresora y con voluntad de cambio. El humor tantas veces vilipendiado por regímenes totalitarios e intransigentes, seguirá revisando nuestros mundos y nuestras emociones.

7.1.4. Las premisas del humor

Como hemos visto, el humor y lo risible han propulsado innumerables teorías y estudios fruto de la necesidad de dar explicación a su interrelación con las personas. El humor y la risa han sido estudiados desde perspectivas teóricas bien diferentes. El psicoanálisis, la filosofía, la narratología o la teoría de los géneros, entre otras disciplinas, han intentado iluminar, con más o menos acierto, las reglas que rigen el comportamiento del humor y sus efectos. Uno

de los principales problemas a los que se ha enfrentado el estudio del humor, el escritor y dramaturgo Alfonso Sastre lo ha llamado “la relatividad de lo cómico” (Sastre 2002: 10), lo cual viene a decir que el proceso emocional que surge cuando accedemos a un discurso humorístico no es siempre el mismo ni se da con la misma intensidad en todas las personas ni en todos los casos. Esta fluctuación acontece porque concurren en ese proceso un buen número de mecanismos o premisas. La primera a la que nos vamos a referir es *la premisa histórica*. Indudablemente la gente no ríe de las mismas cosas humorísticas, ni con la misma intensidad, hoy que, por poner un ejemplo, en la Grecia clásica, y ocurre de esta forma precisamente porque el humor tiene un fuerte componente histórico y cultural muy arraigado a la época o cultura donde surge. Para recibir las mismas sensaciones y el mismo disfrute del humor de otra época, cuando menos, sería deseable instaurar una aproximación teórica que dilucidara su actualidad histórico-política y estudiar los comportamientos y pensamientos sociales e individuales de la época. Por otro lado, encontramos *la premisa ideológico-intelectual*, la cual supone que el humor tendrá más o menos efecto dependiendo de nuestra ideología o nuestro nivel intelectual. Un chiste degradante hacia las mujeres no hará ninguna gracia en general, pero en particular sí producirá cierto placer a quien muestre una ideología cercana a postulados machistas. Igualmente, un niño, un adolescente, un adulto o una persona mayor ofrecerán respuestas modularmente diferenciadas ante un mismo estímulo cómico: es *la premisa generacional*.

El efecto humorístico tiene tendencia al acomodo, es muy inestable, su eficacia se ajusta con extrema facilidad a las singularidades de cada individuo. En ese carácter cambiante la creación humorística encuentra su mayor peligro, como respuesta optará por mensajes cómicos que desactiven tal variabilidad, por ejemplo, eligiendo mensajes que no incluyan el mal gusto o la denigración hacia determinados colectivos. El humor debe tener vocación risible, si no hace reír, aunque solo sea suavemente, es otra cosa, no es humor, como ya hemos dicho. Supuestos chistes con la dudosa etiqueta de humor negro, como el de las niñas de Alcàsser e Irene Villa²⁹⁶, difícilmente harán reír por la compasión, el

²⁹⁶ Fue el exconcejal del ayuntamiento de Madrid Guillermo Zapata quien impulsó su difusión. Así lo reflejó en su cuenta de Twitter: “Han tenido que cerrar el cementerio de Alcàsser para que no vaya Irene Villa a por repuestos”.

sentimentalismo y la proximidad emocional que generan en el oyente los trágicos acontecimientos a los que se refiere. Tanto la premisa ideológica como la generacional parten de un estado psico-emocional preexistente que depende de la susceptibilidad adquirida mediante la experiencia, la formación-aprendizaje, la predisposición genética o el desarrollo de patologías, por tanto, ante un estímulo cómico el estado preexistente de cada individuo receptor condiciona su efectividad, desactivando o reduciendo el efecto cómico. Ese cambio en las expectativas del mensaje cómico se produce como consecuencia de una mayor interacción emocional entre el mensaje y la persona que lo recibe: a mayor implicación o acercamiento emocional, menor será la eficiencia del mensaje humorístico²⁹⁷. Freud pone el siguiente ejemplo:

Un movimiento o una operación intelectual no pueden ser cómicos para quien orienta su interés justamente a compararlos con una medida que él tiene bien en claro. Así, el examinador no encuentra cómico el disparate que el examinando produce en su ignorancia; le produce enojo, mientras los colegas del examinando, mucho menos interesados en la cuantía de su saber que en la suerte que correrá, ríen de buena gana a causa de ese mismo disparate (Freud 1905: 208).

A este respecto quiero agasajar la encomiable labor del catedrático Luis Díaz Jiménez que en su dilatada carrera como docente fue testigo directo, precisamente, de tantas y tantas respuestas absurdas a preguntas de ejercicios o exámenes de sus alumnos. Semejante empresa le sirvió para escribir varios libros sobre el tema²⁹⁸; aunque como ejemplo he querido traer un extracto más reciente que, al igual que los del doctor Díaz Jiménez, posee altas cotas de hilaridad, con el añadido de su proximidad temporal, lo cual agranda más si cabe el efecto humorístico:

Pregunta sacada de un examen reciente de la ESO de geografía.

Pregunta: «¿Cuántos continentes hay?».

Respuesta: «Unos 150, aunque no he estado en todos. Conozco los de Maja-dahonda y Alcobendas. De todas formas, ahora creo que se llaman Carrefour» (Rocaviva 2006: 75).

²⁹⁷ Ver BERGSON (1900), p. 13, o ir al punto del presente estudio 7.1.2. *Las teorías del humor*.

²⁹⁸ Ver bibliografía.

En el caso anterior, la relación afectiva alumno-profesor impide o dificulta en un primer momento la consideración o calificación del mensaje como mensaje humorístico por parte del docente. La implicación emocional o afecto que se da en ese momento entre los dos contrayentes del enunciado pregunta-respuesta no está cuestionada, puesto que les ampara el entorno educativo donde se produce. En estas circunstancias el efecto humorístico se diluye o no aparece, el modo cómico no se activaría, incluso el profesor podría cuestionarse su labor como docente, lo cual acrecentaría la desafección cómica. Este exceso de afectividad hace imposible —en un primer momento— la presunción del alto nivel de hilaridad subyacente en el paradigma pregunta-respuesta. En él vemos dos condiciones que darían legitimidad a ese comportamiento humorístico. La primera tiene que ver con lo absurdo e incongruente de la respuesta. La respuesta sin sentido ante una pregunta de esta índole produce sorpresa debido a la rotura en la expectativa creada por la pregunta. Tanto la respuesta no esperada como la incongruencia de su contenido semántico ocasionan un poderoso efecto de comicidad. La segunda condición atañe a la intensidad del efecto humorístico, hablamos de la visa de honestidad y autenticidad con la que fue elaborada la respuesta. La respuesta del alumno no por ser incongruente deja de ser auténtica, real, honesta y con la cortesía digna y veraz que requiere la situación de jerarquía a la que se ve sometida, no hay voluntad de engaño. La respuesta es coherente con las competencias y habilidades cognitivas del alumno, responde sin ocultar sus carencias, lo cual da un impulso desmedido a la comicidad del paradigma.²⁹⁹ La situación de realidad en la que surge el paradigma es el mayor acicate del efecto cómico. Al ser un caso real —tanto Díaz Jiménez como Rocaviva aseguran que estos enunciados son verídicos— la incongruencia recobra mayor poder humorístico; se intensifica el efecto risible precisamente porque la respuesta, por sus atribuciones de realidad, tiene mayor poder incoherente. Si la muestra no se hubiera dado en estas condiciones, probablemente el

²⁹⁹ Un payaso también es coherente y consecuente con su naturaleza. Posee una autenticidad en su comportamiento que le imposibilita a actuar de manera engañosa; nunca traiciona los principios que definen su personalidad, no oculta sus defectos, muy al contrario, los potencia, los pregona sin pudor y, a veces, exageradamente, lo cual es un impulsor de su comicidad. Charlot en *Modern Times* consigue un trabajo en unos grandes almacenes de vigilante nocturno. Su carácter infantil se impone, descuida sus obligaciones laborales y se dedica a divertirse.

caso se quedaría en una manifestación de humor con un nivel de hilaridad de moderado a bajo.

Como hemos visto, se puede tener más o menos predisposición para el humor, pero siempre, de un modo u otro, hay rasgos de humor en nuestras experiencias vitales, y si no lo hay, lo buscamos, en una película, en un programa de televisión, en un libro o revista o en contenidos digitales. El humor edifica en nosotros estructuras emocionales que nos conectan con lo más profundo y primitivo de nuestra identidad como seres humanos. El humor es un disfrute emocional y una actitud ante la vida propio de cada persona. Cada individuo expresa las emociones y el placer cómico de manera única e intransferible, pero a la vez, el humor forma parte de una cadena de montaje o proceso de conformación social: *es la premisa social del humor*. Cuando se desencadena un proceso de expresividad cómica, indiscutiblemente, adquiere una dimensión social, y lo hace porque la expresión humorística comparte hábitat con los demás integrantes del proceso comunicativo donde esa expresión fructifica. El humor, como decimos, se construye para ser compartido y necesita la complicidad de todos los participantes en el proceso para que tenga su máxima efectividad, tanto si se cumple la función de creador o expositor como la de consumidor. La respuesta ante un mensaje o estímulo cómico, si es que la hay, es inmediata. Esa respuesta es la risa y también la pesquisa de que el humor ha desencadenado eficazmente su cometido. La risa es, además, el «superelemento» que aglutina en una misma dimensión, tanto espaciotemporal como semántica, a todos los integrantes del proceso comunicativo de carácter humorístico. Si no emerge la risa, el proceso pierde su efectividad, el mensaje humorístico no ha conectado con su destinatario en las condiciones óptimas para las cuales previsiblemente fue creado y, en última instancia, el proceso se desactiva; al respecto Freud se pronuncia de la siguiente guisa:

El chiste, en cambio, es la más social de todas las operaciones anímicas que tienen por meta una ganancia de placer. Con frecuencia necesita de terceros, y demanda la participación de otro para llevar a su término los procesos anímicos por él incitados. Tiene, por consiguiente, que estar atado a la condición de ser entendible y no puede utilizar la desfiguración, posible en lo inconsciente por condensación y desplazamiento, sino hasta el punto en que el entendimiento de la tercera persona la pueda reconstruir (Freud 1905: 171).

Al tener acceso a la narración de un chiste o de cualquier otra declaración de humorismo “ha de haber una especie de consenso tácito o un entendimiento compartido implícito” (Critchley 2002: 18) entre todos los participantes. La dimensión social del humor nos conduce a un disfrute más fenomenal de placer cómico precisamente por el intercambio de impresiones que se produce dentro de un grupo; así lo expresa Bergson:

No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco. [...] Nuestra risa es siempre la risa de un grupo. [...] Un hombre a quien le preguntaron por qué no lloraba al oír un sermón que a todo el auditorio movía a llanto, respondió: «No soy de esta parroquia». Lo que este hombre pensaba de las lágrimas, podría explicarse más exactamente de la risa. Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios. ¿No se ha dicho muchas veces que en un teatro es más frecuente la risa del espectador cuando más llena está la sala? [...]

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social. [...] La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social (Bergson 1900: 14-15).

Aun cuando accedemos individualmente y en soledad a una exposición humorística, el placer cómico resultante sigue teniendo connotaciones sociales.

People do occasionally laugh when they are alone, such as while watching a comedy show on television, reading a humorous book, or remembering a funny personal experience. However, these instances of laughter can usually be seen as “pseudo-social” in nature, because one is still responding to the characters in the television program or the author of the book, or reliving in memory an event that involved other people (Martin 2007: 5).³⁰⁰

³⁰⁰ Traducción: En ocasiones, las personas se ríen cuando están solas, por ejemplo, mientras miran un programa de comedia en la televisión, leen un libro de humor o recuerdan una experiencia personal divertida. Sin embargo, estos casos de risa generalmente pueden verse como de naturaleza “pseudo-social”, porque se está respondiendo a los personajes del programa de televisión o al autor del libro, o reviviendo en la memoria un evento que involucró a otras personas.

El humor y el placer cómico tienen carácter asociativo, nos une con nuestros semejantes fomentando el proceso identificativo y el sentimiento de pertenencia a una determinada entidad social. El efecto del humor puede llegar a ser más incisivo si se consume en grupo, la risa que se origina en el interior de una comunidad tiene un gran poder seductor y puede llegar a ser enormemente contagiosa. En referencia al vigor de contagio y de transmisión de la risa, John Morreall pone como ejemplo la epidemia de risa que se originó en una escuela de la aldea de Kashasha en la costa occidental del lago Victoria en Tanganica, la actual Tanzania, en enero de 1962. Se cree que se contagiaron cientos de personas y tuvo una duración de varios días (Morreall 1983: 114-116).

El humor también incide sobre la visión que tenemos de lo real. La comicidad impregna la realidad para dotarnos de nuevos mecanismos de anclaje que nos ayuden a sobrepasarla con actitudes más estoicas; con estos mecanismos tenemos mayor libertad de elegir nuestro lugar en el mundo. El humor también funciona como catapulta de ciertos temas, ayudando a elevarlos al debate público, a veces, con diplomacia y otras, con voluntad rupturista y transgresora. Tal es así que el humor esconde una crítica feroz y desafiante a la realidad socio-política, quebrantando los límites entre la libertad y la intransigencia. Morreall pone como ejemplo los cómicos de cabaret en la Alemania de 1920 que fueron los primeros en cuestionar mediante el humor el ascenso de Hitler a la política alemana (Morreall 2009: 97). En España particularmente se utilizó el humor en el cine para denunciar la precariedad laboral, el problema de la vivienda, la pobreza y la exclusión social, la pena de muerte, etc. En ese sentido, lo cómico hace saltar las costuras de la cotidianeidad dando pábulo a temas controvertidos e incluso prohibidos por el poder. Es por ello que el humor se enfrenta a lo más reaccionario de las sociedades propiciando el desarrollo de una sociedad más justa y avanzada, además despierta nuestro interés y creatividad por determinados temas o acontecimientos que pasaron más o menos desapercibidos para la opinión pública, y nos da libertad para elegir cuáles son nuestras prioridades informativas y cómo deseamos tener acceso a ellas.

7.1.5. El estilo humorístico

En los relatos de ficción, el contrapunto humorístico nos ofrece un sinfín de posibilidades espectaculares. La comicidad sacude las expresiones dramáticas o narrativas en el momento en que se entremezcla con lo grave o lo trágico.

Esta mixtura es del todo manifestada ya desde los periodos iniciales de los testimonios y rituales mitológicos, y recorre indiscriminadamente toda la historia de las narraciones. Lope de Vega quiso reflejar del siguiente modo la untuosidad que procura el humor en ámbitos dramáticos quizás no establecidos a tal menester:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.³⁰¹

Sería difícil de imaginar cómo hubiera sido la película *The Apartment* de Billy Wilder sin el carácter cómico de sus personajes y situaciones. En un film, la variedad en su concepción dramática y el intercalado de situaciones y personajes humorísticos con situaciones y personajes serios o agravados típicos del melodrama o de cualquier otro «género puro» no cómico, aporta una mayor profundidad y engrandecimiento dramático a la historia que se cuenta y, en consecuencia, acentúa la eficacia discursiva del relato. Al introducir la comicidad en un género no humorístico, sin que pierda su esencia genérica, temática o estilística, se produce un engrasado que incrementa la efectividad del mensaje, ofreciendo nuevas estrategias dramáticas a la narración; por ende, “la comicidad no es un problema de tema sino de estilo; es decir, que no hay temas trágicos y temas cómicos, sino temas, que tratados de un cierto modo son cómicos y de otro modo puede ser grandes tragedias” (Sastre 2002: 19). Tomamos como ejemplo del tratamiento dúplice que se puede otorgar a una narración la adaptación cinematográfica de la obra teatral *Luces de bohemia* de Valle-Inclán dirigida en 1985 por Miguel Ángel Díez³⁰². En su visionado asistimos a una falta total de pundonor cómico que sí existe, con total tragicómica rotundidad, en la obra teatral. Pongamos el foco en la famosa escena del velatorio, donde

³⁰¹ VEGA *et al.* (2016), p. 293.

³⁰² DÍEZ, Miguel Ángel (director) (1985) *Luces de bohemia* [online]. España: Laberinto Films, Televisión Española.

se dan diferentes manifestaciones cómicas; la primera es cuando Don Latino de Hispalis entra a la casa elevando sus palabras a la desdicha por la pérdida de su amigo; Claudinita, hija del difunto, apercibe la turba que ennegrece el entendimiento de Don Latino y le espeta vehementemente: “Usted está borracho”, a lo que Don Latino contesta: “Lo parezco, sin duda lo parezco, ...es el dolor”. El contraste y la contradicción entre las actitudes sentimentales de los personajes, junto a la inesperada e incongruente respuesta de Don Latino, produce indefectiblemente la risa. He aquí un clamoroso ejemplo del estilo humorístico con el que Valle quiso adecentar la historia de Max Estrella. Si nos desplegamos por la secuencia fílmica, la indefectibilidad de lo risible está en desacato. El tono o estilo que el director de la adaptación quiso dar a su película se aleja diametralmente de los preceptos tragicómicos y de humor negro que las leyendas y escritos de Valle-Inclán promulgan. El humor en este caso nos permite tener un mayor acercamiento emocional a la solemnidad de la escena lúgubre, nos consiente una digestión más ligera de lo acontecido, sin reducir ni influir nada en lo trágico del momento.

El humorismo reajusta nuestras emociones y nos permite tener un acceso más sosegado y reflexivo a temas sensibles, desagradables e incluso violentos. En *Pulp Fiction*³⁰³, la película del director y guionista Quentin Tarantino, asistimos a un caleidoscópico retrato de violencia explícita articulado por el crimen organizado de Los Ángeles visto desde una perspectiva humorística. Esta actitud, estilo o tendencia de velar de comicidad algo aparentemente imposible de «humorizar», como la violencia, produce un distanciamiento emocional que nos ayuda a soportar con menor inquina las escenas más terribles y escabrosas: el humor negro sería una de esas actitudes estilísticas. En los dibujos animados y en la animación infantil, habitualmente, se tratan historias en tono de humor con cierto talante desagradable para los niños. En ellas aparecen trolls, brujas, monstruos, muertos, etc. que, si no fuera por la comicidad, provocarían rechazo inmediatamente, no llegándose a conseguir algunas de sus aspiraciones instructivas, en particular, mostrar la peor cara de la realidad y preparar a los más pequeños para una eventualidad desagradable en sus vidas. Al hilo, recalcar dos ejemplos de animación cinematográfica que ilustran lo que acabo de decir, la

³⁰³ TARANTINO, Quentin (director) (1991) *Pulp Fiction* [online]. Estados Unidos: Miramax, A Band Apart, Jersey Films.

ya citada *Corpse Bride (La novia cadáver)* de Tim Burton y Mike Johnson, y *Coco*³⁰⁴ de Lee Unkrich y Adrián Molina.

7.1.6. Gradaciones de lo cómico

En la gestión del estilo humorístico de una narración, tanto si es dentro de un género grave como si es en un género humorístico «estándar», el creador de contenido debe elegir con qué intensidad cómica desea barnizar su creación. Esta intensidad o grado estará supeditada al placer cómico que el contenido jocoso produce. A esta característica del estilo humorístico la he llamado *gradación de lo cómico*. El humor no siempre tiene la misma capacidad para generar distintas tonalidades de placer cómico, dicho de otro modo, el placer cómico que genera el humor no siempre tiene la misma intensidad. En condiciones normales el placer humorístico lo podríamos medir en función de la magnitud de nuestra respuesta emocional; respuesta que será más intensa cuanto más intensa sea la interpretación del fenómeno cómico al que estamos accediendo. La expresión cómica será de baja intensidad cuando el placer cómico derramado sea mínimo, inapreciable o indiferente; en esta tesitura podría cuestionarse la idoneidad de la cualidad humorística del mensaje o, incluso, se podría rechazar la calificación de esa expresión como humorística. Será de intensidad moderada cuando nuestra respuesta sea contenida y se traduzca en una mera sonrisa. Y será de alta intensidad cuando lo cómico nos introduzca en un estado de euforia que implosiona dando lugar a la risotada como máximo nivel en el placer cómico soportado. Baudelaire establece también tres niveles en la gradación cómica, cada una con expresiones e intensidades del placer cómico diferenciadas. En el nivel más alto sitúa “lo cómico feroz” y lo califica como “más que grotesco”. En un segundo nivel de intensidad humorística, Baudelaire establece lo cómico absoluto, lo identifica como grotesco y pone de ejemplo la risa repentina, primitiva y con una intención directa que caracteriza a la obra del escritor francés François Rabelais³⁰⁵. En el tercer nivel, introduce lo cómico significativo u ordinario; para Baudelaire este nivel de comicidad se caracteriza por requerir cierta capacidad analítica y por estar en disposición de un humor más

³⁰⁴ UNKRICH, Lee y Adrián MOLINA (directores) (2017) *Coco* [online]. Estados Unidos, México: Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures.

³⁰⁵ Escritor francés de novelas humorísticas publicadas en el siglo XVI, creador de los gigantes Pantagruel y Gargantúa.

suave y reflexivo, pone como ejemplo las obras del dramaturgo francés Molière (Baudelaire 1988: 34-51)³⁰⁶. Freud, por su parte, establece dos niveles en la comicidad del chiste. En un primer nivel sitúa al chiste tendencioso, que produciría un efecto placentero intenso, incluido el estallido de la risa o carcajada, que según argumenta Freud, produciría cierta hostilidad hacia las figuras personificadas en el chiste, si es que las hubiera; Freud pone como ejemplo las sátiras. En el segundo, Freud habla del chiste no tendencioso o inocente, “desprovisto de tendencia”, por lo que alcanzaría menos hostilidad que el chiste tendencioso, y se caracterizaría por producir un efecto placentero moderado, acompañado de una risa fácil y un agrado fácilmente reconocible (Freud 1905: 85-94).

En definitiva, la gradación de lo cómico en toda manifestación humorística fluctúa entre la intensidad máxima o alta comicidad y la mínima intensidad o baja comicidad, entre el humor provocador, militante, atrevido y desgarrador de Fellini o Buñuel, y el humor inofensivo y sofisticado de la *screwball comedy* americana de la década de 1930, entre la carcajada fácil o el humor directo de comedias paródicas y el humor macabro de las películas de Alex de la Iglesia. Así visto es razonable pensar que el género es un claro condicionante de la intensidad del placer humorístico, pero, dado que el placer cómico se manifiesta en momentos decisivos y puntuales dentro de una obra, también es conveniente apostar por la aplicación de la gradación cómica a esos momentos. Mediante la ubicación en el espectro de la gradación cómica de cada uno de los momentos humorísticos que componen una obra, se podría determinar la intensidad y el tipo de placer cómico global, y, de esta forma, poder adherir una obra a uno u otro lado del espectro cómico, así como intentar circunscribirla en un determinado tipo de comedia o, incluso, descartar su calificación como film cómico.

7.2. La tipología humorística oscura o humor negro. *Dark humor, dark laughter*

Fue en 1939 cuando André Breton, adalid del surrealismo, puso en «fraternización» controversial dos palabras que aparentemente nadie hasta ese momento tuvo la osadía de emparejar y, a la vez, dotar de sentido propio, son los

³⁰⁶ Dramaturgo francés del siglo XVII autor de comedias tan influyentes como *El avaro* o *El enfermo imaginario*.

términos *humor* y *negro*. Esta realidad no opera taxativamente como trayectoria iniciática del humor negro en ese preciso momento del siglo XX. Lo que pudo suceder, todo lo más, es que fructificó etimológicamente una práctica más o menos habitual en la carrera histórico-narrativa de las diferentes expresiones humorísticas que se sucedieron a lo largo de los tiempos. El humor negro siempre existió, como es natural y abrazando toda lógica creativa e institucional. Desde siempre, las inquietudes de la creación artística y narrativa obligaron a componer una amalgama de tonalidades expresivas humorísticas acorde a los distintos estados anímicos del individuo, y acorde, también, a la cultura o sociedad en la que estaba adherida. Como ejemplo de esta riqueza, Bretón se empeñó en poner cara al humor irreverente, rupturista, provocador, maldito e incoherente en contraposición al humor complaciente, dulcificado y «correcto», compartimentando en la parcela de humor negro todo aquel humor contrario a parámetros «blancos» que no tenía cabida en este tipo de humor. En su *Antología del humor negro*³⁰⁷, Breton compendia escritos de diferentes autores³⁰⁸ que pululan desde la antropofagia de Jonathan Swift y la exaltación del asesinato de Thomas de Quincey a la desmedida misoginia de Sade o el promiscuo amanecimiento extramatrimonial de Charles Fourier, pasando por la absurdidad de Edgar Allan Poe, Lewis Carroll o Kafka y la burla macabra de Christian Dietrich Grabbe o Pétrus Borel, entre otros. Algunas de las muestras poseen un dudoso sentido jocoso, como dudosa e intratable es a veces la risa, pero dejan bien patente en sus ideas un compromiso con el sarcasmo y la maliciosa ironía. Con su visión extendida del humor negro Breton abraza toda expresión artística auténtica e incoherente provista de una concepción rompedora alejada de la ensañación y la piedad, y abocada al jolgorio y la algarabía. A propósito del humor negro Breton escribe,

es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado – el eterno sentimentalismo de fondo azul– y de una cierta fantasía de corto vuelo,

³⁰⁷ BRETON, André (1966) *Antología del humor negro*; traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2002.

³⁰⁸ Como todas las antologías siempre se produce un sesgo importante a la hora de escoger unas y descartar otras hasta llegar a las piezas que la componen; aunque resulta curioso que Bretón olvidara grandes nombres del humor negro español como el *Lazarillo de Tormes*, Quevedo o Valle-Inclán.

que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada (Breton 1966: 13).

Según Bretón el humor negro como «nuevo humor» posee la legitimidad necesaria para sustituir al humor regio y preponderante hasta el momento que se valía de tejemanejes anticuados y sentimentales para ejercer su influencia. El humor negro es el humor de la modernidad, de la incisiva estética de vanguardia, de los nuevos tiempos que pugna por ennegrecer las ya caducas iniciativas humorísticas azuladas.

La tendencia de significación extensiva del concepto *humor negro* que inaugura Breton ha sido la predominante durante gran parte del siglo XX, así se refleja en otras antologías que surgieron más tarde, como la de Eduardo Stilman de 1967³⁰⁹, la de Cristóbal Serra³¹⁰ de 1976 o la de Óscar Balmayor de 1977³¹¹. Sin embargo, en antologías algo más recientes, como la de Philippe Heracles de 1995³¹² se recogen escritos diversos donde el tema fundamental es la muerte. Todas las antologías que hemos consultado ponen en boga la miserabilidad del ser humano, y no hay nada tan extremadamente miserable y oscuro como la muerte y sus derivados; por tanto, adoptamos en nuestro estudio este sentido del concepto. En la escala tonal humorística el humor macabro es el más extremo del humor, de ahí viene su negrura y su clasificación como *humor negro*. El humor negro absorbe lo más insolente y faltón del humor, es el humor de lo miserable, de lo terrible, de lo inicialmente inclasificable como humorístico. En el humor negro la narración está forzada a tal extremo que las costuras que separan –o unen– lo risible de lo lamentable pueden saltar con inmoderada facilidad. “Se diría que el humor negro, gracias a una crueldad que permite la anestesia afectiva antes sucesos dolorosos, anula los buenos sentimientos y

³⁰⁹ STILMAN, Eduardo (1967) *El humor negro: antología de textos; edición y notas de Eduardo Stilman; Ilustraciones de Hermenegildo Sabat*. Buenos Aires: Brújula.

³¹⁰ SERRA, Cristóbal (1976) *Antología del humor negro español: del Lazarillo a Bergamín*. Barcelona: Tusquets.

³¹¹ BALMAYOR, Óscar (1977) *Diez maestros del humor negro*. Barcelona: Bruguera.

³¹² HERACLES, Philippe (1995) *Le gran livre de l'humour noir; avec la collaboration de Lionel Chrzanowski; illustré par Kerleroux* [online]. París: Éditions J'ai lu.

hace estallar la risa allí donde la respuesta normal sería la conmiseración” (Martín Casamitjana 1996: 35).

El humor negro es fiel provocador de una risa oscurecida, maligna, enlutada, también grotesca, que en ocasiones se suaviza y se torna melancólica, haciendo ostentación de su carácter extraño y esquivo. La risa macabra se enfrenta sin rubor a la impiedad de la muerte; mientras la desafía, evidenciando su mezquindad, desactiva o aminora su poder infecto y conmovedor. El enfrentamiento cara a cara con la muerte desde posiciones humorísticas y desdeñosas crea en las personas una especie de película protectora que las aísla de sus fauces. “Jugar con la maldad, con la muerte, y hasta amarlas puede resultar también una manera de anular sus efectos, y reubicar lo incomprensible” (Stilman 1967: 14).

Lejos del estereotipo de humor evasivo, relajante y complaciente, el humor negro entraña siempre un intento de desacralizar la realidad, desnudándola de convencionalismos y desmitificando falsos valores establecidos. Es una herramienta corrosiva de denuncia, donde lo cómico no suaviza sino que amplifica el efecto de su crítica (Balmayor 1977: 5).

Pío Baroja habla de “humorismo macabro” para referirse al humor negro y pone los siguientes ejemplos de tal atrevimiento: las *danzas macabras* del Medievo, la obra *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* del inglés Tomás de Quincey y la escena primera del acto final de *Hamlet* de William Shakespeare (Baroja 1919: 319-325). En la escena de la obra de Shakespeare a la que se refiere Baroja, dos sepultureros están preparando la tierra para albergar el cuerpo de la malograda Ofelia mientras cantan y hablan alegremente sobre temas escabrosos como el suicidio y la horca. El príncipe Hamlet, llegado de incognito del exilio, entabla conversación con uno de ellos, charlan desenfadadamente y bromean sobre la tarea de sepulturero, la podredumbre de la muerte, la risa, etc.³¹³ Baroja también ejemplifica algunas anécdotas personales

³¹³ En *Hamlet* existen otros pasajes con tiznes de humor negro. Destaca por su humor corrosivo y macabro la escena tercera del acto cuarto. En esta escena el rey pregunta a Hamlet dónde está el cuerpo de Polonio, Hamlet responde que está en una cena, el rey insiste: «¿En una cena? ¿Dónde?». Hamlet le contesta con especial cinismo irónico: «No donde come él sino donde es comido: cierta asamblea de gusanos políticos está ahora mismo con él. Vuestro gusano es vuestro único emperador, en la comida: engordamos a todas las demás criaturas para engordarnos, y nos engordamos para los gusanos. Vuestro gordo Rey y vuestro flaco

de claro carácter burlesco, como la protagonizada en un encuentro con Manuel Sawa³¹⁴, así lo cuenta:

Cuando se murió la reina Victoria, estábamos tres o cuatro amigos en el Circo de Parish y acercándose a nosotros Sawa gritó medio tartamudeando como él hablaba:

—Parece... que ese besugo podrido de la reina Victoria... no ha concluido todavía... de agusanarse (Baroja 1919: 325).

Mientras, Ricardo Muñoz Suay dice que: “el humor negro se nos aparece como la otra cara de la tragedia, inseparable de ella pero revestida de una exasperación que provoca, no el llanto o el dolor, sino la carcajada estrepitosa” (Muñoz Suay 1973: 240). Carretero, por su parte, señala que el humor negro “trata sobre hechos dramáticos, catastróficos, grandes desastres, y en general, sobre el daño real físico, o en otra área, padecido fundamentalmente por el ser humano” (Carretero Dios 2005: 101), a lo que yo añadiría en particular y como elemento concerniente y aglutinador de lo dicho por Carretero, todo lo relacionado con la muerte y lo macabro. Por otro lado, vemos que en la Enciclopedia Británica existe una entrada para humor negro, dice así:

Black humour, also called **black comedy**, writing that juxtaposes morbid or ghastly elements with comical ones that underscore the senselessness or futility of life. Black humour often uses farce and low comedy to make clear that individuals are helpless victims of fate and character.³¹⁵

En nuestro Diccionario de la lengua española, humor negro se define como *humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas*. En este sentido, Freud pone un ejemplo anecdótico de humorismo, estas son

mendigo no son más que servicio variado, dos platos, pero para una misma mesa: ése es el final» (Shakespeare y Valverde 1994: 66-67).

³¹⁴ Manuel Sawa era hermano de Alejandro Sawa. Recordemos que Alejandro Sawa fue un escritor y poeta Sevillano que inspiró a Valle-Inclán en la creación del personaje de Max Estrella en su obra *Lucas de bohemia*.

³¹⁵ Traducción: El humor negro, también llamado comedia negra, escrito que yuxtapone elementos morbosos o espantosos con elementos cómicos que subrayan el sinsentido o la futilidad de la vida. El humor negro a menudo usa la farsa y la baja comedia para dejar claro que los individuos son víctimas indefensas del destino y del carácter.

sus palabras: “Tal vez nos ilustre sobre ello el caso más grosero del humor, el llamado humor de patíbulo [...]. El reo, en el momento en que lo llevan para ejecutarlo un lunes, exclama: «¡Vaya, empieza bien la semana!»” (Freud 1905: 216-217).

“El llamado «humor negro» presenta puntos de contacto con lo grotesco, precisamente en la amalgama de sentimientos encontrados que suscita, a medio camino entre la risa y el horror” (Martín Casamitjana 1996: 35). Sobre este tema, Wolfgang Kayser da un paso más y viene a decir que el humor grotesco posee una escisión monstruosa, macabra, infernal o diabólica que podríamos incluir dentro de la categoría de humor negro (Kayser 2004: 99-105). Así se expresa comentando la cualidad humorística grotesca de las obras *L’homme qui rit* y *Cromwell* de Victor Hugo:

en el ridículo y la distorsión y en lo monstruoso y terrorífico de lo grotesco se nos abren por el contrario las puertas de un mundo inhumano de lo nocturno y el abismo. Es el propio lenguaje de Hugo el que nos autoriza a dar ese sentido a lo grotesco, aun cuando él mismo no nos lo pueda suministrar. De igual modo a como ocurría en Friedrich Schlegel y Jean Paul términos como «infernal» o «diabólico» se nos pueden presentar como acepciones complementarios a grotesco: «Tu as la vision du grand rire infernal» (Kayser 2004: 103).³¹⁶

Kayser, más adelante hablando de la risa cáustica que, en ocasiones, produce la sátira, opina que esa risa y por lo tanto la sátira que la genera pertenecen a la zona de influencia de lo grotesco:

La risa ya había surgido en los dominios de lo cómico y lo caricaturesco, en donde se había provisto de un componente de amargura. Así es como nace esa risa trasvasable al ámbito de lo grotesco: la carcajada cínica, irónica y hasta satánica (Kayser 2004: 313).

Alejandro Montiel asegura que: “al humor que juega con lo macabro y lo luctuoso; que no tiene fin posible ni reivindica nostalgias ni procura alcanzar ideal alguno, y que es consciente de la insaciable melancolía que lo suscita,

³¹⁶ Al parecer existe un error en la transcripción que Kayser hizo de la frase de la obra *L’homme qui rit* de Victor Hugo. La frase exacta transcrita por Hugo es: “Tu es la vision du grand rire infernal” –Eres la visión de la gran risa infernal–, frase que dice la Duquesa Josiana a Gwynplaine en una de sus ardientes declaraciones de amor.

lo llamamos «humor negro»” (Montiel Mues 1998: 12). Santiago Morales Rivera también relaciona este tipo de humor con la melancolía y lo apostilla como “el sentido perverso del humor” (Morales Rivera 2017: 31).

la *melancorrisa* [...] privilegia la sátira como forma de resistencia a los males-
tares de la cultura moderna y que, reproduciendo la dialéctica melancólica del
humor negro, ve también en la enfermedad, el empoderamiento; en la oscuridad,
la revelación; y en el acabamiento, el recomienzo (Morales Rivera 2017: 34).

No es baladí pensar que el humor negro pervierte el efecto cómico que despierta un mensaje humorístico; y no lo es, precisamente, porque esa es su función. La perversión es de tal intensidad que entran a formar parte del efecto elementos que supuestamente nada tienen que ver con lo cómico. La muerte es amarga, verla o sentirla cerca nos sumerge inexcusablemente en la melancolía. Si la muerte forma parte de un paradigma o manifestación jocosa, es probable que nuestra risa se torne en una risotada de amargo alcance y de sabor melancólico. El humor negro revierte la autoconciencia que tiene el humor sobre sí mismo; la provocación es su máxima y su pujanza es de tal envergadura que resiste ante los envites de la parte más agria de la realidad, conduciendo a una recomposición del tablero geo-político de la moral y de la estética humorística; así pues, podríamos decir que el humor negro tiene un marcado componente

ideológico-estético, en la irreverencia más radicalizada, la provocación frente a lo que socialmente se prescribe como de obligado tratamiento solemne, en la ruptura del decoro y en la manipulación de la obscenidad en el sentido menos convencional; en todos los casos, creando un conflicto moral a través de la inflexión incorrecta del discurso (Cilento 2018: 210).

Harol Bloom parafraseando a Gerd Henninger considera que el humor negro surgió cuando el humor comenzó a ser consciente de lo fútil que resultó su intento de reconciliarse o de influir sobre sus opuestos, como puede ser la melancolía, la tristeza o el desamparo; en ese momento el humor negro toma conciencia militante, pero ya no como una fuerza de reconciliación, sino como un intento de subvertir y desafiar sus fuerzas antagónicas (Bloom 2010: 88-89). El humor negro no menosprecia la realidad, no es ilusorio, muy al contrario, es una muestra autenticada de la realidad y enfatiza la amargura, la desesperación y lo absurdo de nuestra existencia (Heracles 1995: 8).

7.3. El humor negro en las expresiones narrativas de la Península Ibérica

7.3.1. Las primeras evidencias

El teatro y otras expresiones culturales romanas tuvieron una adelantada implantación en la península, en parte debido a la más que supuesta tradición ritual y pre-teatral de los pueblos pre-románicos que vivían en ella. De la misma manera, la tradición festiva y pre-teatral existente en *al-Ándalus* influyó notablemente en el teatro y otras manifestaciones lúdico-religiosas que surgieron a partir de ese momento en la península. Esa costumbre y el posterior impulso instaurado primero por los romanos y después por los árabes, facilitó el surgimiento de manifestaciones dramáticas autóctonas como la farsa, los autos, entremeses, etc. Nombres como el de Lope de Rueda en el siglo XVI tomaron el testigo de la tradición teatral tanto de las culturas clásicas de Grecia y Roma, como de la cultura de *al-Ándalus*.

Durante todo el Medievo en la Península Ibérica hay una continuada actividad espectacular, primero en el Al-Andalus, después en los diversos reinos cristianos que van creciendo a costa del Islam. Es cierto que no se puede hablar de teatro en el sentido moderno del término, porque es una idea que ha desaparecido de Europa y no se recupera hasta el Renacimiento. Hay una «teatralidad difusa» que es omnipresente en celebraciones y festividades tanto de tipo civil como religioso (Allegri 1988). Las huellas árabes en el espectáculo de los reinos cristianos se hacen notar en diversos ámbitos. Por una parte, en el terreno musical, y dejando aparte la cuestión del flamenco, la gran mayoría de los instrumentistas contratados por las ciudades mediterráneas para celebrar la procesión del Corpus, sobre todo durante los siglos XIV y XV, presentan nombres árabes: eran los moriscos, que se habían quedado en su tierra ahora bajo dominio cristiano manteniendo el ejercicio de sus oficios y habilidades. [...]. En las festividades urbanas celebradas al entorno del rey, y en las mismas fiestas de coronación de los nuevos monarcas, nunca falta la presencia de bailadores musulmanes y judíos en representación de la morería y de la aljama de cada ciudad (Massip 2002: 227-228).

En el siglo XV aún pervivían formas dramáticas o teatrales arcaicas circunferidas casi exclusivamente al ámbito religioso, como son los autos sacramentales. Estas formas religiosas convivían con otras de carácter profano que,

muchas de ellas, derivaron de fiestas ancestrales muy relacionadas con asimilaciones carnalescas.

Fiesta y teatro fueron, en efecto, en la Antigüedad y después en la Edad Media, indisolublemente unidos. El teatro se nutrió de las imágenes y de los temas desplegados en los festejos carnalescos; y se introdujo en la fiesta misma para dar cauce artístico a la incomparable riqueza de este mundo festivo, basado en la exaltación de la risa, frente a la seriedad y solemnidad de la cultura oficial [...]. El teatro carnalesco, del cual las formas breves forman parte, no se entiende, pues, sin este sustrato festivo que recorre la cultura popular medieval y del que formaban parte algunos de los espectáculos juglarescos (Huerta Calvo *et al.* 2008: 121-122).

Tanto las formas religiosas como las profanas tienen un origen común, como ya se ha dicho. En fechas tempranas se oficiaban en las iglesias de Europa y de la Península Ibérica representaciones grotesco-burlescas que, con toda seguridad, bebían de expresiones ancestrales.

En 1445 un decreto de la Facultad de Teología de París acusaba a los malos sacerdotes de taparse con máscaras monstruosas en los oficios divinos; de vestirse con hábitos de mujeres, de prostitutas y de juglares y dirigirse al coro en procesiones burlescas, mientras entonaban cantinelas deshonestas y lanzaban al aire humo fétido en lugar de incienso [Heers, 1983].

Estos festejos de carácter grotesco e irreverentes tuvieron también su desarrollo en la Península. Nada menos que del año 663 data la prohibición de la fiesta de los locos por el Concilio de Toledo. [...] Todavía, en una fecha tardía como 1573, encontramos un curioso testimonio de estos espectáculos navideños en la catedral de Gerona, a propósito de unas «comedias que los frailes representaban en su convento, en el coro de su iglesia, esa noche para regocijarse del nacimiento de Nuestro Señor» y que conllevaba una mascarada total a base de «grandes narices, barbas postizas, trajes grotescos» (Huerta Calvo *et al.* 2008: 123-124).

En el siglo XIV se tiene constancia de la celebración de las llamadas *danzas de la muerte* o *danzas macabras* que se interpretaban presumiblemente tanto en las iglesias como en fiestas y celebraciones profanas. Estas expresiones tenían un claro carácter pedagógico, y posiblemente tuvieron su auge como respuesta ante la gran mortalidad que supuso la peste negra en toda Europa. Se

trataba de una representación dramático-musical en la que mediante el baile y el recitado se dirigían burlas a la muerte.

La más importante fuente no escrita de las danzas macabras era su escenificación en los atrios de las iglesias en periodos litúrgicos penitenciales, como la Cuaresma, entendidas como una advertencia a los fieles sobre los peligros de morir en pecado. [...] En el contexto de la fiesta profana, consta que la danza macabra era interpretada en banquetes de bodas, como forma de excitar a los comensales a que disfrutaran de los manjares porque la Muerte era impredecible y podía llegarles en cualquier momento, lo que debe interpretarse como una pervivencia de los esqueletos danzarines de la filosofía grecolatina hedonista (González Zymla 2014: 33-34).

De estas y otras manifestaciones surgirán nuevas formas teatrales como la farsa o la jácara con un marcado carácter jocoso y en ocasiones impregnadas de humor negro, como la *Trilogía de las Barcas* de Gil Vicente, donde

la figura del diablo tiene más de personaje folklórico que de personaje dramático, como suele ocurrir en multitud de farsas o autos religiosos, donde no se le toma en serio y se le avecina a la figura popular del «coco», mitad bufón, mitad espantajo (Ruiz Ramón 2000: 85).

Cervantes también introduce en su *Quijote* un pasaje donde narra el encuentro con una compañía de actores que acaban de representar un auto llamado *Las cortes de la muerte*. Esta referencia, por la descripción que hace uno de los personajes, tiene muchas similitudes con las danzas de la muerte medievales. Escribe Cervantes:

-Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de *Las Cortes de la Muerte*, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquel, de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles. Si otra cosa vuestra merced

desea saber de nosotros, pregúntemelo; que yo le sabré responder con toda puntualidad; que como soy demonio, todo se me alcanza (Cervantes y Riquer 1994: 702-703).

7.3.2. El Lazarillo y su continuador, Quevedo

Recién estrenada la Modernidad que puso fin a la Edad Media, se produjo un aumento considerable en la comercialización y consumo de narraciones en forma de libro impreso, en parte, en agradecimiento a la invención de la imprenta a mediados del siglo XV. En esas fechas la narración caballeresca comenzaba a gozar de un gran predicamento entre la población, una popularidad que se trasladó hasta la segunda mitad del siglo XVI. Bien entrado el XVI se comienza a percibir un cierto hastío en la producción y consumo de novelas de caballerías que, durante muchos años –como decimos– habían tenido una gran aceptación popular. Los gustos del público han cambiado y comienzan a surgir nuevas historias con una visión menos idealista. Entre esas narraciones sobresale el *Lazarillo de Tormes*, libro fundamental para entender la historia de las narraciones tanto en España como en Europa.

En los dos mil años de la literatura occidental no se había escrito otro libro como ese *Lazarillo* que al mediar el Quinientos llegaba a las manos de los españoles (y pronto de todos los europeos), porque ninguno había tratado nunca antes a un personaje de la pobre categoría de Lázaro con una atención tan amplia y tan extremada, tan respetuosa con el punto de vista que un pregonero en sus condiciones podría haber tenido de sí mismo, y tan limpiamente centrada en la materialidad y en las minucias cotidianas de la existencia.

Tampoco circulaba ninguna otra narración en prosa con las singulares características, con el insólito y ambiguo modo de ser del *Lazarillo de Tormes*. Porque el tal libro ¿era historia o era ficción? Ficción no lo parecía, porque hacia 1553 no tenía curso corriente ningún género de prosa de imaginación que se atuviera íntegramente a los criterios de probabilidad, experiencia y sentido común que gobiernan la vida y el lenguaje de todos los días. Desde luego, como se presentaba era como historia, como «carta mensajera», en principio estricta, y escrupulosamente verídica, a la manera de tantas otras que entonces estaba de moda hacer públicas (Rico 2011: X-XI).

En uno de sus más famosos pasajes, el tratado primero, Lázaro, el narrador y protagonista de la obra, cuenta sus primeros años de vida, su relación

parental con sus progenitores y sus inicios en el oficio de la vida picaresca: “En este tiempo vino a parar al mesón un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adestrarle, me pidió a mi madre, y ella me encomendó a él” (Rico 2011: 9). Este emparejamiento actancial, no era nuevo, es fruto de toda una tradición teatral que recorría la edad media hasta llegar al siglo XVI: “todo indica que la pareja constituida por el ciego y su «destrón» se hizo notoria gracias precisamente al teatro religioso y a los golpes que cado uno se atizada en las tablas” (Rico 2011: 162).

El libro está dividido en episodios o capítulos llamados *tractados*, algunos internamente están estructurados de forma terciaria y cumplen casi minuciosamente con el paradigma de Field³¹⁷. El tractado segundo relata los desmañes que Lázaro comete por obra y pensamiento debido al desaire y posicionamiento de un clérigo con el que fue a topar. En él se suceden las azarosas vivencias que le produjo entrar en servicio de este personaje. El hambre y el miedo a una muerte lenta por inanición le obliga a moverse, iniciándose el desarrollo de la trama y la alteración que da paso al conflicto, dotando de consistencia dramática a la historia. El sujeto ya tiene la motivación necesaria para actuar e iniciar su traslación narrativa. La alteración es la responsable de la presencia y actuación de fuerzas que intentarán obstaculizar las pretensiones del héroe. En uno de sus pasajes³¹⁸ se da cumplida cuenta de la intención humorística irreverente, ácida y macabra con la que el anónimo autor quiso condimentar su relato. En él, la muerte acecha constantemente al desvalido y hambriento Lázaro. El infortunado, encomendándose a Dios, le pedía que se sucediera más rápidamente la muerte entre los parroquianos del clérigo al que servía, para poder comer dignamente y saciar el hambre que le hacía pasar y, así, poder sobrevivir ante una expiración inminente. Únicamente en los oficios mortuorios –dice Lázaro– comía bien y hasta en demasía. La sordidez de la secuencia narrada implica una gravedad sobrepasada a rotura cuando entra en juego el desparpajo y la socarronería jocosa con la que Lázaro cuenta sus sensaciones y deseos más extremos. El delirio provocado por el hambre le lleva a doler un distanciamiento emocional, fuera de toda empatía, que le hace hablar con un gran desenfado lúgubre sobre el tema en cuestión. Esta disyunción alienta la

³¹⁷ Ir al punto 4.2. *Sucesos nucleares, pulsos o beats*.

³¹⁸ Consultar el extracto del *Tractado Segundo* del *Lazarillo de Tormes* en el Anexo 04.

jocosidad gracias al libre albedrío y la licencia de libertinaje con la que Lázaro expone su tesis en un ámbito de gravedad, amargura y tragedia.

Otro de los grandes referentes en la creación literaria de humor negro, lo encontramos en Francisco de Quevedo, figura ilustre del Siglo de Oro, que cultivó diferentes estilos y tipos de narraciones en sus obras. Su innegable maña le llevó a cosechar grandes éxitos editoriales de la época, lo cual le granjeó una fama indiscutible. Entre su ingente obra destacamos al Quevedo más corrosivo, jocoso, burlesco y criticón, cultivador de un humor despiadado y ágil en la batalla del humorismo oscuro; estas son algunas de las cualidades que desarrolla en *Sueños y discursos*. Esta obra es un compendio de pequeños relatos sin aparente estructura narrativa que fueron escritos iniciado el siglo XVII, y que circularon de forma manuscrita hasta su primera edición impresa, de la que se tiene constancia, en 1627. Quevedo en *Sueños y discursos* despliega toda su astucia humorística donde, con extremada finura y mordaz picardía, satiriza y se burla ácida y maldicientemente de clérigos, médicos, barberos, dentistas, cornudos, chismosos, entremetidos, hipócritas, viudos, viudas, mercaderes, boticarios, letrados, sastres, ladrones, etc., incluso se atreve a dialogar con la figura del diablo y de la muerte en los Sueños y discursos intitulados *Alguacil endemoniado* y *El sueño de la muerte*.

Los Sueños pertenecen a un género literario que se llama “sátira”: obras en prosa o en verso, de contenido variado, que emplean recursos humorísticos [...] para expresar y dramatizar ciertas opiniones o puntos de vista sobre cuestiones sociales, ideológicas o filosóficas. [...] El contenido variado de una “sátira” puede abarcar diversas clases de narradores, de personajes y de diálogo; pero típicamente carece de armazón narrativo o novelesco [presentación, desarrollo, punto culminante y desenlace] (Quevedo y Crosby 1993: 17).

Quevedo se muestra a lo largo de los Sueños como un consumado humorista, pero hay uno de ellos —«El mundo por de dentro»— que brilla en la noche sepulcral de su pesimismo. Pocos textos del humor negro universal pueden compararse a esta obra maestra desbordante de humor avernal y de audacia imaginativa (Serra 1976: 45).

En el discurso *El mundo por de dentro* Quevedo ofrece su voz irónico-burlesca a sus dos personajes protagonistas: la figura actancial del narrador —quien conduce y dirige las líneas narrativas—, y la figura del viejo —el *alter ego*

de quien cuenta la historia—. La muerte es vislumbrada al principio cuando se critica los malos hábitos que produce en las personas su proximidad y su, a veces, excesivo protagonismo. El viejo y el narrador se encuentran bajo una accidentada dialéctica, en ella se ven enfrentadas, apostadas por su diferencia de edad y de experiencia vital, dos concepciones del mundo y de la vida. A este respecto el viejo le dice al joven narrador:

Por necio tengo al que toda la vida se muere de miedo de que se ha de morir, y por malo al que vive tan sin miedo de ella como si no la hubiese; que éste la viene a temer cuando la padece, y embarazado con el temor, ni halla remedio a la vida ni consuelo a su fin. Cuerdo es el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir (Quevedo y Crosby 1993: 278).

Más adelante, los personajes, después de someter a burla y escarnio a todos y cada uno de los participantes de un entierro que han estado presenciando, son sobresaltados por el excesivo griterío que surge del interior de una casa y deciden entrar a comprobar qué acontece; el narrador lo cuenta así demostrando un claro ejemplo de humor exequial:

Apartónos de esta consideración el ruido que andaba en una casa a nuestras espaldas; entramos dentro a ver lo que fuese, y al tiempo que sintieron gente, comenzó un plañido a seis voces de mujeres que acompañaban una viuda. Era el llanto muy autorizado, pero poco provechoso al difunto: arañábase la cuitada, sonaban palmadas de rato en rato, que parecía palmeado de disciplina. Oíanse unos sollozos estirados, embutidos de suspiros, pujados por falta de gana. La casa estaba despejada y las paredes desnudas, la cuitada estaba en un aposento oscuro sin luz ninguna y lleno de bayetas, donde lloraban a tienta. Unas decían:

—Amiga, nada se remedia con llorar.

Otras:

—Sin duda goza de Dios.

Cuál la animaba a que se conformase con la voluntad del Señor. Y ella luego comenzaba a soltar el trapo, y llorando a cántaros decía:

—¿Para qué quiero yo vivir sin fulano? ¡Desdichada nací, pues no me queda a quien volver los ojos! ¿Quién ha de amparar a una pobre mujer sola?

Y aquí plañían todas con ella, y andaba una sonar de narices que se hundía la cuadra. Y entonces advertí que las mujeres se purgaban en un pésame de éstos, pues por los ojos y por las narices echan cuanto mal tienen (Quevedo y Crosby 1993: 287-288).

Al inicio de la escena se produce una colisión entre la solemnidad del momento trágico y la falsedad o el artificio de las allí presentes, que, al ver acrecentada la concurrencia deciden mostrar su dolor con portentosa sonoridad. Esa colisión produce un medido nivel de amarga jocosidad. Las plañideras expresan su compromiso con la viuda aumentando de súbito la intensidad del plañido, pero su mala interpretación desenmascara su impúdico fingimiento. El humor oscuro y socarrón es otra vez acreditado cuando se habla de la fenomenal explosión sonora: “y andaba un sonar de narices que se hundía la cuadra”. Una vez más lo trágico del momento se refrenda de manera aireada para, mediante la burla, provocar la risa. El clímax de la secuencia, hacia su final, acentúa la condición maléfica que el narrador atribuye a las mujeres en situación de péssimo: Quevedo describe un axioma descortés y grosero bajo una crítica feroz y misógina hacia las mujeres.

Como buen satírico, Quevedo emplea muy frecuentemente, la exageración, la parodia y la ironía, y al igual que el tema de “el mundo al revés”, cada uno de estos recursos lleva implícitamente la contradicción, que es una de las bases del humor. Otros que llevan implícitamente la contradicción, y que se integran al “el mundo al revés” son los ya referidos: lo absurdo, lo invertido, lo imposible y lo disparatado, aptos cada uno para expresar el humor. De tal manera está relacionado el tema con las bases del género satírico (Quevedo y Crosby 1993: 57).³¹⁹

Otro de sus mayores exponentes en humor negro y una de sus mayores aportaciones a la literatura castellana y universal fue *La vida del Buscón*, que, al igual que muchas de sus obras y la de otros muchos escritores contemporáneos, fue divulgada inicialmente de forma manuscrita. Su primera edición impresa se produjo en Zaragoza en 1626.

[El *Buscón*] Es una obra singular, que replica y se inspira en las narraciones picarescas de gran éxito a principios del siglo XVII, principalmente el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*, pero que igualmente acoge la huella de otras muchas formas y textos literarios previos y contemporáneos. Podría decirse también que constituye, en cierto modo, una *summa* de la vena satírica y

³¹⁹ El género satírico tuvo su auge en la Roma clásica con autores como Horacio, Séneca o Petronio.

aguda del célebre cojitranco, tan amigo de incorporar todo tipo de materiales propios y ajenos. Y en efecto *el Buscón* ha sido siempre adorado y repudiado – ambas cosas– por su estilo agudo, por su negro humor, por la agresividad de su ingenio y por la imagen grotesca que traslada, mediante una inigualada intensidad lingüística, de la sociedad española inmediatamente posterior a los dos grandes Austrias (Quevedo y Cabo Aseguinolaza 2011: X-XI).

El tema y los escenarios del *Buscón* son costumbristas, en ellos se prioriza la focalización narrativa de los ambientes sociales más populares desde una óptica realista. La modernidad temática y estilística se sustenta en la gran dote narrativa y lingüística quevedesca. Especialmente destacable es el uso de un lenguaje depurado, a veces altanero y plagado los chascarrillos; también es particularmente reseñable el humor incisivo y oscuro y la crítica a determinadas instituciones, oficios y costumbres.

Pero el *Buscón* es, se dice, un relato picaresco. Lo que lo define en primer término y de manera más notable es el concebirse como la relación autobiográfica ficticia de un personaje sin honra y de baja extracción social. Esa fue la novedad fascinante del *Lazarillo* a mediados del siglo anterior, y en ella lo continuó, con talante distinto, el *Guzmán*, que gozaba de un extraordinario éxito cuando, a lo que parece, el relato quevedesco fue concebido. A ambas obras mira el *Buscón*, tanto a través de algunos episodios y personajes como, en un nivel más general, mediante ciertos aspectos de la organización de la autobiografía: genealogía deshonrosa, servicio a amos –sólo uno en el caso de Pablos–, proceso de aprendizaje, etc. (Quevedo y Cabo Aseguinolaza 2011: 203-204).

El *Buscón* cuenta la historia del pícaro Pablos, un pendenciero y sinuoso personaje de simple condición social, cincelado a golpes y marginalidad desde su más tierna infancia que no cohibe la utilización de malos hábitos para conseguir sus fines, entre ellos, la tan esperada escala social. Su ambición le lleva a perpetrar un sinfín de tropelías que condicionan su transcurso narrativo a través del relato. Quevedo endulza los acontecimientos con humor, unas veces suave e irónico, y otras con arrojo desmedido y desvergüenza desbocada hacia la jocosidad oscura y de humor negro. Lo terrible y lo risible conviven con natural entendimiento en contra de toda lógica genérica.

En el capítulo VII del libro primero, Pablos recibe una carta de su tío Alonso Ramplón anunciándole la muerte de su padre y el apresamiento de su

madre por la Inquisición. Pablos describe así el momento y habla en estos términos de su tío:

En este tiempo, vino a don Diego una carta de su padre, en cuyo pliego venía otra de un tío mío llamado Alonso Ramplón, hombre allegado a toda virtud y muy conocido en Segovia por lo que era allegado a la justicia, pues cuantas allí se habían hecho de cuarenta años a esta parte han pasado por sus manos. Verdugo era, si va a decir la verdad, pero un águila en el oficio; vésele hacer daba gana a uno de dejarse ahorcar (Quevedo y Cabo Aseguinolaza 2011: 50).

El humor de este pasaje se encuentra al final donde Pablos confiesa el trabajo de su tío y con pasmosa naturalidad expresa la destreza y facultad técnica con la que Alonso Ramplón practica el oficio de verdugo. En la primera parte del enunciado humorístico, Pablos parece desaprobador y avergonzarse del trabajo de verdugo de su tío, “Verdugo era, si va a decir la verdad”, y nos presume anticipar una respuesta contundente y crítica hacia la función ejecutoria, seguidamente y en contra de toda lógica semántica Pablos objeta que, si bien su tío tuviera esa profesión, era tan bueno “un águila en el oficio” que “vésele hacer daba gana a uno de dejarse ahorcar”. La admiración que Pablos profesa por la manera de ejecutar de su tío se corresponde con la fase de máxima tensión del enunciado, la declaración de esta fase es incongruente, inesperada, rompe nuestras expectativas y acrecienta el nivel del efecto humorístico.

En la misiva recibida, Alonso Ramplón, cuenta que fue él mismo quien tuvo que proceder a la ejecución del padre de Pablos, así se refleja en el libro:

»Pésame de daros nuevas de poco gusto. Vuestro padre murió ocho días ha con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo; dígolo como quien lo guindó. Subió en el asno sin poner pie en el estribo. Veníale el sayo vaquero que parecía haberse hecho para él. Y, como tenía aquella presencia, nadie le veía con los cristos delante que no le juzgase por ahorcado. Iba con gran desenfado, mirando a las ventanas y haciendo cortesías a los que dejaban sus oficios por mirarle. Hízose dos veces los bigotes. Mandaba descansar a los confesores y íbales alabando lo que decían bueno.

»Llegó a la N de palo, puso él un pie en la escalera, no subió a gatas ni despacio y, viendo un escalón hendido, volvióse a la justicia y dijo que mandase aderezar aquél para otro, que no todos tenían su hígado. No os sabré encarecer cuán bien pareció a todos.

»Sentóse arriba, tiró las arrugas de la ropa atrás, tomó la sogá y púsola en la nuez. Y viendo que el teatino le quería predicar, vuelto a él, le dijo:

»—Padre, yo lo doy por predicado; vaya un poco de Credo, y acabemos presto, que no querría parecer prolijo.

»Hízose así. Encomendome que le pusiese la caperuza de lado y que le limpiase las barbas. Yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad que no había más que pedir. Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro (Quevedo y Cabo Aseguinolaza 2011: 51-52).

Quevedo traza una burla y jocosidad despiadada hacia la institución ejecutoria; describe con terrible ahínco el ahorcamiento del padre de Pablos a manos de su tío el verdugo, después su cuerpo es descuartizado y arrojado a los caminos a recaudo de los grajos y demás alimañas³²⁰. Como remate humorístico, Quevedo hace un chiste relacionando el cuarteamiento del ahorcado con los pasteles “de a cuatro”³²¹. La brutalidad del desmembramiento y del posterior abandono del cuerpo descuartizado en los caminos forman la premisa principal de dos unidades de sentido. La segunda genera incredulidad y estupefacción, frivolizando con la brutalidad del acontecimiento. Quevedo asegura que los restos de Alonso serán agradecidos por los pasteleros del lugar que los usarán como ingredientes de sus pasteles. Una vez que el sentido es adquirido por el lector aparece el efecto jocoso con tinturas amargas. Finalmente, el enfrentamiento de las dos premisas produce un *shock* emocionalmente agrio desvelando en el lector una despresurización de emociones que se transforma en risa como consecuencia de la tensión y expectación acumulada.

Con todo, no parece exagerado decir que la manera de contar de Pablos, o, si se quiere, de Quevedo, pretende sobre todo hacer reír. La risa constituye el objeto inmediato del ingenio y la agudeza, de tanto peso en el relato. Resulta patente su presencia, pero no está de más recordarla en cuanto meta de tantos

³²⁰ Situación que recuerda al inicio de la tragedia de Sófocles *Antígona*.

³²¹ Pasteles típicos de la época que tenían fama de poco saludables. Se sospechaba que estaban realizados con carne de dudosa procedencia. “De a cuatro” se refiere al precio del pastel que era de cuatro maravedíes.

chistes, chocarrerías, juegos de palabras y, quizá, de la misma obra en su conjunto. Sin embargo, no suena como una risa inocente o desinhibida. Es una risa amarga, se ha dicho alguna vez, tejida con unos mimbres sensibles en exceso (muy dignas de consideración son las dimensiones imaginarias del reír quevediano). Una risa turbia, construida sobre lo escatológico, lo procaz, abierta a lo que se ha entendido como carnavalesco (Quevedo y Cabo Aseguinolaza 2011: 214-215).

7.3.3. El siglo XX: siglo negro, ¿humor negro?

En la búsqueda incansable de fuentes narrativas oscuras y enlutadas habrá que esperar a las postrimerías del siglo XIX para encontrar nuevos referentes históricos, sociales y políticos que impulsen la creación de nuevas narraciones con tintes de humor negro. El cambio de siglo en España se inicia con la pérdida definitiva de su hegemonía e influencia internacional. España sufre una acentuada decadencia y un fuerte atraso económico, la mayoría de la población es analfabeta, solo uno de cada tres ciudadanos sabe leer y escribir, y casi tres de cada cuatro españoles, el 74% de la población, se dedica a la agricultura³²². Los inicios del siglo XX fueron un magnífico escaparate para nuevas narraciones auspiciadas por las nuevas tendencias culturales y artísticas. Algunos creadores supieron canalizar la coyuntura del desasosiego y la melancolía para contrapesar la situación de infelicidad y crudeza mediante la comicidad y, en ocasiones, el humor negro.

El siglo XX presenta un ambiente tan catastrófico que el humor cambiará absolutamente, convirtiéndose en un producto para que las masas se rían de tanto espanto o para que olviden el horror en que bien, para que se rían de sus presuntos enemigos o de sí mismas. En el siglo de las masas, el humor servirá para soportar el terrible sufrimiento industrializado que se aplica a las poblaciones.

Las masas van ineludiblemente unidas al color gris, que es el tono con que aparecen en las caricaturas. Es lógico que su comicidad sea el humor negro, el gran humor del siglo. El humor negro es una oposición al poder que no pretende

³²² Fuente *Instituto Valenciano de Investigaciones Económicas*.

ser ideológica ni alternativa sino simplemente una reacción individual frente al caos del mundo que provoca una risa sarcástica (Grojnowski, 1990, 450-460).³²³

De la mano de uno de los grandes creadores literarios del siglo XX en España, el poeta, escritor y dramaturgo Antonio Machado reluce una pequeña narración atípica que sobresale esplendorosa desde los confines del humor negro. Se trata de un relato corto titulado *Fragmento de pesadilla*³²⁴, que se editó póstumamente en el número 22 de *Cuadernos Hispanoamericanos* de la *Revista de Cultura Hispánica* en Madrid en julio de 1951. Posteriormente fue incluido en el libro *Los complementarios y otras prosas póstumas* que se publicó en Buenos Aires en 1957. Corresponde a la etapa temprana de Machado, en la cual también escribió algunos poemas de tono romántico con la temática de la muerte como protagonista, como *Cante hondo* o *El cadalso*.

El protagonista cuenta en primera persona sus impresiones en los momentos finales de su vida. Una mañana temprano se le presenta un hombre viejo y jovial³²⁵ que dice ser su verdugo. La incredulidad inicial del protagonista comienza a desvanecerse conforme pasa el tiempo y ante la insistencia del que dice ser su verdugo, dando paso a un ambiente de jocosa amargura. El verdugo desprende una extraña cercanía y comprensión hacia el protagonista, si a esto unimos la naturalidad y serenidad con la que se comporta el administrador de justicia, la parcela semántica resultante se traduce en un distanciamiento moral que colisiona con la situación absurda y terrible que está sufriendo el narrador. La desenvoltura con la que actúa el verdugo es fruto de una dilatada trayectoria profesional que le permite incluso la diligencia de bromear con la persona que va a ajusticiar [*chiste n°1: Ahorco a domicilio y traigo todo lo necesario*]. El protagonista poco a poco va entrando en razones, sigue desorientado, en suspenso e intenta trasladar su desconcierto a su interlocutor: “Pero ¿es cierto que es usted el verdugo? ¿Y me va usted a ahorcar?” La respuesta del verdugo subraya uno de los momentos álgidos de la comicidad oscura y amarga. [*chiste n°2: Sí; pero eso no tiene importancia; se hace todos los días. Además, hoy por ti y mañana por mí*]. El desparpajo, el sosiego, el inusitado respeto y la empatía

³²³ PERCEVAL (2015), pp. 172-173.

³²⁴ Consultar relato completo en el Anexo 05.

³²⁵ Viejo y jovial, características que se dan también en el personaje de la película *El verdugo* de Berlanga y Azcona, interpretado por Pepe Isbert.

que el verdugo traslada a su futura víctima, choca con la actitud desesperante del reo. Este enfrentamiento se traduce en una explosión de sensaciones que desemboca paradójicamente en una carcajada amarga y macabra, que será más efusiva debido al distanciamiento o desemejanza ante la situación terrible: desde una posición actual, es decir, en ausencia de la pena de muerte, difícilmente vamos a vivir una situación así, pero, recordemos que la pena de muerte se siguió aplicando en España hasta 1975 y a día de hoy todavía hay muchos países que la siguen aplicando, teniendo esto último en cuenta la risa surgida tendrá una mayor envoltura acre si cabe. En otro momento del relato el reo, con desesperación, grita: “¡¡Soy inocente!!”. El verdugo, con su respuesta rebotante de tranquilidad, empatía y buen rollo, intenta convencerle de las bondades de su forma de ahorcar [*Chiste nº3: Yo ahorco por las buenas. Nada de violencia...*]. La risa aparece nuevamente gracias a la distancia emocional entre las dos parcelas semánticas. Los roles que cada uno de los personajes desempeñan rompe la relación de las fuerzas semánticas que mantienen la significación de la narración en equilibrio, lo cual se traduce en incredulidad y desorientación del lector; la tensión acumulada se despresuriza en forma de carcajada. El chiste termina con un nuevo intento del verdugo de suscitar empatía, apelando a la comprensión-aceptación del reo: “Pero póngase usted en mi caso. Si no le ahorco a usted, me ahorcan a mí. Además, tengo mujer e hijos... Usted se hará cargo”, frase lapidaria que afianza la comicidad. Más adelante, el reo comienza a recordar poniendo fin al conflicto interior que soportaba. Había arrojado a la vía al revisor del tren, no llevaba billete. Lejos de enfatizar la amargura y tragedia de la situación, la narración opta por seguir con el chiste en palabras del abogado del condenado: “Para el viaje que le espera, ya no necesita billete...”. En otro adelantado momento, un diálogo entre dos de los presentes en la ejecución recuerda una vez más a *El verdugo* de Berlanga y Azcona: los presentes comentan y ensalzan las bondades de los verdugos de antaño respecto de los contemporáneos. En la distensión, en ausencia de clímax (la ejecución), es el mismo ajusticiado, ya muerto quien entabla conversación con Caronte³²⁶, esperando a embarcar hacia el más allá, pasaje con marcado carácter e influencia romántica y que también rememora a una escena de *El Verdugo*, particularmente la que se

³²⁶ Barquero del Hades en la mitología griega.

produce en las Cuevas del Drach. En el final no se renuncia a la jocosidad oscura, en el diálogo con Caronte, el narrador se lamenta de no haber muerto de una manera más original.

En el ámbito literario destacar también la labor de Ramón Gómez de la Serna. En algunas de sus greguerías expresa cierta predilección por el humor negro con sentencias como estas:

- ☞ La guillotina fue la máquina de afeitar que inventó la Revolución Francesa.
- ☞ Los aviones, al caer, tienen el gesto consolador de estrellarse con los brazos en +.
- ☞ Era tan pulcro aquel verdugo, que desinfectaba la guillotina antes de cortar la cabeza a la víctima.
- ☞ Los cementerios están llenos de panteones de los que «se rieron los últimos».
- ☞ La frase que más reúne la vida y la muerte es la de: «¡Estoy hecho polvo!».
- ☞ El verdugo es igual al antropófago: los dos matan para comer.
- ☞ El epitafio es la última tarjeta de visita que se hace el hombre.
- ☞ Los ojos de los muertos miran la nube que no volverán.³²⁷

Gómez de la Serna también adecenta de humor negro a su obra *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, cuya 1ª edición de 1935 se publicó en Ediciones del Árbol, una editorial madrileña cuya matriz fue la revista literaria Cruz y Raya fundada en 1933³²⁸. En 1942 se volvería a publicar en la editorial Espasa-Calpe dentro de la Colección Austral, esta vez con el nombre abreviado de *Los muertos y las muertas*. En este volumen, Gómez de la Serna se deleita en ofrecer, entre otras hablillas, comentarios sobre la risa de las calaveras, dictámenes en favor del humorismo, dichos lúgubres de cementerio y todo un conglomerado de habladurías sobre la muerte. Veamos algunos arquetipos de su fina ironía mortuoria.

Para consuelo de los hombres ha puesto Dios esa rasgada risa que queda en la calavera, pero los hombres son tan pedantes que no quieren admitir esa risa

³²⁷ GÓMEZ DE LA SERNA (2021), pp. 113-143.

³²⁸ Ediciones del Árbol y la revista Cruz y Raya tuvieron una vida efímera, la guerra civil puso fin a los dos proyectos.

que de los que más se reirá será de ellos mismos, de los seriecistas, que lograron que fuese ajena a ellos su propia risa calaveral, pagando así el que no supieron encontrar su afinidad (Gómez de la Serna 1961: 32).

Todo el mundo vive en España como en un estado preagónico exquisito, como si todos, en medio de su alegría, estuviesen gozando el último día al sentirse por dentro como en plena peritonitis. Así, al preguntarle a Quevedo cuál es el momento más feliz de la vida, respondió: “el penúltimo”, y Valle, cuando le preguntan: ¿Usted, qué quisiera ser?, contesta: “difunto”. Y en su momento final exclamó: “¡Cómo tarda esto!” (Gómez de la Serna 1961: 44).

El humorismo debe ser esa explosión de realidad inevitable que surge en las fiestas y en los funerales, como comentario definitivo del vivir, como preparando al mundo para bien morir.

El éxito del humorismo está en que no brote ni de lo muy cómico ni de lo muy fúnebre, que se mueva en ese trozo de calle que va del teatro a la funeraria.

Los momentos de supremo humorismo han sido al borde de la tumba. No hay nada que los supere.

Cuando a Molière, moribundo, le anuncian que ha llegado el médico, exclama: “Díganle que estoy muy enfermo y que por eso no le puedo recibir” (Gómez de la Serna 1961: 46-47).

Hay muchos suicidas españoles que se matan porque les “da la gana”, según dejan escrito en el papel final. El doctor Marañón me contaba el caso de un tipo perdido de encefalitis letárgica, que cuando él dictaminaba que su muerte sería segura, ante los alumnos que rodeaban al que estaba debajo del sueño fatal, éste respondió, desde el fondo de su sueño: “¡Qué te crees tú eso!”, y murió al punto (Gómez de la Serna 1961: 50).

Por último, resaltar la obra de Max Aub *Crímenes ejemplares*. Editada inicialmente en México en 1957, la obra recoge toda una serie de relatos y narraciones humorísticas de negra condición. Así justifica el autor su hacienda:

HE AQUÍ MATERIAL DE PRIMERA MANO. Pasó de la boca al papel rozando el oído. Confesiones sin cuento: de plano, de canto, directas, sin más deseos que explicar el arrebato. Recogidas en España, en Francia y en México, a través de más de veinte años, no iba —ahora— a aderezarlas: razón de su vulgaridad. Hicieronlas intentando, sin duda, ponerse a bien con Dios, huyendo del pecado.

Los hombres son como los hicieron y querer hacerlos responsables de lo que, de pronto, les empuja a salirse de sí es orgullo que no comparto. Los años me han abierto a la comprensión. Desembuchan escuetamente las razones nada oscuras que los llevarona al crimen, sin otro que dejarse arrastrar por su sentimiento. Ingenuamente dicen —a mi ver— verdades.

[...] Pero no publico sino lo que fui autorizado por quien podía hacerlo. No doy nombres, pero los tengo.³²⁹

De entre todos los testimonios y anécdotas, paso a rescatar los siguientes pasajes:

—LO MATÉ porque era de Vinaroz.

—TENÍA UN FORÚNCULO muy feo. Con la cabeza gorda, llena de pus. El médico aquel —el mío estaba de vacaciones— me dijo:

—¡Bah! Eso no es nada. Un apretón y listos. Ni siquiera lo notará.

Le dije que si no quería darme una inyección para mitigar el dolor.

—No vale la pena. Lo malo es que al lado había un bisturí. Al segundo apretujón se lo clavé. De abajo arriba: según los cánones.

—ERA MÁS INTELIGENTE que yo, más rico que yo, más desprendido que yo; era más alto que yo, más guapo, más listo; vestía mejor, hablaba mejor; si ustedes creen que no son eximentes, son tontos. Siempre pensé en la manera de deshacerme de él. Hice mal en envenenarlo: sufrió demasiado. Eso, lo siento. Yo quería que muriera de repente.

—ME SALPICÓ de arriba abajo. Eso, todavía, pase. Pero me mojé toditos los calcetines. Y eso no lo puedo consentir. Es algo que no resisto. Y, por una vez que un peatón mata a un desgraciado chófer, no vamos a poner el grito en el cielo.

—YO NO TENGO voluntad. Ninguna. Me dejo influir por lo primero que veo. A mí me convencen en seguida. Basta que lo haga otro. Él mató a su mujer, yo a la mía. La culpa, del periódico que lo contó con tantos detalles.

—LA VERDAD ES que me porté mal con él. Me dejé llevar por un arrebató y lo insulté. Él tenía la razón, pero yo soy así. No hubo más. Nos seguimos viendo, sin hablarnos. Pero, para mí, era muy molesto. Claro está que podía haberle

³²⁹ AUB y TEJADA TELLO (2020), pp. 201-202.

pedido perdón, y todo hubiese seguido como antes. Pero yo no soy de éstos. Él no me hacía caso: como si no existiera. Pero estaba ahí. Había que acabar. Lo dejé seco. No dijo ni ¡ay! Estoy seguro de que ni siquiera le dolió. Los dos hemos quedado tranquilos.

—ES QUE USTEDES NO SON mujeres, y, además, no viajan en camión, sobre todo en el Circunvalación, o en el amarillo cochino de Circuito Colonias, a la hora de la salida del trabajo. Y no saben lo que es que la metan a una mano. Que todos y cualquiera procuren aprovecharse de las apreturas para rozarle los muslos y las nalgas, haciéndose los desinteresados, mirando a otra parte, como si fuesen inocentes palomitas. Indecentes. Y una procura hurtarse a la presión y empuja hacia otro lado. Y ahí otro cerdo, con las manos en los bolsillos rozándola a una. ¡Qué asco! Pero ese tipo se pasó de la raya: dos días seguidos nos encontramos lado por lado. Yo no quería hacer un escándalo, porque me molestan, y son capaces de reírse de una. Por si acaso me lo volvía a encontrar me llevé un cuchillito, filoso, eso sí. Sólo quería pincharle. Pero entró como si fuera manteca, puritita manteca de cerdo. Era otro, pero se lo merecía igual que aquél.^{330 331}

En cuanto al teatro de principios de siglo XX destacar, en primer lugar, los nombres de los dramaturgos Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca; los dos cultivaron el sainete costumbrista y gozaban de un gran éxito de público. Sus producciones se basan en piezas cómicas de poca profundidad existencial cuya función primordial es hacer reír. Con el tiempo, irán adaptando sus creaciones a los nuevos gustos del público dando forma a otras maneras de hacer teatro. Arniches³³² bautizó genéricamente a sus nuevas producciones dramáticas como

³³⁰ AUB y TEJADA TELLO (2020), pp. 210-274.

³³¹ El día 11 de febrero de 2022 saltó una noticia trágica a todos los diarios y televisiones. Un adolescente de 15 años mato a su familia. Al parecer cometió los crímenes porque le iban a cortar el acceso a internet por su mal comportamiento y por su deficiente expediente académico. Discutió con su madre y cogió la escopeta de su padre y la mató, después mató a su hermano de diez años, según declaró, para que no le delatara, por último, esperó a que su padre llegara del trabajo y lo mató –dijo– porque sabía que se iba a enfadar por lo que había hecho a su madre y a su hermano.

³³² Una de sus grandes obras es *La señorita de Trevélez: farsa cómica en tres actos* que se estrenó en el Teatro Lara de Madrid el 14 de diciembre de 1916. Edgar Neville la llevó al cine en 1936 y Juan Antonio Bardem realizó una adaptación dramática en su film *Calle Mayor* de 1956.

tragedias grotescas. El título de la obra fundacional del nuevo género fue *¿Que viene mi marido!* que se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1918. La obra cuenta en tono jocoso las vicisitudes de Carita y su familia. Carita es una joven distinguida que está prometida y pronta a casarse con su novio Luis, estudiante de medicina. Un buen día Carita recibe la carta de un notario anunciándole el fallecimiento de su padrino Rogelio Nogales. En la misiva también se le comunica que el fallecido ha tenido la deferencia de dejarle toda su fortuna, pero para poder tomar posesión de la herencia le exige una condición: una vez casada solo podrá tener acceso a ella cuando su marido muera. Un amigo de la familia les ofrece la posibilidad de tomar en matrimonio a un enfermo desahuciado, para que una vez fallezca, Carita pueda cobrar la herencia y casarse con su novio. Al inicio del segundo acto sabemos que la boda se ha celebrado y que el supuesto desahuciado, un tal Bermejo, no solo no ha muerto, sino que está henchido en salud. Nada más comenzar la escena VII del segundo acto, conocemos al tal Bermejo. El «accidentado» marido de Carita, tratando de infundir compasión en la familia, se muestra tierno y apenado “por no haber muerto”. La situación posee grandes niveles de jocosidad, que se ve acrecentada por un lenguaje repleto de dribles lingüísticos, la verosimilitud de las palabras y la pose dramática de Bermejo. El «pobre» Bermejo está devastado y totalmente apesadumbrado por no haber cumplido su palabra: el humor negro está servido esta vez con una pizca de tristeza y altas dosis de compasión, aunque también salpimentado con mala uva, puesto que más adelante el espectador, que fue inducido previamente y se identificó con las circunstancias personales de Bermejo, conoce que todo ha sido una treta, Bermejo ni está enfermo ni casi muerto y, en su momento, suplantó la identidad de un pobre moribundo que terminó por fenecer.³³³

En cuanto a Pedro Muñoz Seca fue el que popularizó el término *astracán* y lo usó para definir sus producciones. “Su invención supuso la pérdida de muchas de las cualidades artísticas del sainete, reduciéndose a una temática raquí-tica donde la superficialidad alcanza sus más altas cimas. La gracia es de sal gruesa y el disparate por el disparate su fórmula” (Oliva Olivares 1978: 60). Destacamos dos de sus obras por su carácter jocoso y de humor negro, *El verdugo de Sevilla* que escribió junto al dramaturgo Enrique García Álvarez y se

³³³ Para consultar la transcripción de la escena séptima del segundo acto de la obra de Arniches ir al Anexo 06.

estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1916, y *La venganza de don Mendo*, estrenada dos años después también en el Teatro de la Comedia. La historia de la primera tiene ciertas similitudes con *El verdugo* de Berlanga y Azcona: un inventor entrado en años acepta la plaza de funcionario sin saber que es para hacer las funciones de verdugo. *La venganza de don Mendo* es una tragedia humorística en verso ambientada en el siglo XII durante el reinado de Alfonso VII, “el Emperador”, rey de León. Las dos obras citadas de Muñoz Seca, cercanas al folletín³³⁴, se caracterizan por la ligereza psicológica de sus personajes, la poca profundidad de su estructura dramática y su única voluntariedad jocosa o de risa fácil. Las dos fueron llevadas al cine, *El verdugo de Sevilla*³³⁵ en 1942, dirigida y protagonizada por el mexicano Fernando Soler, rodada en México y de producción íntegramente mexicana, y *La venganza de don Mendo*³³⁶ en 1961, que dirigió y protagonizó Fernando Fernán Gómez.

El astracán posee numerosas citas a las mofas macabras y al humor negro, así lo asegura Alejandro Montiel:

Que en el astracán hay sobradas pruebas de humor negro y de burlas sobre lo fúnebre lo acreditan inapelablemente diversas obras teatrales (nunca llevadas al cine) a menudo ingenizadas por Enrique García Álvarez al alimón con uno u otro compinche, como, por poner sólo un ejemplo, *El fin de Edmundo* ("farsa cómica" de E. García Álvarez y A. de la Prada, estrenada en el teatro Rey Alfonso de Madrid el 4 de octubre de 1923), en cuyo primer acto (véase García Álvarez; Prada, 1923), un indeciso "suicida presunto" (p. 15), Don Edmundo Lope de Sosa y del Monte, caballero muy deteriorado, que se aloja en un mísero tabuco, "semi-cadáver, opositor a la tumba fría" (p. 13), ve estorbado sus tercios

³³⁴ En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, *folletín* tiene las siguientes acepciones: 1 m. Escrito que se inserta en la parte inferior de alguna hoja de un periódico, de modo que se puede cortar para coleccionarlo; generalmente se publicaban así novelas por partes; a veces, también artículos literarios o ensayos. 2 Como las novelas que se acostumbraban publicar en esa forma eran de intriga, con sucesos y coincidencias muy dramáticos, sorprendentes e inverosímiles, se aplica también el nombre a una novela u obra dramática de esas características.

³³⁵ SOLER, Fernando (director) (1942) *El verdugo de Sevilla* [online]. México: Films Mundiales S.A. Lo único destacable de toda la película es la actuación de propio Fernando Soler que encarna a don Bonifacio Bonilla el personaje del inventor y candidato a verdugo.

³³⁶ FERNÁN GÓMEZ, Fernando (director) (1961) *La venganza de don Mendo* [online]. España: Cooperativa A.C.T.A.

aunque insolentes propósitos por Alina, "una espléndida y elegante mujer americana" (p. 14), que pretende hacerle su esposo, tratarle a cuerpo de rey y llevarle a Buenos Aires para que un pretendiente desdeñado que ha jurado matar a cualquiera que la consiga (Míster Browin, un "hijo de la oxigenada Albión", p.30) le descerraje un montón de tiros y se cumplan sus anhelos, dejándola así "viuda y alegre" (p.20) para que, ya con el asesino en prisión, pueda casarse sin miedo con su predilecto Chichín (Montiel Mues 2014: 3).

El teatro de comedia comienza a renovarse. La comicidad fácil, superficial y de ínfima profundidad creativa da paso a nuevas formas teatrales que beben de las nuevas tendencias artísticas surgidas en Europa. Uno de esos renovadores es Enrique Jardiel Poncela. Entre su extensa obra destacar dos comedias con apuntes de humor negro y chufas a la muerte. En 1930 se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid, *El cadáver del señor García*, crónica del encuentro del cadáver de un suicida, que, por despecho, se fue a matar al domicilio de su amada, pero equivocadamente lo hizo en el piso de una vecina, Hortensia. Unos años más tarde, concretamente en 1940 se estrenó igualmente en el Teatro de la Comedia, *Eloísa está debajo de un almendro*³³⁷, una comedia de misterio donde el humor absurdo convive con la locura y extravagancia de sus personajes, las desapariciones y la muerte.

Otro de los grandes renovadores del teatro fue Miguel Mihura, fundador y director de la revista de humor *La Codorniz*. El autor de *Tres sombreros de copa*, estrenó en 1946 en el Teatro Guerrero de Madrid, *El caso de la mujer asesinada*³³⁸: Mariana tiene un sueño en el que aparece en su casa un hombre con su pareja y un indio *sioux*. Mariana escucha como la pareja le cuenta al indio que han tenido que envenenar a la antigua esposa del hombre para poder consumir su amor. El sueño se hará realidad y Mariana será envenenada por su marido y su amante.

³³⁷ Rafael Gil realizó en 1943 una adaptación cinematográfica de la obra de Jardiel Poncela.

³³⁸ La obra fue llevada al cine en 1955 por el director chileno afincado en México Tito Davison (Óscar Herman Davison), de producción íntegramente mexicana.

El caso de la mujer asesinadita es una comedia emocionante porque los protagonistas se amaban, pero no podían ser felices hasta no morir...

El caso de la mujer asesinadita es una comedia de intriga porque hay en ella una gran pasión de fuerzas telepáticas y un dulce y pequeño asesinato...

El caso de la mujer asesinadita es una comedia poética porque, mientras nieva en la calle, los protagonistas juegan con floreros que contienen tulipanes y tocan la zambomba con ternura...

El caso de la mujer asesinadita es una comedia escrita con sarcasmo y amargura, en la cual el humor, lo disparatado y lo poético es solo el ropaje.

El caso de la mujer asesinadita no tiene nada que ver con el humor de *La Cordorniz*.³³⁹

Otro de los autores teatrales que gozó de gran éxito gracias a su complacencia por el humor negro fue Alfonso Paso. Condescendiente y cercano a postulados ideológicos de la Falange, Paso escribió en las décadas de los cincuenta y sesenta algunas comedias donde la muerte violenta tenía un protagonismo exclusivo.

La afición de Alfonso Paso por el humor macabro le viene desde muy temprano, con dos hitos en su carrera: *Veneno para mi marido* y *Usted puede ser un asesino*. Con *Veneno para mi marido*, estrenada en 1953, Alfonso Paso conseguía su primer gran éxito como profesional y comenzaba así un tipo de humor macabro combinado con una intriga de misterio que tantas alegrías le iba a dispensar en el futuro. En 1958 se estrenaba la que puede considerarse obra maestra del género: *Usted puede ser un asesino*, pieza de perfecta construcción que, una vez más, unía el humor macabro a la intriga policiaca. A partir de entonces, Alfonso Paso se va a convertir en un auténtico especialista en crear vodeviles en los que surgen asesinatos y muertes fortuitas que implican a los personajes, de tal manera que, por temor de que se descubran infidelidades conyugales, intentan ocultar los cadáveres sin demasiada eficacia, pero con gran comicidad. De este modo, el trasiego de cadáveres y las forzadas e inverosímiles situaciones que se producen para justificar tan inusual situación desembocan en un humor macabro muy efectivo en la escena de posguerra. Lo policiaco se funde con el

³³⁹ MIHURA y RAMONEDA (2004), pp. 298.

humor y se crea el subgénero del vodevil negro, en el que lo que importa es, sobre todo, reírse a carcajadas con las embarazosas situaciones de los personajes, que se las ingenian como pueden para desembarazarse de los cadáveres que les han llegado inopinadamente a sus manos. Otra variante de estos vodeviles negros son los que tratan de asesinatos premeditados, pero que, en la práctica, por causas imprevisibles o por pura casualidad, resultan de difícil ejecución, originando un rastro de víctimas fortuitas y la risotada del espectador, que contempla complacido cómo los asesinos fracasan una y otra vez en sus criminales planes.

Vodeviles negros de Alfonso Paso son, además de los citados: *Adiós Mimi Pompón*, *Cuatro y Ernesto*, *Los Palomos*, *Al final de la cuerda*, *Los tontos más tontos de todos los tontos*, *Cuidado con las personas formales*, *De profesión sospechoso*, *Vamos a contar mentiras*, *Tus parientes no te olvidan* y *Las mujeres los prefieren pachuchos*.^{340 341}

7.3.4. Valle-Inclán: ¿la deformidad de la realidad o la violación del realismo?

Con anterioridad hemos visto ejemplos donde el humor sobrepasa los límites de los géneros y se adentra con su ímpetu desgarrador en las entrañas de la dramatización. Nunca un estilo ha logrado cambiar radicalmente la estructura dramática de una narración tanto como lo ha hecho el humor. El estilo humorístico arremete contra la imposición de género, trastocando la correlación de fuerzas que tensionan el relato y activando la técnica de transgresión genérica que tanto ha obrado en provecho de la dramaturgia. Uno de los grandes valedores de esta técnica que apuesta por la ruptura de los límites entre lo trágico y lo humorístico es el escritor, poeta y dramaturgo Ramón José Simón Valle Peña, más conocido por Ramón del Valle-Inclán, autor de la excepcional *Luces*

³⁴⁰ BESÓ PORTALÉS (2008) [online].

³⁴¹ De las obras de Alfonso Paso citadas, fueron llevadas al cine *¡Adiós, Mimi Pompón!* por Luis Marquina, *Cuidado con las personas formales* por Agustín Navarro y *Usted puede ser un asesino* por José María Forqué, las tres realizadas en 1961; además de *Vamos a contar mentiras* dirigida por Antonio Isasi-Isasmendi en 1962 y *Los palomos* dirigida por Fernando Fernán Gómez en 1964.

de bohemia³⁴² y acuñador del *esperpento* como género dramático. Precisamente en *Luces de bohemia* Valle-Inclán dramatiza la personalidad controvertida de Alejandro Sawa, poeta, bohemio, escritor sevillano y amigo, quien murió ciego, con tintes de locura y sumido en la pobreza. Sawa tuvo una vida de exiguos reconocimientos, aunque trabajó de periodista en diferentes medios informativos y en revistas satíricas de la época como *Madrid cómico*. Valle-Inclán supo admirablemente embadurnar de humor negro las últimas horas de la vida de Sawa combinando ficción con hechos reales. La trágica historia de Max Estrella presume de una notable accesibilidad gracias a la dotación de humor en su concepción estilística. El humor lubrica todos los componentes narrativos, convirtiendo una narración llena de amargura y con grandes dificultades de ser aceptada y comprendida por el público, en algo mucho más accesible. Valle trata de homenajear a su amigo ofreciéndole en la ficción una muerte más amable, en consonancia con su condición de bohemio, que la que sufrió en realidad, se llegó a especular con el suicidio, cosa que no se pudo comprobar. Valle le hace vivir sus últimas horas, sumergido en alcohol, en contacto con prostitutas y recorriendo las calles de Madrid. Un bohemio además de vivir como bohemio tiene que morir como tal —debió pensar Valle—, y de tal manera lo reflejó.

He creído necesario transcribir la escena duodécima³⁴³ de *Luces de bohemia* para tener una mayor facilidad comprensiva. La escena está repleta de menciones al humor, a pesar de que representa el final del itinerario de Max hacia la muerte; el tono es claramente jocoso y guasón.

Como se puede comprobar, la actitud bromista y burlona de Max transita por toda la escena, Don Latino le conmina en varias ocasiones a que deje la mofa. La broma de Max se convierte en delirio, en broma macabra, sin salirse de ella ve y relata su propio entierro. Finalmente, la preocupación de Don Latino por la actitud y las palabras de Max no le impiden que deje abandonado y moribundo a su amigo, no sin antes quitarle la cartera. La escena refleja la dualidad entre lo trágico y lo cómico, aspecto que Valle quiso imprimir a toda la obra, así lo dijo en una de sus entrevistas: “Ustedes saben que en las tragedias

³⁴² *Luces de bohemia* se publicó inicialmente por entregas en el semanario *España* durante 1920, cuatro años más tarde se publicaría la versión definitiva en el volumen XIX de sus obras completas.

³⁴³ Consultar Anexo 07.

antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo” (Valle-Inclán *et al.* 1994: 197). Más adelante dice: “Esta modalidad [el esperpento] consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma” (Valle-Inclán *et al.* 1994: 201). La duodécima es la escena de la resolución, donde también está incluido el clímax y el desenlace. La escena está narrada desde el máximo respeto. Max está borracho y se está muriendo, pero a la vez, disfruta de una gran lucidez. El humor negro y la broma macabra que impregna toda la escena se sustenta con gran solemnidad y elegancia, provocando una comicidad sofisticada y con una gradación jocosa apacible.

En la escena decimatercia, Valle narra el velatorio de Max Estrella. Desde el principio se suceden acontecimientos con distintos grados de comicidad oscura o de humor negro. Al principio de la escena llega al velorio Don Latino, Claudinita al percatarse de su presencia, entabla una amarga y tensa conversación con él:

CLAUDINITA

¡Usted está borracho!

DON LATINO

Lo parezco. Sin duda lo parezco. ¡Es el dolor!

CLAUDINITA

¡Si tumba el vaho de aguardiente!

DON LATINO

¡Es el dolor! ¡Un efecto del dolor, estudiado científicamente por los alemanes!³⁴⁴

En el anterior pasaje se produce una confrontación entre dos personajes, cada uno impregnado de estados emocionales antagónicos, una anchura emocional que los coloca en planos narrativos irreconciliables. Esta diferencia agudiza la falta de entendimiento entre ellos, lo cual eleva el tono y se produce el enfrentamiento que desemboca en la descalificación y el insulto. Claudinita dirigiéndose a don Latino alude a su estado de embriaguez; la respuesta absurda e inesperada de este provoca el establecimiento de un alto nivel de jocosidad,

³⁴⁴ VALLE-INCLÁN *et al.* (2012), pp. 179-180.

acrecentado por la situación trágica y amarga en la que se produce. La comicidad macabra llega a su máximo exponente cuando Don Latino insiste en rectificar de nuevo a Claudinita, pero esta vez añadiendo una supuesta relación científica entre el dolor que produce una pérdida y el estado afectado en que se encuentra. Seguidamente surge otro momento de especial comicidad oscura. Aparece en el velatorio Basilio Soulinake, dice ser amigo del difunto y nada más llegar pone todo su empeño en intentar convencer a la viuda y a los allí presentes de que Max Estrella no está muerto, está inmerso en un proceso de catalepsia, asegura Basilio. El pasaje³⁴⁵ transcurre entre la amargura y el estupor de Madama Collet y Claudinita, que no pueden creer lo que está sucediendo, y la falta de respeto y consideración de la que hace gala el personaje de Basilio ajeno a toda sensibilidad y decoro por el dramático escenario. La duda sobre el estado de Max como broma macabra llega a tal nivel de jocosidad que incluso el cochero decide comprobar con una cerilla encendida si el muerto está verdaderamente deceso³⁴⁶.

En 1930 Valle publica *Martes de Carnaval* que reúne tres *esperpentos* editados con anterioridad, son *Las galas del difunto*, *La hija del capitán* y *Los cuernos de Don Friolera*. En *Las galas del difunto* Valle narra las vicisitudes de Juanito Ventolera, un militar de rango raso recién repatriado de la guerra de Cuba que, para impresionar e intentar seducir a La Daifa, una prostituta, decide intercambiar su atuendo con las galas de mortaja del boticario, recién fallecido, que resulta ser el padre de La Daifa. El tono del *esperpento* es jocosos y burlesco, con una clara intencionalidad hacia la hilaridad. El humor negro está presente en buena parte de las escenas. En la primera de ellas la Daifa desea la muerte de su padre espoleada por la Bruja. Acto seguido, La Daifa y Juanito Ventolera

³⁴⁵ Consultar el pasaje de la escena decimatercia de *Luces de bohemia* en el Anexo 08.

³⁴⁶ Valle-Inclán estuvo presente en el velatorio de su amigo Alejandro Sawa en Madrid. La escena que recrea ese momento tiene partes de realidad y partes de ficción. La duda sobre el estado del difunto parece que fue real, pero el acontecimiento del mixto es totalmente inventado. Pío Baroja también reflejó en tono burlesco el velorio de Sawa en el capítulo VIII de la Sexta parte de su obra publicada en 1911 *El árbol de la ciencia*, donde también se hace referencia al asunto de la cerilla, esta vez Baroja llamó al personaje Rafael Villasús. Para un mayor acercamiento sobre lo real y lo «ficcionalizado» en la muerte de Sawa, consultar SANTIAGO NOGALES (2017) [online].

intercambian impresiones entre alusiones sexuales y críticas a la guerra. Al final de la escena segunda el Boticario recibe una carta de La Daifa, su hija, antes de poder leerla, la muerte le viene repentina, así lo cuenta Valle:

EL BOTICARIO, con rosma de gato maniaco, se esconde la carta en el bolsillo: Musita rehusó a leerla: Éntrase en la rebotica. La cortineja suspensa de un clavo deja ver la figura soturna y huraña que tiene una abstracción gesticulante. Cantan dos grillos en el fondo de sus botas nuevas. Lentamente se desnuda del traje dominguero: Se reviste gorro, bata, pantuflas: Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida con una mueca. La coruja, con esquinado revuelo, ha vuelto a posarse en el iris mágico que abre sus círculos en la acera. El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada, se despegas de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual. La coruja, pegándose al quicio, mete los ojos deslumbrados por la puerta. EL BOTICARIO se dobla como un fantoche.

LA BRUJA. —¡Alma de Satanás!

JUANITO VENTOLERA. —¡Buena trúpita!

EL GALOPÍN. —Es una alferecía que le da por veces.

JUANITO VENTOLERA. —¡Cayó fulminado!

EL GALOPÍN. —¡Impone mirarle!

JUANITO VENTOLERA. —¡Animo, patrón!

LA BRUJA. —¡Friegas de ortigas por bajo del rabo!

Se anguliza como un murciélago, clavado en los picos del manto: Desaparece en la noche de estrellas. Un gato fugitivo, los ojos en lumbre y el lomo en hopo sale en cohete por el canto de la cortinilla, rampa al mostrador, cruza de un salto por encima del fantoche aplastado: Huye con una sardina bajo los bigotes. Viene detrás la vieja, que grita con la escoba enarbolada.

LA BOTICARIA. —¡Centellón, que se lleva la cena! ¡Ni el propio enemigo! ¡San Dios, qué retablo! ¡Otra alferecía!

EL GALOPÍN. —¡Cayó fulminado!

JUANITO VENTOLERA. –Le pasó un aire.

LA BOTICARIA. –Hoy se cumple el año. ¡Sócrates, por qué me dejas viuda en este valle de lágrimas!³⁴⁷

En la escena tercera Juanito Ventolera es sorprendido por tres soldados cerca del enterramiento del Boticario en el cementerio, Ventolera tiene la intención de despojar de su vestimenta al muerto. La conversación sucede entre burlas y chanzas lanzadas al reciente finado, veamos un extracto:

EL BIZCO MALUENDA. –¿El difunto tiene aviso de que lo buscas?

JUANITO VENTOLERA. –Voy a pasárselo. Justamente aquí está enterrado, Patrón, vamos a vernos las caras. Vengo por la manda que usted me ha dejado.

FRANCO RICOTE. –¡Las burlas con los muertos por veces salen caras!

PEDRO MASIDE. –¡No apruebo lo que haces!

EL BIZCO MALUENDA. –Si un difunto se levanta, la valentía de nada vale. ¿Qué haces en riña con un difunto? ¿Volver a matarlo? Ya está muerto. Si ahora se levantara el boticario, por muchos viajes que le tirásemos puestos los cuatro en rueda, le veríamos siempre derecho.

JUANITO VENTOLERA. –¡Eso supuesto que se levantara!

FRANCO RICOTE. –Vamos, amigo, deja esa burla y vente a cenar.

JUANITO VENTOLERA. –Luego que recoja la manda.

PEDRO MASIDE. –¡Ya pasa de desvarío!

EL BIZCO MALUENDA. –Ese atolondramiento no lo tuvo ni el propio Juan Tenorio.

PEDRO MASIDE. –Ya estás viendo que el muerto no sale de la sepultura. ¡Déjalo en paz!

JUANITO VENTOLERA. –Le pesa la losa y hay que ayudarle. ¿Por qué no os llegáis para echar una mano? ¡Vamos a ello, amigos!

EL BIZCO MALUENDA. –¡De locura pasa!

PEDRO MASIDE. –¡Mucho has pimplado!

FRANCO RICOTE. –¡No se levanten a una todos los difuntos y nos puedan!

³⁴⁷ VALLE-INCLÁN y RUBIO JIMÉNEZ (2011), pp. 91-92.

JUANITO VENTOLERA. –Para recoger la manda del patrón, me es preciso dejarle en cueros.

PEDRO MASIDE. –¡Mira lo que intentas!

JUANITO VENTOLERA. –A eso he venido. ¿Quiere alguno ayudarme?

PEDRO MASIDE. –¡Te digo ahora lo que antes te dije! ¡No hay burlas con los muertos!

JUANITO VENTOLERA. –¡Ni el caso es de burlas!

EL BIZCO MALUENDA. –¡Ahí es nada!

JUANITO VENTOLERA. –¡Nada!

EL BIZCO MALUENDA. –¡Gachó!

FRANCO RICOTE. –Cuando a tanto te pones, conjeturo que con prendas de mucho valor enterraron al difunto.

JUANITO VENTOLERA. –¡Un terno de primera! ¡Poco paquete que voy a ponerme! Flux completo, como dicen los habaneros.³⁴⁸

Es comprobado que el tono o el estilo humorístico empleado en *Martes de Carnaval* es menos solemne y más desenfadado que el empleado por Valle en *Luces*. *Luces* se digna de poseer un estilo jocoso más sofisticado y galante que se expresa también mediante un lenguaje más comedido y menos aculturado, socarrón o vulgar. El tono de *Luces* refleja la identidad cultural de sus protagonistas, la mayoría pertenecientes a la farándula, poseedores –en su puesto– de un énfasis ilustrado notable.

Ante lo que pudiera parecer evidente y poniendo en entredicho muchos de los postulados teórico-analítico al respecto, Valle-Inclán en sus esperpentos no deforma la realidad, puesto que la realidad ostenta una imposibilidad manifiesta de ser maleada, además de estar ya suficientemente deformada. La realidad es poseedora de su propia deformidad, está lacerada, enferma, es macabra, cruel y llena de amargura. “España es una deformación grotesca de la civilización europea” dice Valle a través de su personaje Max Estrella (Valle-Inclán *et al.* 2012: 169). Valle utiliza esa deformidad para soliviantar los postulados teóricos de la dramaturgia, y lo hace escogiendo la «realidad» que más le acomoda, la de los espejos cóncavos, una «realidad» ridícula, absurda que provoca a la

³⁴⁸ VALLE-INCLÁN y RUBIO JIMÉNEZ (2011), pp. 92-96.

vez hilaridad, temor y piedad. Los espejos por sí solos no son capaces de deformarla, sino que promueven una realidad alternativa, una pseudo-realidad representada, re-creada, hecha ficción. Valle-Inclán se inmiscuye en los cánones de la dramatización y aísla aquella realidad ponzoñosa optando por los preceptos narrativos que mejor se adaptan a su visión analítica –los de la tragedia clásica–, y los envuelve magistralmente utilizando un soplo de estilo que encierra tras de sí diversos grados de comicidad. La supuesta deformación que atesora Valle tiene dos acepciones diferenciadas; por una parte tenemos la realidad «deformada» sobre la cual se inspira, y por otra la transgresión de los cánones trágicos clásicos que exhibe en la narración esperpéntica. Para Valle transgredir esos cánones es lo que otorga belleza estética a sus esperpentos; pero cuando el engranaje o la maquinaria de la creación artística y la dramatización entran en funcionamiento la imperfección de la realidad se desactiva: “la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta” (Valle-Inclán *et al.* 2012: 169). Valle construye un relato con “matemática de espejo cóncavo” (Valle-Inclán *et al.* 2012: 169), e infringe las normas clásicas cuando aporta a su estética el humor y el aspecto jocoso. La ingeniería creativa de Valle-Inclán obliga a cambiar la visión de la realidad deforme española. La belleza y la sofisticación de la dramatización de Valle nos exhorta a replantearnos la manera en que tomamos prestada la realidad histórica de la época; la condición por la cual accedemos a esa realidad está en entredicho. Una vez entra en funcionamiento la dramatización, la sordidez –la deformidad– de la realidad española se desactiva, realidad que se hace más aprehensible y dúctil, más fácil de digerir y por ende más factible de ser modificada o, cuando menos, más proclive a conformar una conciencia de cambio en la sociedad. Para Valle lo absurdo, lo ridículo, el humor negro es lo que da carácter matemático al relato. Valle considera la adopción del humorismo y la comicidad como única alternativa de estilo para contar la situación deforme de la política y la sociedad española de principios del siglo XX; de esta manera su estética narrativa se hace divertida, terriblemente divertida. En *Luces de bohemia* vemos como a Max y a Don Latino les divierte ver la realidad tamizada desde el humor absurdo y oscuro, Don Latino dice a Max: “a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del gato”, Max responde: “y a mí” (Valle-Inclán *et al.* 2012: 169). Mediante el diálogo entre Max y Don Latino, Valle insiste en mostrar el tono jocoso y bromista que impregnará todos sus esperpentos. Es claro que la diversión es un componente esencial en la concepción esperpéntica de Valle,

sin el humor, sin la broma, o sin cierto nivel de desenfado es más difícil abarcarla desde una amplitud hermenéutica.

Por último, destacar la obra *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* que Valle-Inclán publicó en Madrid en el volumen IV de sus obras completas (*Opera omnia*) el 10 de octubre de 1927. Se trata de un compendio de cuatro piezas teatrales breves, *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista*³⁴⁹, *Ligazón*³⁵⁰ y *Sacrilegio*³⁵¹, y una quinta pieza más extensa llamada *El embrujado* publicado en 1912 y perteneciente a una época anterior a su época esperpéntica. En las cuatro primeras la muerte, el humor y la burla tienen una presencia preponderante.

La rosa de papel y *La cabeza del Bautista* comparten el subtítulo de «melodramas par marionetas», un órdago más de Valle, que apuesta por un subgénero no canónico, protagonizado además por peleles, lo que, a su vez, le otorga una capacidad del distanciamiento aún mayor respecto de sus criaturas. Así sucede en la primera de las obras, una cohorte de seres amorales se arremolina entorno a la agonizante Encamada con el único objetivo de conocer el paradero de los siete mil reales que deja como legado a sus hijos. Tras la muerte de la mártir, el espectador asiste, impávido, a la humillación del cuerpo grotesco, que rueda sin control a través de la escena [...] ante la indiferencia de los suyos, con la única excepción de sus vástagos, que gritan, de forma descarnada: «¡ay, mi madre! ¡Mi madre! ¡Mi madre!». Sin embargo, Valle juega con el espectador y hace de su risa macabra aversión nauseabunda cuando no sólo le obliga a asistir a la escena de amor necrófilo consumada por Julepe —marido de la finada— [...]

Por su parte, *La cabeza del Bautista* explora, en clave expresionista, las relaciones entre la lascivia y la muerte a través de un triángulo amoroso, de hondo sabor tradicional [...]. Una vez más, un Valle juguetón trastoca el horizonte de

³⁴⁹ *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* se publicaron juntas en el número 141 de la revista literaria *La novela semanal* el 22 de marzo de 1924 con el subtítulo de *Novelas macabras*.

³⁵⁰ *Ligazón* se publicó el 26 de agosto de 1926 en el número 24 de la revista literaria *La novela mundial* con el subtítulo *Auto para siluetas*, contenía ilustraciones de Rivero (Francisco Rivero Gil).

³⁵¹ *Sacrilegio* se publicó inicialmente por entregas en el diario *Heraldo de Madrid* desde el 6 hasta el 10 de septiembre de 1927.

expectativas del auditorio, que, acostumbrado a un legado farsesco, que privilegia la juventud frente a lo caduco, espera que el consabido caso de cuernos acabe con la humillación del vejete. Por el contrario, la presumida comicidad deriva en truculencia con la muerte de Jándalo como resultado de la connivencia del indiano y la casquivana jovenzuela, y en doble patetismo, interpretado, en primera instancia, por don Igi, que se muestra impotente para atajar la atracción necrófila que exhibe su mujer ante el cadáver del joven, y, en segundo término, por la Pepona, condenada por su cobardía a escuchar la salmodia de un viejo desprovisto de los encantos que yacen entre sus brazos.

Ligazón y *Sacrilegio* llevan como subtítulo «autos para siluetas», lo que nos sitúa, una vez más, en el marco del expresionismo, pues los personajes no son sino sombras iluminadas de soslayo por focos intensos de luz que incrementan su dimensión irreal [...]. Por otro lado, Valle-Inclán parte del auto sacramental —de ahí la pertinencia del subtítulo— para ilustrar de forma antitética y paródica su carácter ritual [Perdomo, 1999], ya sea mediante la profanación del sacramento de la Eucaristía —así en *Ligazón* cuando Mozuela, clavándose unas tijeras, da de beber su sangre impura al Afilador y, a su vez, bebe de su cuello, con lo que queda revestida de su poder satánico—, ya sea parodiando el sacramento de la Confesión —así en *Sacrilegio*, una pieza protagonizada por personajes más propios de jácara que de auto, todos los cuales interpretan una mascarada satírica disfrazando de fraile a uno de los suyos a fin de obtener la confesión de El Sordo de Triana.³⁵²

7.4. El humor negro en el relato cinematográfico español

7.4.1. Introducción

Llegados a este punto, vamos a centrar nuestra investigación en las muestras de humor negro que se han ido produciendo en el cine español desde 1927 hasta el periodo de máximo esplendor del humor macabro que se inicia con *El pisito*³⁵³ en 1958 y finaliza con *El verdugo*³⁵⁴ en 1963. Comenzamos nuestro

³⁵² HUERTA CALVO (2008), pp. 1090-1091.

³⁵³ MARTÍN-VELA FERRY, Isidoro y Marco FERRERI (directores) (1958) *El pisito* [DVD]. España: Documento Films.

³⁵⁴ GARCÍA BERLANGA, Luis (director) (1963) *El verdugo* [online]. España, Italia: Naga Films, Zebra Films.

repaso obviando los primeros veintitantos años de nuestro cine debido a la dificultad que supone el acceso a información de los films de esa época, primero por la escasa documentación y análisis historiográficos, y segundo por la desaparición física de un ingente volumen de producciones de los primeros años del cine producido en el estado español, lo que hace imposible su visionado. Tampoco debemos olvidar que la industria filmica de ficción tuvo un desarrollo más intenso a partir de finales de la década de 1910, donde las infraestructuras de proyección ya pueblan un número considerable de municipios y ciudades, “en 1925 ya había en España 1.497 cines, casi la décima parte del total europeo” (Gubern *et al.* 1995: 88), además ya existen un buen número de productoras dedicadas exclusivamente a la producción de filmes de ficción.

El hecho industrial es evidente e indiscutible, la producción había aumentado y se percibe una mayor actividad. Se proponen nuevos modelos de películas, con argumentos basados en obras de autores clásicos y modernos, interpretados por actores y actrices de prestigio, consolidando el cine como espectáculo (Bello Cuevas 2010: 185-186).

Esta coyuntura posibilita la diversidad temática, estilística y argumental de las producciones cinematográficas noveles que irán incorporando nuevas maneras o actitudes humorísticas a sus guiones. El humor negro ya gozaba de una buena acogida en los escenarios; el cine supo aprovechar esa popularidad y fue adoptando como propia esa tendencia extrema del humor. Recordemos que el teatro tenía grandes similitudes con el cine primitivo y, en lo sucesivo, tuvo una incidencia notable sobre las producciones cinematográficas, nutriendo sobre todo de contenido argumental una parte no desdeñable de las nuevas creaciones filmicas. Una prueba de humor negro en el cine primitivo la apreciamos en el film *Le spectre rouge*³⁵⁵ de nacionalidad francesa realizado en 1907 para la productora parisina Pathé por el trolense Segundo de Chomón, uno de los grandes pioneros del cine en España. En esta producción cómica vemos a un diablo con forma de esqueleto efectuando toda suerte de trucajes ilusionistas, prestidigitaciones y ejercicios fantasmagóricos.

³⁵⁵ CHOMÓN, Segundo de (realizador) (1907) *Le spectre rouge* [online]. Francia: Pathé Frères.

Desde 1920 hasta 1963 se realizaron en España multitud de comedias y parodias, una buena parte de ellas contienen en su temática elementos narrativos relacionados con la muerte³⁵⁶, aunque no todas tratan la muerte o sus derivados en tono jocoso, existen comedias o producciones de humor donde la muerte forma parte importante de la trama, pero está tratada desde preceptos no humorísticos. En ese grupo hallamos comedias de intriga sin ningún tratamiento cómico explícito hacia la muerte como *Domingo de Carnaval*³⁵⁷, *Melocotón en almíbar*³⁵⁸, *Crimen para recién casados*³⁵⁹, *Maribel y la extraña familia*³⁶⁰, *La otra vida del capitán Contreras*³⁶¹, *Eloísa está debajo de un almendro*³⁶², *Sitiados en la ciudad*³⁶³ o el film musical *Valentina*³⁶⁴.

A partir de este instante y hasta la finalización del punto 7.4. vamos a dedicar una atención razonada a las películas que suministran un régimen humorístico notorio al cese de la vida; esto es, películas donde se produce, en algún momento y de diferentes modos, una desnaturalización de la muerte enmascarándola con ungüento jocoso y burlesco.

³⁵⁶ Para elaborar el listado hemos consultado: *Catálogo del cine español F2. Películas de ficción (1921-1930)*, *Catálogo del cine español. Volumen F-3. Films de ficción 1931-1940*, *Catálogo del cine español. Volumen F-4. Películas de ficción 1941-1950*, *Catálogo del cine español. Volumen F5. Largometrajes 1951-1960* (consultar bibliografía).

³⁵⁷ NEVILLE, Edgar (1945) *Domingo de Carnaval* [online]. España: Salette-Jimeno, Edgar Neville.

³⁵⁸ AMO, Antonio del (director) (1960) *Melocotón en almíbar* [online]. España: Apolo Films.

³⁵⁹ RAMÍREZ, Pedro L. (director) (1959) *Crimen para recién casados* [online]. España: As Films Producción, Tarfe Films.

³⁶⁰ FORQUÉ, José María (director) (1960) *Maribel y la extraña familia* [online]. España: Tarfe Films, As Films Producción.

³⁶¹ GIL, Rafael (director) (1955) *La otra vida del capitán Contreras* [VHS]. España: Saeta P.C., Suevia Films (Cesáreo González productor).

³⁶² GIL, Rafael (director) (1943) *Eloísa está debajo de un almendro* [online]. España: CIFESA.

³⁶³ LLUCH, Miguel (director) (1955) *Sitiados en la ciudad*. España: IFI Producción. Parodia de las películas de cine negro estadounidense protagonizada por Miguel Gila.

³⁶⁴ GIROLAMI, Marino y Antonio MOMPLET (directores) (1957) *Valentina*. España, Italia: Unión Film, Produzioni D.S.

7.4.2. Films de terror, de espectros y de diablos

En este punto dispensaremos, en primer lugar, filmes cómicos que parodian el cine de terror, después nos detendremos en producciones de temática espectral, para terminar con películas donde el protagonismo lo encarna la figura del diablo. Los films integrantes del grupo de parodias terroríficas que ofrecen su trama al designio del más allá, unas veces empleando seres que no son tal y otras incluyendo personajes que una vez estuvieron vivos, son los siguientes: *Una de miedo*³⁶⁵ de Eduardo García Maroto, *Viaje sin destino*³⁶⁶ de Rafael Gil, *La torre de los siete jorobados*³⁶⁷ de Edgar Neville, dos adaptaciones de la misma obra de Enrique Jardiel Poncela³⁶⁸, *Los habitantes de la casa deshabitada*³⁶⁹ de Gonzalo Delgrás y *Fantasmas en la casa*³⁷⁰ de Pedro Luis Ramírez y, finalmente, *Una de monstruos*, episodio de la película *Tres eran tres*³⁷¹ de García Maroto; en todas ellas el humor radica en el enfrentamiento de los protagonistas con seres del más allá. Curiosamente los protagonistas en cinco de las producciones se disponen a entrar en una peculiar casa donde les esperan extraños seres. En *Una de miedo* de Maroto un coche sufre una avería en una noche lluviosa, sus ocupantes buscan refugio en una misteriosa casa. La casa está habitada por unos espeluznantes personajes, aunque no tanto. En una

³⁶⁵ GARCÍA MAROTO, Eduardo (director) (1935) *Una de miedo* [online]. España: CEA. Miguel Mihura aparece en los créditos como responsable del diálogo.

³⁶⁶ GIL, Rafael (director) (1942) *Viaje sin destino* [online]. España: CIFESA, UPCE.

³⁶⁷ NEVILLE, Edgar (director) (1944) *La torre de los siete jorobados* [online]. España: J. Films (Producciones Luis Judez), España Films (Germán López productor). Adaptación de la novela homónima del escritor madrileño Emilio Carrere que fue publicada en 1920.

³⁶⁸ *Los habitantes de la casa deshabitada* es el título de la obra de teatro de Enrique Jardiel Poncela estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1942.

³⁶⁹ DELGRÁS, Gonzalo (director) (1946) *Los habitantes de la casa deshabitada* [online]. España: Estrella Azul, Hidalguía Films.

³⁷⁰ RAMÍREZ, Pedro Luis (director) (1958b) *Fantasmas en la casa*. España: Guión PC, PE Films.

³⁷¹ GARCÍA MAROTO, Eduardo (director) (1954) *Tres eran tres*. España: Cooperativa del Cinema de Madrid. Largometraje de episodios compuesto de tres parodias y un episodio a modo de prólogo y epílogo.

de las escenas finales un Boris Karloff “cien por cien español” se arranca tocando el piano y cantando un pasodoble³⁷² con sabor mortal, dice así:

No hay nada más hermoso que una agonía,
sobre todo si ocurre en Andalucía, en Andalucía.
Morirse de apendicitis, nos gusta mucho,
y cortarnos las venas con un serrucho.
También es bello que se le caiga a uno todo el cabello.
¡Soy un esqueleto!
¡Olé!
¡Soy un esqueleto!
¡Olé!
Yo salgo de mi fosa todos los días.
Y en Recoletos me subo a los estribos de los tranvías.
Y a las gachís que van con un gabán de piel,
les digo dándoles con un hueso en los muslos:
¡Vaya mujer chipén!
¡Vaya mujer chipén!
Me encantan los microbios del escorbuto
porque son muy formales, y van de luto, y van de luto.
También un tumor blanco es elegante,
y se opera enseguida con unos guantes.
También es bello que se le caiga a uno todo el cabello.
¡Soy un esqueleto!
¡Olé!
¡Soy un esqueleto!
¡Olé!
Yo salgo de mi fosa todos los días.
Y en Recoletos me subo a los estribos de los tranvías.
Y a las gachís que van con un gabán de piel,
les digo dándoles con un hueso en el muslo:
¡Vaya mujer chipén!
¡Vaya mujer chipén!

³⁷² El dúo barcelonés de música electrónica Hidrogenesse grabó una versión que titularon *Pasodoble de los esqueletos* incluida en su álbum *¿De qué se ríen los españoles?* publicado en 2020.

Una de las temáticas repetidas con cierta frecuencia en las comedias que ofrecen un tratamiento burlesco de la muerte o de sus derivados tiene que ver con espectros, fantasmas y demás apariciones. En ellas se juega a la burla con las supuestas consecuencias que la muerte produce en las personas; unas consecuencias basadas en creencias populares ancestrales donde cuando uno muere se convierte en un ser etéreo, imperecedero y con dotes mágicas. En esta ocasión mencionamos comedias no paródicas donde los espectros o fantasmas hacen sus correrías en la trama, en unos casos dando forma narrativa a toda o a gran parte de la película, y en otros operando de manera residual y con exigua entidad nuclear. De las primeras encontramos de la mano de José Buchs, uno de los más prolíficos e importantes directores del cine mudo español, el film silente *Los aparecidos*³⁷³, una adaptación de la *zarzuela cómica*³⁷⁴ homónima de los dramaturgos Carlos Arniches y Celso Lucio, y partitura del maestro Manuel Fernández Caballero, en la que se cuenta en tono de bufa la supuesta aparición al Tío Perico del ánima del Tío Lechuza, muerto recientemente. Siguiendo con producciones donde la temática fantasmagórica es sustancial nos topamos con *El destino se disculpa*³⁷⁵, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1945 y basada en el relato *El amigo difunto*³⁷⁶ de Wenceslado Fernández Flórez. Ramiro³⁷⁷ y Teófilo³⁷⁸ son dos amigos que viven en Replanillo³⁷⁹, pueblo de la provincia de Soria. Ramiro es dramaturgo y estrena obra en el teatro del

³⁷³ BUCHS, José (director) (1927) *Los aparecidos*. España: Ediciones Forn-Buchs. No hemos encontrado copia filmográfica o videográfica disponible. Hemos accedido al contenido de la historia visionando alguna representación dramática contemporánea de la obra de Arniches y Lucio, y también mediante la lectura del guion original de dicha obra.

³⁷⁴ Zarzuela estrenada en el Teatro Apolo de Madrid el 23 de febrero de 1892.

³⁷⁵ SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (1945) *El destino se disculpa* [DVD]. España: Estudios Ballesteros. Fernández Flórez aparece en los créditos de la película como responsable del argumento y de los diálogos.

³⁷⁶ *El amigo difunto* se publicó en dos partes en la revista de tirada mensual *Lecturas*, la primera en mayo de 1923 y la segunda al mes siguiente. En 1930 Fernández Flórez publicó en la editorial Compañía Iberoamericana de Publicaciones el libro *Fantasmas* que incluía, entre otros relatos de la misma temática, *El amigo difunto*, aunque esta vez se tituló *El fantasma*.

³⁷⁷ Rafael Durán.

³⁷⁸ Fernando Fernán Gómez.

³⁷⁹ Localidad ficticia.

pueblo, Teófilo es el actor principal y tiene fama de «morirse» muy bien en escena. El éxito les asiste en su última función y deciden ir a probar suerte a Madrid con un guion bajo el brazo. En Madrid las ínfulas cinematográficas se desvanecen y Ramiro lo único que consigue es un trabajo de locutor de radio. Ramiro y Teófilo hacen balance de su estancia en Madrid y se conjuran para que cuando uno de ellos muera el otro vuelva al mundo de los vivos y, así, interceder por él y “advertirle de sus errores y anunciarle el dolor y el engaño que le espera”. Poco después de hacer el juramento, los dos amigos se separan, con la mala fortuna que Teófilo es atropellado por un coche. Ramiro al oír el estruendo se teme lo peor y va al encuentro de su amigo. Teófilo está en el suelo mal herido, siente que su final está cerca, aun así, tiene fuerzas suficientes para bromear con su propia muerte:

Ramiro. —¡Teófilo, mi pobre Teófilo! ¿Qué te pasó?

Teófilo. —Otra casualidad, elegí esta calle.

Ramiro. —No será nada, ya verás. ¡Una clínica!, ¿dónde hay una clínica?

Teófilo. —Es inútil, ¡déjame!, esta es la última escena.

Ramiro. —¡No hables así!, verás co..., ¿por qué no traen un coche?

Transeúnte. —Han ido a buscarlo, vendrá enseguida.

Teófilo. —Me estoy muriendo muy mal, ¿verdad Ramiro?...

Ramiro. —¡No digas eso!

Teófilo. —...no debo impresionar nada, ni me aplaudirían, pero es que ahora, en estos momentos no consigo acordarme de lo que hay que hacer.

Ramiro. —Piensa en Dios, Teófilo.

El fantasma de Teófilo se irá apareciendo a Ramiro en los lugares más inverosímiles e intercediendo por él hasta conseguir despertar su amor por Valentina³⁸⁰.

Para terminar con las películas que brindan un trato espiritualista cardinal, reconocemos en similar onda argumental que la cinta de Sáenz de Heredia,

³⁸⁰ María Esperanza Navarro.

*Un marido de ida y vuelta*³⁸¹, adaptación de la obra³⁸² de Jardiel Poncela del mismo título que dirigió Luis Lucia en 1957. En el film, José López Garcerán³⁸³, Pepe, está casado con la temperamental Leticia³⁸⁴ y compagina, a su pesar, la función de director de una empresa de seguros con la de abnegado esposo. Pepe tiene una salud delicada, está enfermo del corazón, esta circunstancia no disuade a Leticia de organizar una fastuosa fiesta de disfraces en su casa para celebrar el cierre contable de la empresa. Leticia se ha empeñado en que su marido se disfrace de torero y se afeite la barba. Durante la fiesta ha hecho prometer a su amigo Paco³⁸⁵ que no se case con Leticia si él muere. Poco después Pepe se siente indispuerto de la impresión que le produjo ver su rostro sin barba reflejado en el agua de un estanque:

Pepe. –Hola Paco.

Paco. –Hola Pepe.

Pepe. –Quiero pedirte un favor...

Paco. –Dime.

Pepe. –...quizá el último. Quítate la barba, me da mucha envidia.

Paco. –Ajá. Ya está... ¿Qué más?

Paco. –Nada más, decirte adiós, me voy a ir de un momento a otro.

Paco. –¿Vestido de torero?

Pepe. –El traje es lo de menos, lo importante es que me voy contento, confesé y comulgué esta mañana.

Paco. –Eso siempre está bien.

Pepe. –...y tú me has dado palabra de no casarte con Leticia cuando yo...

³⁸¹ LUCIA, Luis (director) (1957) *Un marido de ida y vuelta* [online]. España: Guión Producciones Cinematográficas.

³⁸² La obra teatral de Jardiel Poncela se estrenó el 21 de octubre 1939 en el teatro Infanta Isabel de Madrid.

³⁸³ Fernando Fernán Gómez.

³⁸⁴ Emma Penella.

³⁸⁵ Fernando Rey.

Paco. —¡No hables de morirte ahora, hombre!, verás... Va a venir el doctor Ansúrez.

Pepe. —...y va a decir que lo que tengo es reuma. La sorpresa que le voy a dar dentro de un rato cuando me muera, ¡lo que nos vamos a reír todos!

Llega el doctor para hacerle una exploración, no tiene importancia —dice— lo que tiene es reuma, Pepe y todos los presentes ríen del diagnóstico benevolente del facultativo, aunque por motivos diferentes. En la siguiente escena vemos la esquela del fallecimiento de Pepe impresa en un periódico. Leticia y Paco finalmente se casan, quebrantando, así, la promesa que le hizo a su amigo, este suceso hace que Pepe vuelva de ultratumba para hacerle la puñeta a su amigo Paco.

En cuanto a los films donde los espectros tienen una actuación narrativa discreta influyendo suavemente en la trama, destacamos tres ejemplos. El primero es el *remake* de *Morena Clara* de Florián Rey³⁸⁶ que dirigió Luis Lucia³⁸⁷ en 1954. En esta versión una gitana aventajada en dotes brujescas se aparece a una descendiente³⁸⁸ suya para dirigir su camino y hacer cumplir una antigua maldición. La siguiente es *Maldición Gitana*³⁸⁹ de Jerónimo Mihura, adaptación de la obra de Carlos Llopis *Más acá del más allá*, donde al protagonista viudo se le aparece Doña Encarna, su suegra gitana para, en teoría, ayudarle en sus propósitos y así poder redimir su alma. Por último nos referimos a *El vagabundo y la estrella*³⁹⁰ de Mateo Cano y José Luis Merino, donde los espectros de antepasados del vagabundo le dan ciertos consejos para orientar sus indecisiones sentimentales.

³⁸⁶ REY, Florián (realizador) (1936) *Morena Clara* [online]. España: CIFESA.

³⁸⁷ LUCIA, Luis (director) (1954) *Morena Clara* [online]. España: CIFESA, Producciones Benito Perojo, Cesáreo González (Suevia Films).

³⁸⁸ Lola Flores hace un doble papel interpretando a Trinidad Vargas y a su descendiente Trinidad Marqués. Lola Flores comparte papel protagonista con Fernando Fernán Gómez y Miguel Ligeró.

³⁸⁹ MIHURA, Jerónimo (director) (1953) *Maldición gitana*. España: Producciones Benito Perojo, Suevia Films (Cesáreo González productor).

³⁹⁰ CANO, Mateo y José Luis MERINO (directores) (1960) *El vagabundo y la estrella* [online]. España: Documento film. Película protagonizada por el tenor Alfredo Kraus, Ana Esmeralda y Antonio Casal.

Otra de las temáticas recurrentes en las comedias burlescas son las referidas a la figura del diablo. La primera de ellas a la que aludir es una adaptación de la obra *Las cinco advertencias de Satanás*³⁹¹ del siempre prolífico autor teatral Enrique Jardiel Poncela. La obra fue llevada a la pantalla en tres ocasiones, por Isidro Socías³⁹² en 1937, por Julián Soler –de producción mexicana– en 1945³⁹³ y por José Luis Merino en 1970³⁹⁴. Hemos visionado la versión de Merino y más que una comedia es una alegoría en la que el diablo intenta influir sobre la vida de los protagonistas.

En 1946 José López Rubio dirige *El crimen de Pepe Conde*³⁹⁵ basado en la leyenda de Fausto. El film cuenta el engaño infringido a Pepe Conde³⁹⁶ al que le hacen creer que se le aparece el diablo para ofrecerle fama y riqueza a cambio de su alma. Pepe accede al pacto para intentar conseguir el amor de Reyes³⁹⁷, de la cual está profundamente enamorado. La fábula está repleta de referencias al diablo, el infierno y la muerte. Con un humor negro dulcificado y nada incisivo, la historia gira en torno al lucimiento del afamado actor cómico Miguel Ligeró que interpreta al personaje de Pepe Conde.

La siguiente historia de diablos dirigida en 1957 por José Luis Sáenz de Heredia se titula *Faustina*³⁹⁸. Esta vez la protagonista vende su alma al diablo a cambio de la juventud perdida. La película está basada en la revista musical

³⁹¹ Estrenada el 20 de diciembre de 1935 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

³⁹² SOCÍAS, Isidro (director) (1937) *Las cinco advertencias de Satanás*. España: Nave Producciones Cinematográficas.

³⁹³ SOLER, Julián (director) (1945) *Las cinco advertencias de Satanás*. México: Producciones Abel Salazar.

³⁹⁴ MERINO, José Luis (director) (1969) *Las cinco advertencias de Satanás* [online]. España, Portugal: P.C. Hispamer Films, Francisco de Castro, Américo Coimbra.

³⁹⁵ LÓPEZ RUBIO, José (director) (1946) *El crimen de Pepe Conde* [online]. España: Suevia Films (Cesáreo González productor).

³⁹⁶ Pepe Conde es un personaje creado por Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández para su obra *Pepe Conde o El mentir de las estrellas: sainete en seis cuadros, dispuestos en dos actos*, estrenada en el Teatro de Apolo de Madrid el 5 de enero de 1920. En 1941 José López Rubio la llevó al cine bajo el título de *Pepe Conde*.

³⁹⁷ Antoñita Colomé.

³⁹⁸ SÁEZ DE HEREDIA, José Luis (director) (1957) *Faustina* [online]. España: Chapalo Films.

Si Fausto fuera Faustina del mismo José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, estrenada el 13 de noviembre de 1942 en el Teatro Eslava de Madrid, que a su vez está inspirada en *Fausto* de Goethe. De las escasas evidencias de humor negro que existen en la trama, destacar las escenas que muestran el infierno y, también, el diálogo entre Faustina³⁹⁹ y el diablo⁴⁰⁰ en su primer encuentro en el que recuerdan una relación pasada entre ellos:

Faustina. –¿Cómo estoy?

Mogón. –¡Faustina!, pero ¿eres tú?

Faustina. –¡Déjame!

Mogón. –Será posible que seas tú.

Faustina. –¡Oh!

Mogón. –Me recuerdas, ¿verdad?

Faustina. –Me recuerdas a alguien.

Mogón. –Quizá a un pobre capitán que en la guerra del catorce fue tan necio que te entregó por un beso los planos de la defensa de París.

Faustina. –...que luego no sirvieron para nada.

Mogón. – Pero yo tuve que suicidarme.

Faustina. –¡Oh sí!, me enteré. Te llevé flores.

Mogón. –¡Me llevaste al infierno!

Faustina. –Oh no, ahí fuiste porque te dio la gana. Con haber dejado que te fusilaran, en paz. ¿Qué necesidad tenías de suicidarte?

Mogón. –Porque cuando un hombre comete una vileza por una mujer, y luego resulta que ella le fingía, y se encuentra burlado y sin honor..., roto y hundido, o escribe un tango o se pega un tiro, y yo no sé solfeo.

³⁹⁹ María Félix.

⁴⁰⁰ Fernando Fernán Gómez.

Faustina. –Bueno pues lo siento, no pretenderás que después de cuarenta años y en este día me eche a llorar, ¿no?, aquello fue así, ¡qué le vamos a hacer! Perdóname y en paz.

Basada también en la leyenda germánica de Fausto, José María Elorrieta dirige en 1962 *El diablo en vacaciones*⁴⁰¹, donde un «vicediablo» ludópata devuelve la juventud a una pareja de casados que están pasando por una crisis matrimonial para inculcarles el mal y romper definitivamente su compromiso marital, pero consigue todo lo contrario. Cerrando el apartado de referencias demoníacas, reseñar le película de José María Forqué *El diablo toca la flauta*⁴⁰² de 1953. De nuevo un *diablillo*⁴⁰³ aspira a instruir en maldad a los humanos pero le sale todo al revés, lo cual enfurece al mismísimo Lucifer. Encontramos muestras de humor negro, sobre todo, en las escenas del infierno. En la primera de ellas vemos a un jovencísimo Gila –en su primera aparición en una película– haciendo de *diablo-recepcionista*, su labor es la de enviar a un determinado castigo a las personas que llegan al infierno después de morir, según un informe preceptivo de la persona en cuestión. El *diablillo* vuelve al infierno para solicitar el informe del futuro de Momo, un ambicioso, avariento y excéntrico inventor que dice haber descubierto un arma que hará dueña del mundo a la nación que la posea. Allí intenta convencer al demonio-recepcionista para que le dé el informe sobre Momo:

Niño. –¡Aquí huele a quemao!

Recepcionista. –¿Qué ocurre?

Niño. –Qué dice el diablo de la caldera nueve, el bajito, que se le ha roto el tenedor y a ver con qué pincha.

Recepcionista. –Toma, dale este clavo... Y que tengan cuidao ¡eh!, que no gasten los tenedores así de cualquier manera.

⁴⁰¹ ELORRIETA, José María (director) (1962) *El diablo en vacaciones* [online]. España: Producciones Cinematográficas Alesanco Films. El argumento está basado en la comedia teatral *Veinte añitos* de Edgar Neville, los diálogos también son de Neville.

⁴⁰² FORQUÉ, José María (director) (1953) *El diablo toca la flauta* [online]. España: Estela Films. Como curiosidad resaltar que José Luis López Vázquez es el encargado de diseño de vestuario (figurines) y ambientación de la película.

⁴⁰³ José Luis Ozores.

En eso que entra el diablillo.

Diablillo. –Oye, oye tú, huele a quemao ¡eh!... Digo que, de, de eso mío ¿qué?

Recepcionista. –Ya te he dicho que si no traes un papel del jefe, que no te lo puedo dar.

Diablillo. –Pues anda que no es más papeleo ni na.

Recepcionista. –Chico, la organización es la organización. ¡Qué te voy a decir yo!

Diablillo. –Pero si es coger una copia del informe ¿no?, a la hora te lo traigo. No ves que es un tío que si no quedo yo en ridículo y... ¡pa, pa una vez que tenemos uno de los nuestros!

Recepcionista. –¡Pero, no te he dicho que no!... ¡Anda que llevo un día!

Diablillo. –¿Sí?

Al momento entran una señora muy elegante y un funcionario del infierno que la acompaña.

Funcionario. –Número un millón ciento veintisiete, serie ge zeta.

Recepcionista. –Caldera ciento veintisiete, plomo derretido, llamas y azufre en polvo.

Funcionario. –Viene recomendada.

Recepcionista. –¿Por quién?

Funcionario [Balbucea al oído del demonio].

Recepcionista. –Bueno, en ese caso en lugar de plomo que le pongan serrín, ¿eh?

Señora. –Muchas gracias, señor demonio.

Recepcionista. –De nada, mujer, a mandar.

Diablillo. –Bueno, de, de la copia del informe, ¿qué?

Recepcionista. –No te han dicho que no.

Diablillo. –¿Se pueden admitir recomendaciones?

Niño. –Desde luego aquí huele a quemao.

Diablillo. –¿Te te crees que soy tonto? Si, si antes cuando le has dicho que en vez de plomo la echaran serrín...

Recepcionista. –Porque está delicada.

Diablillo. –Está delicada... Pues tú, tú ten cuidao porque a lo mejor a alguien le dice al jefe que el otro día el que vino para que le pincharan dijiste tú: “que le den dos pellizcos na más”.

Recepcionista. –¿Te, te he acusao a ti alguna vez?

Diablillo. –¡Sí, sí, no, no! ¡Pa un cuarto de hora que lo voy a llevar!

Recepcionista. –Bueno, pero no lo prestes que luego lo manosean mucho... ¿Cómo se llama tu recomendado?

Diablillo. –Este... Momo... Este es.

7.4.3. Films con escenas de humor negro y chistes macabros accidentales

Llegado a este punto vamos a catalogar las películas donde las manifestaciones jocosas sobre la muerte tienen un papel accesorio o accidental a lo largo de toda la narración. En este caso la muerte tratada desde criterios humorísticos es un existente o elemento narrativo con un peso discreto en la trama, emerge en momentos puntuales en forma de escenas macabras jocosas o en tono de burla y de chistes negros que los personajes manifiestan mediante el diálogo. Comenzamos con *Los cuatro robinsones*⁴⁰⁴ de Eduardo García Maroto, adaptación del *juguete cómico en tres actos y en prosa*⁴⁰⁵ de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Sánchez, protagonizada, entre otros, por Antonio Vico, la cantante de revista Olvido Rodríguez, el veterano actor Alberto Romea y una jovencísima María Santpere. El film cuenta la historia de unos amigos que deciden inventarse una salida en barco a pescar para, en realidad, irse unos días de juerga. El barco que los iba a llevar naufraga pereciendo todos sus pasajeros. Los amigos, al enterarse, deciden viajar a las islas Columbretes y simular que

⁴⁰⁴ GARCÍA MAROTO, Eduardo (director) (1939) *Los cuatro robinsones* [online]. España: CIFESA.

⁴⁰⁵ Estrenado en el Teatro de la Comedia de Madrid el 27 de abril de 1917.

han sobrevivido al naufragio. Los planes no salen según lo previsto y pasan meses en la isla. Ya sin comida, deciden actuar: uno de ellos se debería suicidar para servir de alimento a los demás. La escena transcurre entre la tragedia que supone tomar medidas tan drásticas y la guasa con la que los allí presentes se toman el asunto. Mientras deliberan, Crescencio le dirige unas palabras a Leoncio:

Crescencio. –Por cierto, que debes tener unos riñones que bien salteados...

Leoncio. –¡Sssh! ¡Basta! Bromas macabras no admito.

Venancio. –Ah, pero ¿tú crees que son bromas?, ¡estás fresco! Esto dentro de unas horas es una realidad apabullante. ¿Tenemos acaso otro porvenir? ¿Hay otra solución? ¡Habla!

Leoncio. –Nada, señores, rectifico. Pongo esa bala a vuestra disposición.

Venancio. –Pues bien, compañeros de infortunio. No hay más remedio. Uno de nosotros tiene que ser la primera víctima. Y como lo verdaderamente recto y natural es que nos sorteemos, ¡sorteémonos!

Leoncio. – Pido la palabra.

Venancio. –La tiene su señoría.

Leoncio. –Yo creo que Crescencio debía ofrecerse al sacrificio galantemente. Está bastante llenito y administrándolo bien, tendríamos para una quincena. ¿Quién duda eso?

Crescencio. –Os engañáis de medio a medio. Estoy llenito, no lo niego, pero todo eso que veis, es fofo, linfa que llamamos los galegos, agua que dicen los hidráulicos.

Leoncio. –¿Quién te ha dicho a ti que esas molas son de agua?

También de Eduardo García Maroto es el largometraje antes mencionado *Tres eran tres*. La película realizada en 1954 incluye el episodio *Una de panadereta* que contiene algunas referencias humorísticas relacionadas con muertes violentas en el ámbito del toreo.

En 1953 Fernando Fernán Gómez se estrena como director junto a Luis María Delgado en *Manicomio*⁴⁰⁶, una película de cuatro episodios basados en los relatos *El sistema del doctor Brea* y *El profesor Pluma* de Edgar Allan Poe, *La mona de imitación* de Ramón Gómez de la Serna, *Una equivocación* de Aleksandr Ivanovich Kuprin y *El médico loco* de Leonid Andreiev. En la historia basada en *La mona de imitación* de Gómez de la Serna, Mercedes⁴⁰⁷ gasta una broma a su marido⁴⁰⁸ al llegar a casa, repite todo lo que él dice y hace. El marido, ya cansado de la bromita, no se puede contener y lo jocoso del momento se torna en rabia, estrangulando a su mujer en el rellano de la escalera mientras suena una musiquilla típica de *sketches* de humor. Ya detenido, un comisario de policía lo somete a interrogatorio y le pregunta: “¿Por qué mato a su mujer?”, a lo que el detenido responde con total tranquilidad: “porque me hacía burla”.

José Luis Sáenz de Heredia dirige en 1955 *Historias de la radio*⁴⁰⁹. En la última historia de la película, don Anselmo⁴¹⁰, maestro de Horcajo de la Sierra, pueblecito de la sierra norte de Madrid, va a visitar a un alumno suyo que está en cama debido a una grave enfermedad. Don Anselmo entabla conversación con el niño y aprovecha para introducir algún chiste de humor negro en su disertación:

Don Anselmo. –Bueno, ¿cuándo te piensas levantar?, ¡so vago!

Niño. –Me parece que va para largo. Cada vez respiro peor, yo creo que me voy a morir.

Don Anselmo. –¡Caramba, niño!, eso que lo diga yo que estoy para el arrastre...

Niño. –No, si no me importa.

Don Anselmo. –¡Vamos, vamos!, pues no te quedan a ti pocos pantalones que romper... Morirse cuesta más trabajo de lo que tú te crees. En la

⁴⁰⁶ DELGADO, Luis María y Fernando FERNÁN GÓMEZ (directores) (1953) *Manicomio* [DVD]. España: Helenia Films.

⁴⁰⁷ Elvira Quintillá.

⁴⁰⁸ Antonio Vico.

⁴⁰⁹ SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (director) (1955) *Historias de la radio* [online]. España: Chapalo Films, Suevia Films (Cesáreo González productor).

⁴¹⁰ Alberto Romea.

guerra de África, siendo yo soldado cuando el desastre de Annual, a uno que ya estaba herido con un balazo en los sesos le cayó encima una granada y le arrancó las piernas como a una cigala.

Niño. –Y... ¿qué es eso?

Don Anselmo. –Pues, un crustáceo que vale 25 pesetas.

Don Anselmo. –Bueno, pues cuando le llevaban los camilleros iba diciendo, ¡buscadme la petaca, que no la llevo!

Niño. –¡Qué tío! ¿Hubo allí muchos muertos verdad?

Don Anselmo. –¡Uh, que si hubo! Con decirte que al día siguiente los buitres no comían más que de comandante para arriba. Y allí eran de verdad, no como en esas películas de indios que solo mueren los que le da la gana al director.

Niño. –Pues algunas veces mueren de verdad. Aquí, cuando Agustina de Aragón, he leído que murieron dos extras.

Don Anselmo. –¿Extras? Eso sería que sobran...

En la comedia de aventuras coproducida por Italia, Francia y España *El amor de Don Juan*⁴¹¹, basada en el mito de Don Juan y dirigida en 1956 por el estadounidense afincado en Francia John Berry, se cuenta las desventuras de Sganarelle⁴¹², criado y escudero de Don Juan que por salvar a su señor se hace pasar por él. En el último tercio de la película, Sganarelle es apresado y llevado al patíbulo donde se va a proceder a su ejecución en la hoguera. Sganarelle cree que el verdugo está comprado y va a facilitarle la huida, lo que no sabe es que don Íñigo⁴¹³ ha descubierto el complot y ha asignado otro verdugo⁴¹⁴. En ese momento se produce entre los dos personajes un diálogo cargado de jocosidad macabra fruto del trágico momento y del equívoco por la información incompleta o errónea de la que dispone el ajusticiado.

⁴¹¹ BERRY, John (director) (1956) *El amor de Don Juan* [online]. Francia, España, Italia: Les Films du Cyclope, Producciones Benito Perojo, DA.MA. Cinematografica. Juan Antonio Bardem aparece en los créditos como coguionista.

⁴¹² Fernandel (Fernand Joseph Desiré Contandin) actor y cómico francés.

⁴¹³ Fernando Rey.

⁴¹⁴ Papel interpretado por Manolo Gómez Bur.

Verdugo. –Excusadme si soy un poco brusco, es la primera vez.

Sganarelle. –Y para mí, confío en que todo irá bien.

Verdugo. –¡Oh sí!, pero no es tan fácil.

Sganarelle. –Procuraré ayudarte en lo que pueda, ¡je, je, je!

Verdugo. –Sois muy amable.

Sganarelle. –¡Oh!, no vale la pena, je.

Verdugo. –¿Os aprieto demasiado?

Sganarelle. –No. ¿Quieres decirme qué debo hacer ahora?

Verdugo. –Nada, ya he preparado todo. ¿Veis esto?

Sganarelle. –¿Qué es eso?

Verdugo. –Un garrote. Está prohibido, ya comprenderéis, pero yo me aprovecharé del humo y creedme que abunda.

Sganarelle. –Porque es madera verde, ¿eh?

Verdugo. –Sí, da más humo. Y así de un solo golpe, ni visto ni oído... ¡cruinch!, os estrangulo, ¡je, je, je!

Sganarelle. –¡Je, je, je!, mmmmmm... ¿Qué?

Verdugo. –Sí, vos sufriréis menos y la gente no verá más que el fuego.

Sganarelle. –¡Oh!

En el filme de intriga *Al fin solos*⁴¹⁵ de José María Elorrieta realizado en 1956, Rafael⁴¹⁶ es un despistado y neurótico químico que está obsesionado por encontrar un remedio para la calvicie. El día de su boda entra equivocadamente en una iglesia donde se está celebrando un funeral, allí es confundido por un familiar del difunto al que le van a entregar una fórmula sobre un nuevo carburante para motores a reacción que va a revolucionar el mundo de la aeronáutica, y de la que unos maleantes se quieren apoderar. También en 1956 Rafael J.

⁴¹⁵ ELORRIETA, José María (director) (1956) *Al fin solos* [online]. España: Universitas Films.

⁴¹⁶ Pastor Serrador.

Salvia dirige *Manolo Guardia urbano*⁴¹⁷. Manolo⁴¹⁸ es guarda encargado de dirigir el tráfico en Madrid, está feliz porque acaba de tener un hijo. El día del bautizo en la iglesia su hijo es intercambiado por otro bebé. Manolo y dos amigos⁴¹⁹ van en busca de la familia del niño suplente y entran en una casa de un reciente fallecido sin saberlo, el mayordomo⁴²⁰ de la casa los confunde con los trabajadores de unas pompas fúnebres, al darse cuenta del malentendido salen de la casa espantados. En ese mismo año Pedro Luis Ramírez dirige *Los ladrones somos gente honrada*⁴²¹, adaptación de la obra teatral del mismo nombre de Jardiel Poncela. Es la segunda adaptación cinematográfica de la obra de Jardiel Poncela, la primera la dirigió en 1942 Ignacio F. Iquino⁴²². En ella se cuenta en tono de intriga las adversidades de unos ladroncillos que se compinchan con un ladrón profesional para robar unas joyas que pertenecen a la joven Herminia⁴²³. Las joyas son reclamadas ilegítimamente por Germana⁴²⁴, la tía de Herminia, que no cesa en intentar quitar de en medio a cualquiera que obstaculice sus propósitos. Doña Andrea⁴²⁵, la ama de llaves, se interpone en su camino y acaba envenenada, en una de sus indisposiciones llega el doctor Laredo⁴²⁶ para asistirla. El doctor tiene graves problemas de visión que le dificultan su tarea:

Herminia. –Soy yo, ¿no me oyes?, soy Herminia.

Doctor Laredo. –Vamos a ver, vamos a ver dónde está esa enferma...
Perdón.

⁴¹⁷ SALVIA, Rafael J. (director) (1956) *Manolo Guardia urbano* [online]. España: CB Films, Producciones Cinematográficas Ariel.

⁴¹⁸ Manolo Morán.

⁴¹⁹ Tony Leblanc y Ángel de Andrés.

⁴²⁰ Luis Sánchez Polack “Tip”.

⁴²¹ RAMÍREZ, Pedro Luis (director) (1956) *Los ladrones somos gente honrada* [online]. España: Producción Aspa.

⁴²² FERRÉS IQUINO, Ignacio (director) (1942) *Los ladrones somos gente honrada* [online]. España: CIFESA.

⁴²³ Encarnita Fuentes.

⁴²⁴ Alicia Palacios.

⁴²⁵ Nora Samsó

⁴²⁶ José Ramón Giner.

Don Felipe. –Por aquí, doctor.

Doctor Laredo. –¿Eh?, ya, ya, ya me voy orientando... A ver, a ver ese pulso.

Herminia. –Perdone, doctor, soy Herminia.

Doctor Laredo. –¡Caramba, no doy una! A ver, ¿dónde está esa enferma?... ¡Ah!... ¡Pero esta qué va a ser la enferma!

Herminia. –Sí, doctor.

Doctor Laredo. –¡Qué le digo que no señora!, ¡qué esta no es la enferma!, ¡qué esta es la muerta!, la muerta, ¡caray, qué bromita!

Los ladrones de poca monta, el Tío del Gabán⁴²⁷ y Castelar⁴²⁸, se han colado en la fiesta de celebración de la boda de Herminia y Daniel⁴²⁹ con la intención de robar las joyas que se encuentran en la caja fuerte del domicilio. Cuando consiguen abrir la caja son sorprendidos por Daniel que les reprocha los pocos miramientos que han tenido con él al no respetar ni el día de su boda. Mientras les echa la bronca aparece don Felipe⁴³⁰ que los confunde con unos familiares de Daniel y los invita a la fiesta. Ya integrados en la fiesta charlan con el doctor Ramiro Laredo:

Castelar. –Ahí lo tienes, tan pequeñito y ya le llaman don Ramiro.

El Tío. –¡Qué sí señor!, ¡qué usted es lo que se llama un tío! Vamos, que usted cuando mata a un enfermo, dice tranquilamente: ¡lo he matao!

Doctor Laredo. –¡Caramba!

Castelar. –Quiere decir que usted no va con la copla de que si el corazón, si los riñones, no, no, no, usted dice: ¡me lo he cargao por berzas!... como debe ser.

El Tío. –¡Je, je, je! ¡Es un flamenco aquí el gafas, je, je!

Castelar. –¡Ala, sacúdase otro latigazo, señor Laredo, aje!

⁴²⁷ José Isbert.

⁴²⁸ José Luis Ozores.

⁴²⁹ Carlos Miguel Solá.

⁴³⁰ Rafael Bardem, padre de Juan Antonio Bardem y Pilar Bardem.

En la comedia romántica *Historias de Madrid*⁴³¹ que dirigió Ramón Comas en 1957 también encontramos una leve referencia al humor negro. Pablo⁴³², el protagonista, está cumpliendo su jornada de trabajo como cobrador en un autobús urbano, el autobús va lleno y no hace su parada habitual, pero Mari Pepi⁴³³ se sube en marcha, Pablo le recrimina su actitud, poco después se produce una trifulca dentro del autobús que acaba con muchos de los implicados en comisaría, menos Mari Pepi que se escabulle en el último instante. Pablo se ha enamorado de Mari Pepi y no se la quita de la cabeza, aunque está bien molesto con ella porque ha perdido el empleo por su culpa. Para intentar olvidarla visita a una pitonisa que vive de realquilada en su casa, la bruja le dice que para romper su enamoramiento debe pasar la noche en un cementerio. En el campo santo conoce al guarda⁴³⁴, hacen amistad y se emborrachan juntos. Ya de noche Pablo sale de la caseta del guarda y se dispone a pasar la noche junto a las tumbas, el guarda para que no tenga frío se le ocurre llevarle una manta, y se pone a correr hacia Pablo agitando la manta, Pablo lo confunde con un alma en pena y sale “por piernas”.

En 1958 José Antonio Nieves Conde dirige el drama social con alguna pincelada humorística *El inquilino*⁴³⁵. Marta⁴³⁶ y Evaristo⁴³⁷ son un matrimonio con cuatro hijos que un día reciben una orden de desahucio, el propietario del inmueble los quiere echar para derribar el edificio. La pareja tiene que buscarse un nuevo hogar, la falta de vivienda hace que resulte infructuosa su búsqueda. En una de las escenas Marta y Evaristo pasean cabizbajos, decepcionados y apesadumbrados, en ese instante un coche fúnebre se les acerca, es un modesto entierro, no hay familiares, al difunto solo le acompaña un sacerdote:

⁴³¹ COMAS, Ramón (director) (1957) *Historias de Madrid* [online]. España: UCE Films.

⁴³² Tony Leblanc.

⁴³³ Licia Calderón.

⁴³⁴ Xan das Bolas.

⁴³⁵ NIEVES CONDE, José Antonio (director) (1958) *El inquilino* [online]. España: Films Españoles Cooperativa. La película tuvo problemas con la censura lo que obligó cambiar el final y añadir un rótulo al principio. En el final original la familia acaba con todas sus cosas en la calle. En el impuesto por la censura antes de ser desahuciados, Marta encuentra piso en el “Barrio La esperanza”.

⁴³⁶ María Rosa Salgado.

⁴³⁷ Fernando Fernán Gómez.

Evaristo. –¡Ese ya no tiene problema de la vivienda!

Marta. –¡No seas irreverente!

Evaristo. –¡Qué entierro más aburrido!

Marta. –No tendrá familiares... A veces ocurre eso.

Evaristo. –O no habrá dejao dinero, que también suele ocurrir.

Marta. – Sí... ¡Evaristo!

Evaristo. –No habrás pensado que nos vayamos a vivir a un panteón.

Marta. –El piso, ¿no lo comprendes?

Evaristo. –¡Vamos, vamos! ¡Muerto más oportuno!

En otra de las secuencias Evaristo llega a casa borracho, se queda dormido en el sillón y comienza a soñar: la pareja y los niños llegan en un flamante coche al “Barrio de la Felicidad”, donde son recibidos como auténticas celebridades. En el Barrio de la Felicidad abundan los pisos y los agentes inmobiliarios están enjaulados y deseosos de que algún inquilino ocupe su vivienda. Los agentes son excarcelados y se abalanzan hacia la familia con sus propuestas habitacionales, uno de ellos se agencia un pulverizador de insecticida gigante y descarga su contenido en los demás agentes, mientras se oye el sonido de una ametralladora, matándolos a todos, para, finalmente invitar a la familia a que les acompañe a “su nuevo y confortable hogar”.

En *Bombas para la paz*⁴³⁸ dirigida por Antonio Román también en 1958, don Carlos⁴³⁹, un científico entrado en años, descubre una nueva fórmula que podría evitar los horrores de la guerra. De la emoción que le produce tan influyente acontecimiento sufre un ataque cardíaco. Moribundo elige a Alfredo⁴⁴⁰ para que termine lo que él ha empezado, pero cuando está a punto de decirle el componente que falta para completar la formulación, el viejo científico muere.

⁴³⁸ ROMÁN, Antonio (director) (1958) *Bombas para la paz* [online]. España: Hispamex Films.

⁴³⁹ Félix Fernández.

⁴⁴⁰ Fernando Fernán Gómez.

Más tarde, Alfredo se compincha con el señor Eusebio⁴⁴¹, guardián nocturno del laboratorio, para ir de extranjis algunas noches a intentar completar la fórmula:

Señor Eusebio. —¡Qué barbaridad! Quién iba a decir que el pobre don Carlos, que aquí para *inter nos* todo el personal de la casa decía que estaba idiota, iba a resultar un verdadero sabio.

Alfredo. —Usted lo estimaba mucho, ¿no?

Señor Eusebio. —¡Calcule! Él me recomendó para este puesto de guardián nocturno.

Alfredo. —Pues este favor que a mí me hace, se lo agradecerá también don Carlos desde la otra vida... ¡Aquí está!

Señor Eusebio. —¡Ahhhh!

Alfredo. —¡Ehhhh! ¡Caray!, me ha asustado usted, señor Eusebio.

Señor Eusebio. —¡Es que creí que había aparecido el difunto!

Alfredo. — ¡Bah!, no, hombre, me refería a una nota que hay aquí en la libreta. Ha sido una suerte dar con ella.

En ese mismo año Pedro L. Ramírez dirige *El gafe*⁴⁴². Felipe Urrutia⁴⁴³ es gafe y, a su pesar, se conchaba con su amigo Paco⁴⁴⁴ para hacer trabajitos aprovechando la mala suerte que trae a los demás. Llegado el momento, los sobrinos de don Balbino⁴⁴⁵, un adinerado anciano de 92 años, deciden que su tío es un estorbo y se ponen en contacto con Paco para contratar sus servicios. Paco hace creer a Felipe que debe influir negativamente en los negocios del viejo, pero en realidad va contratado para que «intervenga» directamente sobre el viejo y deje a los sobrinos el camino despejado a su fortuna. Don Balbino tiene el deseo de

⁴⁴¹ José Ramón Giner.

⁴⁴² RAMÍREZ, Pedro Luis (director) (1958a) *El gafe* [online]. España: Procosa.

⁴⁴³ José Luis Ozores.

⁴⁴⁴ Antonio Garisa.

⁴⁴⁵ Nicolás Díaz Perchicot.

aprender a tocar la guitarra y cree que Felipe ha llegado a su casa para darle clases:

Balbino. –¿Entonces usted se compromete a enseñarme en un año?

Felipe. –A enseñarle... ¿el, el qué?

Balbino. –A tocar la guitarra. ¿No ha venido usted a eso? ¿Para qué le han traído esos bestias? Yo no estoy para perder el tiempo. Este año quiero aprender la guitarra, y al siguiente el acordeón.

Felipe. –¿Por qué no aprende usted la armónica que es más fácil y no se tarda tanto?

Balbino. –Eso vendrá después, no me preocupa el tiempo.

Felipe. –¿Ah no? A mí me habían dicho que usted vivía por aquello de la costumbre, que le fastidiaba el trajín y la miseria de esta vida.

Balbino. –¿Quién se lo dijo?

Felipe. –No es verdad, ¿eh?

Balbino. –Oiga, a mi esta vida me parece estupenda.

Felipe. –A usted también. Entonces esto es un enredo y una indecencia.

Balbino. – Pero, ¿usted no toca la guitarra?

Felipe. –¡Yo no toco nada!

Balbino. –Entonces, ¿usted qué es?

Felipe. –Pue, pues mire se lo voy a decir, yo soy gafe.

Balbino. –jaiii, digo de profesión.

Felipe. –Pues eso soy yo de profesión... Ya lo veo yo claro todo este tinglao. A mí me han traído aquí para ver si yo, mmm..., me lo cargo.

Balbino. –Uuuu, usted, ja, ja, ja, pero, ¿cómo?, ja, ja, ja.

Felipe. –Pues, como siempre, un poco de conversación, dos palmaditas y aviao.

Balbino. –Ja, ja, ja.

Felipe. –Pero, ¿de qué se ríe usted?

Balbino. –Ja, ja, ja, de la, de la cara que van a poner mis sobrinos y de lo idiota que es usted.

Felipe. –¿Eh?

Los sobrinos están fuera escuchando tras la puerta.

Sobrino 1. –¿Qué pasa?

Sobrino 2. –No sé, ¡se está riendo!

Balbino. –Ja, ja, ja, de modo que esos le han traído aquí para... ja, ja, ja. Ay, uy uy, que me muero, ja, ja, ja.

Felipe. –¡No, oiga, no!

Balbino. –¿Y cómo los mata?, ¿con la mirada? Pero si es usted un imbécil, jo, jo, jo, ay, uy uy, uy, ¡qué bueno!, uy ¡qué bueno!, uy, profesor de guitarra, ja, ja, ja.

Felipe. –Pero oiga, oiga, señor...

Entran los sobrinos.

Felipe. –Este hombre, no sé qué le ha pasao.

Sobrino 2. –Pero, ¿tan pronto?

*Tenemos 18 años*⁴⁴⁶ producción de 1959, es el título de la primera película de director Jesús Franco que tuvo el gran privilegio de ser auspiciada por Berlanga como productor asociado. La historia arranca con María José⁴⁴⁷ escribiendo lo que parece un diario de su vida. Cuenta que sus padres han resuelto pasar las Navidades en París y que ella y su prima Pili⁴⁴⁸ deciden hacer un viaje al sur. El viaje se convierte en toda una suerte de historias y de aventuras donde lo real se confunde con lo inventado. En una de sus aventuras María José y Pili son invitadas por un personaje bastante siniestro⁴⁴⁹ a pasar la noche en su mansión. Una vez allí este personaje les cuenta la vida “de un pobre infortunado”. El protagonista de la historia tuvo desde niño una fuerte inquietud y apego por

⁴⁴⁶ FRANCO, Jesús (director) (1959) *Tenemos 18 años* [online]. España: Auster Films.

⁴⁴⁷ Isana Medel.

⁴⁴⁸ Terele Pávez.

⁴⁴⁹ Antonio Ozores.

la muerte, lo siniestro y el humor, una risa macabra ilumina sus hechos más luctuosos y violentos. Su primer acto terrorífico es dar muerte con un disparo a bocajarro a su abuelo mientras ríe maléficamente. Una vez adulto vaga por el mundo cometiendo asesinatos siempre acompañados por su funesta risa. Las dos primas comienzan a sospechar y a temer por su integridad. El anfitrión descubre su identidad y sus intenciones, María José es perseguida por él hasta que le clava una daga y muere. El siniestro personaje se dirige a Pili para matarla y le dice: “Ahora verás tú esta, ja, ja, ja”. Pili le dispara en la cara con una pistola de agua y el siniestro huye con las manos cubriendo su rostro y gritando de dolor. En otra de las secuencias, de vuelta otra vez en la ciudad y alejada de las aventuras del viaje, Pili está paseando con su novio Castro⁴⁵⁰, en ese momento aparece Mariano⁴⁵¹, el primo de Pili, por detrás de un árbol:

Castro. –¡Qué asco, cuánto asco para terminar en una tumba fría!

Mariano. –¡Ahhhh!

Pili. –Hola Mariano.

Mariano. –Hola.

Castro. –¡Qué tal! ¿Cómo te trata la vida, hombre?

Pili. –¡Qué!

Mariano. –Tengo que hablar contigo, ¡blrrrrr!

Pili. –Puedes hablar, somos novios, puedo oírlo todo.

Mariano. –Estoy a punto de clavarme un cuchillo en el corazón.

Castro. –¿Tú también sientes la angustia de vivir?

Mariano refiriéndose a un corazón tallado en un árbol que lleva escrito en su interior la palabra RIP. –¡Sí!, mira, lo he hecho yo.

Castro. –Entonces si tienes voluntad... acaba de una vez. Esta sucia vida no merece la pena.

Mariano. –¡Ahgrr! Mira más. ¿Es que te parece bien?

⁴⁵⁰ Pablo Sanz.

⁴⁵¹ Antonio Ozores.

Castro. –Te felicito.

Mariano refiriéndose a Pili. –Entonces préstame algo de dinero para comprarme el puñal.

Pili. –¿No costará quinientas?

Mariano. –No, han subido. Fíjate que un puñal así que ni mata ni nada cuesta quinientas y pico.

Pili. –Mira, ten veinte duros y arréglate con navaja.

Mariano. –Eres un ángel, mua, mua.

En *Los tramosos*⁴⁵² de Pedro Lazaga, producción igualmente de 1959, Virgilio⁴⁵³ y Paco⁴⁵⁴ son dos amigos que dedican su vida a perpetrar timos de poca monta. Un día, acuciados por Julita⁴⁵⁵ y por sus fracasos en los timos, deciden ganarse la vida honradamente. Después de algún intento de trabajo formal montan una agencia «cutre» de autobuses turísticos. En su primera ruta, el autobús que tenían apalabrado llega tarde, el conductor les comunica que debe irse rápidamente a realizar un servicio un tanto especial, un entierro. Virgilio y Paco no pueden dejar tirados a un buen puñado de turistas deseosos de conocer Madrid y la idiosincrasia de los españoles, como solución se les ocurre la genial idea de llevarlos al velatorio como si se tratase de una parada turística más.

También en 1959, César Fernández Ardavín dirige una nueva versión cinematográfica de *El Lazarillo de Tormes*⁴⁵⁶. La primera versión la realizó Florián Rey en 1925⁴⁵⁷, cuyo guion del propio Florián Rey fue una libre adaptación de la novela anónima ambientada en la época contemporánea a su realización. La nueva adaptación de César Fernández Ardavín le valió el Oso de Oro en el X Festival Internacional Cinematográfico de Berlín en 1960. En el año 2000, Fernando Fernán Gómez escribió el guion y dirigió junto a José Luis García

⁴⁵² LAZAGA, Pedro (director) (1959) *Los tramosos* [online]. España: Ágata Films.

⁴⁵³ Tony Leblanc.

⁴⁵⁴ Antonio Ozores.

⁴⁵⁵ Concha Velasco.

⁴⁵⁶ FERNÁNDEZ ARDAVÍN, César (director) (1959) *El Lazarillo de Tormes* [online]. España: Hesperia Films.

⁴⁵⁷ No hemos encontrado copia para su visionado.

Sánchez una nueva adaptación llamada *Lázaro de Tormes*⁴⁵⁸. En la versión de Ardavín encontramos una escena que difiere substancialmente de la reflejada en la novela, tanto en una como en la otra se lanzan claramente burlas a la muerte. El tercer amo de Lázaro, el escudero, un día le da un real y lo envía al mercado a comprar pan, vino y carne. En la novela, Lázaro se encuentra de camino con un entierro y oye decir a la viuda: “Marido y señor mío, ¿adónde os me llevan? ¡A la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y oscura, a la casa donde nunca comen ni beben!” (Rico 2011: 60) Lázaro cree que le van a llevar el muerto a su casa y pone «pies en polvorosa» para avisar presto a su amo. En la versión cinematográfica, Lázaro camino del mercado se encuentra con otro mocete que le hace tropezar y pierde el real que le había dado el escudero, con la fatal fortuna que sale rodando y va a dar justo en medio de la calle en el momento que pasa un entierro, Lázaro para proteger supreciado tesoro se hace pasar por sobrino del muerto y pide que le dejen llevar las andas, la viuda declara su soflama plañidera, al oírla, Lázaro suelta el anda, lo que provoca que el muerto acabe por los suelos y se produzca una trifulca entre los asistentes. Lázaro coge el dinero del suelo y sale espantado hacia su casa.

Un año más tarde, Rafael Azcona y Marco Ferreri, se embarcan en la realización de *El cochecito*⁴⁵⁹, tercer y último film de Ferreri como director en España. El guion es una adaptación del relato de Azcona *Paralítico* incluido en su libro *Pobre, paralítico y muerto* publicado en 1960 por Ediciones Arión dentro de la colección La Tortuga. A pesar del férreo control cinematográfico del régimen franquista, *El cochecito* ganó el Premio de la Crítica Internacional FIPRESCI en la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* de Venecia del año 1960⁴⁶⁰. La historia cuenta los sinsabores del anciano don Anselmo⁴⁶¹ que intenta sobrevivir sus días de asueto y combatir el ostracismo al que le tiene

⁴⁵⁸ FERNÁN GÓMEZ, Fernando y José Luis GARCÍA SÁNCHEZ (directores) (2000) *Lázaro de Tormes* [online]. España: Lolafilms, Vía Digital y Televisión Española.

⁴⁵⁹ FERRERI, Marco (director) (1960) *El cochecito* [online]. España: Films 59 (Pedro Portabella productor).

⁴⁶⁰ *El cochecito* también estuvo nominada al León de Oro de ese año. Fue la película bélica francesa *El paso del Rhin* dirigida por André Cayatte y protagonizada por Charles Aznavour la que se llevó el máximo galardón como mejor película.

⁴⁶¹ José Isbert.

sometido su condición de jubilado. Don Anselmo para intentar paliar su aburrimiento y dar un vuelco a su desventurada existencia, en contra de su hijo Carlos decide comprarse un cochecito de paralítico para acompañar a su amigo Lucas⁴⁶² que está impedido y tiene un cochecito en propiedad, lo que provoca una caterva de situaciones para sortear las dificultades a las que se ve sometido hasta conseguir sus propósitos, llegando a robar en su propia casa y, lo que es peor, teniendo la osadía de asesinar con veneno a toda la familia⁴⁶³. Nada más comenzar la película, en la secuencia que acompaña los títulos de crédito, vemos a don Anselmo con un ramo de flores caminando apurado por las calles de Madrid. Esta secuencia inicial está musicada por un foxtrot del maestro Miguel Asins Arbó que nos avisa, junto con la imagen y el gracejo de don Anselmo, del inminente relato cómico que estamos por descifrar. Aunque con estas primeras impresiones y las expectativas fecundadas se pretende soterrar momentáneamente el arraigado dramatismo que irán esculpiendo gran parte de las escenas de la narración. Al inicio de la historia Don Anselmo ha quedado con Lucas para ir al cementerio a visitar las tumbas de sus respectivas esposas, Lucas estrena el cochecito en ese momento. En el campo santo se produce la primera muestra explícita burlesca hacia la muerte. Mientras buscan el nicho de la esposa de don Anselmo, dos niños están jugando, llevan en andas una escalera que simula un ataúd y a la vez cantan:

Ya se ha muerto,
ya se ha muerto,
ya lo llevan a enterrar,
con traje de terciopelo

⁴⁶² José Álvarez Jáudenes "Lepe".

⁴⁶³ El envenenamiento consumado es el final original. La censura obligó a que se rodara un final alternativo en el que la familia consigue percatarse a tiempo de la intención de don Anselmo, para después decidir perdonarlo, incluso le aseguran que se puede quedar con el cochecito. En la versión censurada la secuencia final del apresamiento de don Anselmo por una pareja de la guardia civil es la original, aunque se añadieron nuevos diálogos. El 21 de septiembre de 2018 se estrenó en el cine Doré de Madrid, sede de la Filmoteca Española, una versión restaurada de la película con el final original sin censura con motivo del homenaje a tres trabajadores de la Filmoteca fallecidos ese año. Hemos visionado las dos versiones, pero, como no podía ser de otra manera, elegimos para nuestro análisis la versión con el final sin censurar.

y una caja de cristal⁴⁶⁴

Niño 1. –A ver, ¡qué se te cae el muerto!

Lucas. –¡Cuidao!, ¡qué te pasas, hombre!, siempre igual... ¿No ves que es aquí?

Anselmo. –¿Dónde?

Lucas. –Aquí.

Anselmo. –Ah, no la había visto, yo siempre me fijo en ese aparato, pero como hay tanto nicho (*Anselmo deja las flores junto a la lápida y limpia la foto de su esposa con un pañuelo*).

Niño 1. –Vamos a seguir con el entierro.

Niño 2. –No, yo voy a ver esa moto.

Niño 1. –¡Qué no es una moto!, ¡qué es un coche de cojo!

Niño 2. –¡Qué no es un coche!, ¡qué es una moto!

Niño 1. –¿Qué te juegas que es un coche de cojo?, vamos a preguntar.

Niño 2. –¡Ala, vamos!...

Lucas. –Bueno, vámonos.

Niño 1. –Oiga, ¿usted es un cojo?

Lucas. –A ver, ¡usted, llévase a estos gamberros!

Anselmo. –¿Qué pasa?, ¡qué falta de respeto! ¡Oiga, haga el favor! Venir a [...] el campo santo. ¡Sinvergüenza de niños!

Padre de los niños. –¡Venir aquí ahora mismo!, ¿no os he dicho mil veces que no molestéis? ¡Ya no venís la semana que viene! ¡Venga a jugar!

Lucas. –¡Resignación! Anda, vámonos, que ya sabes cómo son mis hijas y estarán preocupadas.

Anselmo. –Sí, sí.

⁴⁶⁴ Variante de la canción popular infantil *Mambrú se fue a la guerra*.

Lucas. –Oye, estoy pensando que estos niños en cuanto nos pierdan de vista se llevan las flores.

Anselmo. –Es el inconveniente de estos nichos bajos...

Lucas. –Ala, empuja.

Anselmo. –...son cómodos, pero...

El relato protagonizado por don Anselmo no está exento de polémica discursiva, una polémica característica de los relatos pormenorizadamente contrarios a la pureza genérica. La película está sembrada de escenas jocosas sin referencias a la muerte, pero con cierto aire de amargura y en ocasiones repletas de violencia, lo que resquebraja más ansiadamente la hendidura entre la comedia y el drama. Lo cómico y lo dramático conviven con inusual soltura a lo largo de toda la película, no solo en un nivel inter-secuencial, si no también intra-secuencial. Las escenas de enfrentamiento de don Anselmo con su familia son notorias y patentes desde prácticamente la situación inicial, ofreciendo un contrapunto dramático a las escenas de divertimento y expansión surgidas de su relación actancial con Lucas y el grupo de parálíticos. Empero, lo humorístico interfiere, precisamente, en las escenas más violentas y dramáticas, atravesando con su incisión y acechanza los cánones estilísticos de la dramatización. En la *escena 26*⁴⁶⁵ Anselmo ha fingido una caída en el rellano de su casa, por ese motivo ha acudido el médico de la familia⁴⁶⁶ a hacerle un chequeo con el que se comprueba que Anselmo está perfectamente, aun así nuestro protagonista no se quiere levantar de la cama hasta que no le compren el cochecito. En la habitación se queda a solas con su hijo Carlos⁴⁶⁷ que intenta no perder los nervios. En la escena coexiste la tensión y enfrentamiento dramáticos del progenitor y su descendiente con la comicidad que surge del fingimiento que el propio Anselmo acapara como estandarte de su lucha contra la imposición familiar.

⁴⁶⁵ Para consultar la división en secuencias y escenas de *El cochecito* ir al punto 8.3.3.

⁴⁶⁶ Antonio Riquelme.

⁴⁶⁷ Pedro Porcel.

Carlos Proharán. –¡Papá, papá!... Papá, vamos a hacer una cosa. Levántate a cenar y no hablemos más del asunto, ¡qué no quiero perder la calma!

Anselmo. –A ti lo que te fastidia es gastarte el dinero, el dinero que es mío, que yo te he dado una carrera.

Carlos Proharán. –¡Basta!, ¡qué no quiero olvidar que eres mi padre!

Anselmo. –¡No me levantes la voz!, y entérate de una vez, si no me compráis el coche yo no me muevo de aquí hasta que me muera, ¡hasta que me muera!

Carlos Proharán. –¡Basta!, Matilde, Matilde, Yolanda, Asunción.

*Matilde*⁴⁶⁸. –Carlos, Carlos por favor, los vecinos, Carlos, ¡por dios!

Carlos Proharán. –¡Qué desgracia tan grande!

Anselmo. –¡Qué se enteren!, ¡qué lo sepa todo el mundo! cómo me tratáis. Yo no me levantaré. ¡Ojalá me muera aquí como un perro!

Carlos Proharán. –Si no se levanta, no cena.

Matilde. –No llores tú, hija mía.

*Alvarito*⁴⁶⁹. –¡Ay, don Anselmo!

Anselmo. –¡Como un perro, abandonado por mi propia familia, sin que nadie me cierre los ojos!, me cierre los ojos (balbucea)...

Anselmo al percatarse de que todos han abandonado la habitación deja de fingir, les lanza un ademán de desprecio, se acomoda la almohada y se dispone a dormir plácidamente. En definitiva, Anselmo tendrá que pagar un fuerte precio para poder continuar y expandir su relación con su amigo Lucas y demás actantes paralíticos: perpetuar el enfrentamiento con su hijo y familia hasta los hechos consumados del final de la narración. Anselmo elige lo material como ruta de acceso a reorganizar su relación actancial y discursiva, rompe toda afectación con los actantes en conflicto, infiriendo una nueva línea argumental al

⁴⁶⁸ María Luisa Ponte.

⁴⁶⁹ José Luis López Vázquez.

relato. Esta nueva línea incrementa las dotes de nuevos recursos para facilitar una aproximación más efectiva al desenlace del relato.

Dos años más tarde José María Forqué dirige *Atraco a las tres*⁴⁷⁰. En esta producción Don Felipe⁴⁷¹ es el director de una sucursal bancaria, su excesivo «buenismo» a la hora de conceder créditos se traduce en unos malos resultados económicos, debido a este hecho don Felipe va a ser apartado de su trabajo y sustituido por Prudencio Delgado⁴⁷², el interventor. El resto de empleados «echan chispas» al enterarse de las intenciones del director general, al que le atribuyen su mala uva a una úlcera de duodeno, y le dedican estás bellas palabras cargadas de humor nigérrimo:

*Castrillo*⁴⁷³. —Si ya lo decía yo, el duodeno.

*Galindo*⁴⁷⁴. —¡Con la de gente joven que se muere todos los días según las estadísticas!

*Cordero*⁴⁷⁵. —¡Y ese hombre con una úlcera... ahí le tenéis!

*Martínez*⁴⁷⁶. —Ya le podía haber dao un patatús el mes pasao... ¡Ssshhhh!

Galindo aprovecha el despido de don Felipe para exponer a los demás su idea de robar la sucursal donde trabajan. Una de sus reuniones secretas para planificar el robo se produce en un taller de lápidas y de mobiliario cementerial que, para más inri, está en las proximidades de un campo santo.

En 1963 Manuel Summers se estrena como director en *Del rosa... al amarillo*⁴⁷⁷, película que cuenta dos historias de amor en dos episodios distintos. La

⁴⁷⁰ FORQUÉ, José María (director) (1962) *Atraco a las tres* [online]. España: Hesperia Films, Pedro Masó Producciones Cinematográficas.

⁴⁷¹ José Orjas.

⁴⁷² Manuel Díaz González.

⁴⁷³ Alfredo Landa.

⁴⁷⁴ José Luis López Vázquez.

⁴⁷⁵ Agustín González.

⁴⁷⁶ Casto Sendra Barrufet “Cassen”.

⁴⁷⁷ SUMMERS, Manuel (director) (1963) *Del rosa... al amarillo* [online]. España: Impala, Eco Films.

primera *Del rosa...* narra el amor que profesa Guillermo a Margarita, dos adolescentes acomodados del Madrid de la época. En la segunda, el amor surge entre Josefa y Valentín, dos ancianos de un asilo. El humor negro surge cuando uno de los residentes muere mientras está dando un paseo con su carrito de paralítico por el patio del edificio –a la vez suena música de jazz–, el resto de compañeros no aprecian más que indiferencia ante este suceso, uno de ellos aprovecha la ausencia de dueño del carrito para apropiarse de él después de solicitárselo a una monja. Las monjas envían a varios ancianos a buscar un ataúd. En la siguiente escena vemos a los ancianos portando el ataúd mientras varios niños juegan en las calles, uno de los decanos portadores suelta el ataúd y sale corriendo con la intención de escapar.

En este instante mencionar especialmente a *Calle Mayor*⁴⁷⁸ de José Antonio Bardem, que sin ser una película humorística, sí rubrica, justo al principio de la narración, una evidente simbología burlesca hacia la muerte. La historia comienza con la llegada de un camión funerario a un domicilio con la supuesta intención de preparar un velatorio. Dos trabajadores cargan un ataúd y otros enseres y entran en el domicilio. En la siguiente escena, el ataúd y los enseres son arrojados a la calle por la persona dada por muerta que ha entrado en cólera: todo ha sido una broma de mal gusto; justo después contemplamos a los amigos tronchándose de risa recordando la efeméride. La película está basada en la *farsa cómica* de Carlos Arniches *La señorita de Trevélez*, aunque Bardem le quiso despojar de toda comicidad e imprimirle un tono melodramático. *Calle Mayor* cuenta las correrías de un grupo de amigos de buena clase y presencia en una ciudad de provincias⁴⁷⁹ donde prácticamente todos se conocen. Se divierten visitando tugurios y gastando bromas pesadas y de mal gusto por doquier. Los señoritos se fijan en Isabel⁴⁸⁰, hija de un coronel de caballería ya fallecido, como su próxima víctima. Isabel con 35 años sigue soltera y parece resignada a no encontrar marido. Juan⁴⁸¹, uno de los amigos, le hace creer que

⁴⁷⁸ BARDEM, José Antonio (director) (1956) *Calle Mayor* [online]. España, Francia: Manuel J. Goyanes, Cesáreo González, Play-Art, Iberia Films. La película obtuvo el Premio de la Crítica en el Festival Internacional de Cine de Venecia en 1956.

⁴⁷⁹ Los exteriores de la película fueron rodados mayoritariamente en la ciudad de Cuenca.

⁴⁸⁰ Betsy Blair.

⁴⁸¹ José Suárez.

está enamorado de ella para seducirla y conseguir hacerse su novio con vistas al casamiento.

Para finalizar con las películas cómicas que poseen algún reflejo secundario y poco influyente de humor negro en todo su discurso, vamos a agrupar las películas de Berlanga como director que cumplen ese requisito. Empezamos con *Esa pareja feliz*⁴⁸², primer largometraje de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga que escriben y dirigen juntos en 1951. Carmen⁴⁸³ y Juan⁴⁸⁴ son un matrimonio que a duras penas salen adelante, sus trabajos no le dan más que para vivir de realquilados, esta situación desemboca en constantes discusiones. Ella sueña con recibir algún día el premio de los muchos concursos en los que participa. Él es un aficionado de los cursos por correspondencia. Un buen día reciben una noticia, han ganado el concurso “La pareja feliz del Jabón Florit”; el premio se compone de un día recorriendo distintos comercios y establecimientos de Madrid donde recibirán regalos y dádivas. En el momento del inicio del recorrido, Juan recibe la noticia de que ha sido estafado en un negocio que lleva con otros socios, por este motivo tiene que dejar a Carmen para ir tras el estafador a pedirle explicaciones. Juan encuentra al estafador en su casa y este le vuelve a embaucar con mentira; Juan desiste y va en busca de Carmen que se encuentra en la primera parada del recorrido, una compañía aseguradora de decesos llamada *Seguros La Vispera*. Juan llega justo después de que Carmen y el responsable del concurso abandonan la agencia, el gerente⁴⁸⁵ lo confunde con un cliente y le suelta el mismo rollo que suelta a todo el mundo, Juan lo interrumpe y le pregunta desairadamente:

Juan. –¿Dónde está mi mujer?

Gerente. –¿Ehhh?

Juan. –Mi mujer, que ¿dónde está mi mujer?

Gerente. –¡Ja!, su mujer... ¿Eh?, pero ¿usted quién es?

⁴⁸² BARDEM, Juan Antonio y Luis GARCÍA BERLANGA (directores) (1951) *Esa pareja feliz* [online]. España: Industrias Cinematográficas Altamira.

⁴⁸³ Elvira Quintillá.

⁴⁸⁴ Fernando Fernán Gómez.

⁴⁸⁵ Rafael Alonso.

Juan. —¿Yo? Yo soy el..., soy la... la pareja feliz.

Gerente. —Je... je, ya. Se ha ido.

Juan. —Eso ya lo sé, pero ¿dónde ha ido?

Gerente. —Así exactamente... ¿Iba con un señor bajito?

Juan. —Sí.

Gerente. —Espere un momento, tengo aquí el programa de festejos. Eh, vamos a ver, vamos a ver, eh eh, zapatería Lúxor... eh eh ¡Eso es!, ¡zapatería Lúxor!

Juan. —Gracias.

Gerente. —¡Oiga! ¿Cree que la felicidad dura mucho? ¿No teme encontrarse solo frente a la muerte en cualquier momento? ¡Ahora!

Juan. —¿Quéee?

Gerente. —Piense, piense... y vea. Hay que estar preparado para el gran viaje. La sociedad aseguradora La Víspera le ofrece en su seguro de enterramiento los vehículos más elegantes, más eficaces para el salto al más allá.

Juan. —¡No!

Gerente. —¡Baaah!

Ya en solitario Luis García Berlanga rodará en 1953 la célebre *¡Bienvenido, Mister Marshall!*⁴⁸⁶ Encontramos muestras de humor negro en los sueños de algunos de los habitantes de Villar del Río⁴⁸⁷. El párroco don Cosme⁴⁸⁸ fue uno de los pocos que puso objeciones a las supuestas donaciones que los americanos iban a realizar en el pueblo. En una noche de inquietud, don Cosme

⁴⁸⁶ GARCÍA BERLANGA, Luis (director) (1953) *¡Bienvenido, Mister Marshall!* [online]. España: Uninci. El argumento y el guion es de Berlanga y Bardem. Miguel Mihura también aparece como coguionista.

⁴⁸⁷ Villar del Río es una población ficticia. La película se rodó en la localidad Guadalix de la Sierra de la provincia de Madrid.

⁴⁸⁸ Luis Pérez de León.

sueña que es apresado por el *Ku Klux Klan*, interrogado y llevado ante el Comité de Actividades Antiamericanas⁴⁸⁹ donde lo condenan a ser ahorcado; la escena onírica transcurre acompañada de música a ritmo de *Bebop*⁴⁹⁰. El siguiente soñador es don Luis⁴⁹¹, también muy crítico con la llegada de los americanos. En su sueño, Don Luis se ve convertido en conquistador llegando al nuevo mundo donde es recibido con júbilo por los indígenas, lo agasajan, lo cogen en volandas y lo introducen en una gran olla para cocinarlo y servirlo de comida. En el siguiente sueño, don Pablo⁴⁹² el alcalde, trasfigurado en el *sheriff*, se ve inmerso en un tiroteo en el *saloon* del pueblo, con la mala fortuna que es alcanzado por una bala y muere aferrado a las piernas de la cantante del establecimiento⁴⁹³.

Unos años más tarde llega *Los jueves, milagro*⁴⁹⁴, el quinto largometraje de Berlanga realizado en 1957. La película sufrió los envites de la censura, mutilando y cambiando sobre todo el final, así lo cuenta Berlanga en una de sus entrevistas (Cañeque y Grau 2009: 124-125):

—Yo siempre decía que la primera mitad de *Los jueves, milagro* era mi mejor realización, donde había armonizado mejor el texto con la imagen y donde me había encontrado más cómodo rodando. Ahora, al volver a verla, he confirmado que es una de mis películas con mayor fluidez narrativa. Pero también estoy convencido de que las imposiciones de censura arruinaron el final.

⁴⁸⁹ Comité dependiente de la Cámara de Representantes del Congreso de Estados Unidos que estuvo vigente desde 1938 hasta 1975.

⁴⁹⁰ El *Bebop* es una variante del Jazz que surgió como respuesta al estancamiento estético del Swing. Se caracteriza por un tempo rápido, a veces frenético, un marcado acento en las notas agudas y la prevalencia del ritmo y la improvisación en detrimento de la melodía, Charlie Parker y Dizzy Gillespie son dos de sus máximos representantes. Según los créditos de la película la *música de fondo* está compuesta por Jesús García Leoz.

⁴⁹¹ Alberto Romea.

⁴⁹² José Isbert.

⁴⁹³ Lolita Sevilla.

⁴⁹⁴ GARCÍA BERLANGA, Luis (director) (1957) *Los jueves, milagro* [online]. España, Italia: Ariel, Continental Produzione Domiziana Internazionale Cinematografica.

Berlanga sigue apostando por pincelar de humor negro algunos detalles de la historia⁴⁹⁵. Don Ramón⁴⁹⁶ es el dueño del balneario de la localidad de Fontecilla⁴⁹⁷. El negocio no pasa por sus mejores momentos y para “devolverle la vieja prosperidad” don Ramón está dispuesto a todo. En uno de los ejercicios matutinos en la estancia de la cascada, doña Paquita⁴⁹⁸ sufre uno de sus habituales desmayos. Carmela⁴⁹⁹ se dirige agitada a informar a don Ramón:

Carmela. —¡Doña Paquita, doña Paquita!

Don Ramón. —¿Qué le ocurre?

Carmela. —¡Qué se está muriendo otra vez! Le ha dado el vahído... y pide confesión.

Don Ramón. — Esta señora muriéndose todos los días acabará por espantarme a los agüistas.

Carmela. —¡La pobre... como está tan viejecita!, y no quiere reconocerlo nunca.

Don Ramón. —Con la de balnearios que hay para morirse a gusto, venir a Fontecilla para hacerme la pascua.

En 1959 cristaliza un proyecto para Televisión Española con la realización del primer episodio de una serie que se iba a titular *Los pícaros*. La serie supone el nacimiento de la entente Azcona - Berlanga que trabajarían juntos en el guion. Sobre la irrupción de Rafael Azcona y su unión creativa con Berlanga, Carlos Heredero escribe:

el dato que provoca una inflexión determinante en el de arrollo del humor cinematográfico español es la irrupción fulgurante de Rafael Azcona (2): escritor cómico y humorista que vela sus armas en la revista satírica "La Codorniz" y que, de la mano de Luis G. Berlanga, dibuja sobre el papel y con el escalpelo

⁴⁹⁵ De sus primeros largometrajes solamente *Novio a la vista* y *Calabuig* están ausentes de humor negro.

⁴⁹⁶ Alberto Romea.

⁴⁹⁷ Población imaginaria. La película se rodó principalmente en Alhama de Aragón, provincia de Zaragoza.

⁴⁹⁸ Guadalupe Muñoz Sampedro.

⁴⁹⁹ Concha López Silva.

bien afilado un espejo cóncavo donde se reflejan algunas parcelas nada complacientes de la sociedad.

Primero en el medimetraje *Se vende un tranvía* (1957), después colaborando con Marco Ferreri en los guiones de *El pisito* y *El cochecito*, más tarde en ese caleidoscopio abigarrado y coral que constituye *Plácido* y más adelante en la feroz *El verdugo* (ya en 1963), Rafael Azcona encuentra la manera de fertilizar la tradición popular del sainete y de virada hacia el humor negro y hacia el revés del esperpento como instrumento para invertir la óptica tradicional y para horadar, en término superadores del realismo costumbrista, las falsas apariencias de la realidad. Sus guiones aportan una inyección de sana iconoclasia y de corrosiva capacidad satírica, le permiten a Ferreri conectar, en un registro crítico, con la corriente más viva del cine nacional y empujan decisivamente la obra de Berlanga hacia coordenadas menos tiernas y amables, más duras y escépticas, más complejas y enriquecedoras.

[...] las aportaciones de Azcona permiten, además, hablar por vez primera en el cine español de la obra de un guionista: poseedor de un universo creativo diferenciado y de una óptica personal intransferible, capaz de contagiar y de impregnar las imágenes por encima de los temas y argumentos de las historias, sus creaciones fundamentan la ruptura decisiva y más radical con los viejos modos de la comedia. Una inflexión que coloca al género en el territorio de la madurez, reivindicando para el humor su más noble condición de prisma válido y adulto con el que interpretar y analizar críticamente la sociedad de su tiempo (Heredero 1993: 135).

El episodio piloto de la serie *Los pícaros* se tituló *Se vende un tranvía*⁵⁰⁰, dirigida por Juan Estelrich y supervisada por el propio Berlanga según los títulos de crédito finales. El medimetraje se rodó, pero no se llegó a estrenar en televisión por problemas con la censura. La película cuenta la historia de Julián⁵⁰¹, un timador de poca monta que un día se le ocurre la genial idea de vender un tranvía al primer incauto y despistado pueblerino que llegue a Madrid con la cartera llena. Julián en plena calle le echa el ojo a un señor que tiene la cartera repleta, si bien poco le durará la alegría cuando ve que el pueblerino se introduce en Mármoles Molina y se gasta su dinero en aparejar su propio entierro.

⁵⁰⁰ ESTELRICH, Juan (director) (1959) *Se vende un tranvía* [online]. España: Estudios Moro.

⁵⁰¹ José Luis López Vázquez.

En 1962 se aprueba para su estreno en España *Las cuatro verdades*⁵⁰², coproducción franco-italo-española de cuatro episodios sobre una idea original de los franceses Frederic Grendel y Hervé Bromberger, basada en cuatro fábulas de Jean de La Fontaine. Berlanga dirige y escribe junto a Azcona uno de los episodios titulado *La muerte y el leñador*. El episodio cuenta en tono dramático las tribulaciones de un organillero que intenta ganarse la vida por las calles de Madrid. Una sucesión de desgracias obliga al protagonista a tomar la decisión de deshacerse de su organillo y quitarse la vida. El contrapunto cómico-burlesco con sabor lúgubre surge cuando está a punto de consumir su reniego y aparece al trote un coche fúnebre de caballos. Los integrantes del coche fúnebre le ayudan a recoger el organillo, lo enganchan al coche y lo remolcan; ya en marcha el organillero se pone a tocar y los demás le acompañan cantando.

El tándem Azcona - Berlanga llega a su máxima expresión con *Plácido*⁵⁰³ en 1961. *Plácido* fue nominada al Óscar a mejor película en lengua extranjera en los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos en 1961, ese año el galardón se lo llevó la película sueca *Såsom i en spegel (Como en un espejo)* de Ingmar Bergman⁵⁰⁴. *Plácido*⁵⁰⁵ es un humilde padre de familia en una ciudad de provincias⁵⁰⁶ que se acaba de comprar un motocarro para dar sustento a los suyos. El día de Nochebuena es contratado con su vehículo para participar en la cabalgata de la campaña navideña «Cene con un pobre»⁵⁰⁷. La trama gira entorno a la dificultad que tiene Plácido para pagar una letra del motocarro que le vence, precisamente, ese día. La primera

⁵⁰² CLAIR, René, Alessandro BLASETTI, Luis GARCÍA BERLANGA y Hervé BROMBERGER (directores) (1962) *Las 4 verdades* [online]. Francia, Italia, España: Madeleine Films, Franco London Film, Hispamer Film, Ajace Produzione Cinematografica.

⁵⁰³ GARCÍA BERLANGA, Luis (director) (1961) *Plácido* [online]. España: Jet Films.

⁵⁰⁴ La primera película española nominada a los Óscar como mejor película de habla no inglesa fue *La venganza* de Juan Antonio Bardem en 1958. La película francesa *Mon oncle (Mi tío)* de Jacques Tati fue la ganadora ese año. *Plácido* fue la segunda película española nominada en esa categoría.

⁵⁰⁵ Casto Sendra Barrufet “Cassen”.

⁵⁰⁶ *Plácido* se rodó en Manresa.

⁵⁰⁷ La película se iba a llamar inicialmente *Siente un pobre a su mesa*, título que hace referencia a una campaña franquista de la época para promover la caridad y la confraternización de las clases más pudientes con los más desfavorecidos.

reseña de humor negro la encontramos en la secuencia donde la comitiva del festejo se cruza con un entierro, Quintanilla⁵⁰⁸ se baja del motocarro para recriminar al maestro de la banda que ameniza la fiesta, su desdén y menosprecio ante el cortejo fúnebre:

Quintanilla. –¡Paren, paren, paren, paren un momento!, ¡caramba, un poco de respeto!, han debido de descubrirse ante el sepelio...

Maestro de la banda. –Nosotros le hemos hecho el saludo a lo militar, don Gabino.

Quintanilla. –Ah, ah, ah bueno, claro, ustedes lo hacen a lo militar, yo no sabía eso. Bueno, ahora entonces, mucha alegría, alegría, alegría... alegría y un poco de afinación si es posible, afinación, ¡jala, ala!

Más adelante, hacia la mitad de la película y como gran secuencia final – quedaría por resolver el asunto de la cesta de navidad– se produce un suceso extremo repleto de humor negro que dará una nueva línea narrativa al relato. Pascual⁵⁰⁹, el «pobre» de la campaña asignado a la familia Helguera se siente indispuesto, al parecer está enfermo del corazón y tiene todos los síntomas de haber sufrido un infarto. La familia Helguera se muestra más preocupada por el qué dirán que por el propio enfermo, prestándole un tratamiento vejatorio por su condición de pobre y por la no pertenencia a la clase social elevada de la que son integrantes. El mensaje es claro: entre ellos no hay reconciliación ni entendimiento posible fruto del clasismo y de la superioridad moral de la clase dominante en la España franquista. A consecuencia del lamentable suceso se ha avisado a la doña Encarna⁵¹⁰, presidenta de la comisión y organizadora la campaña. La dueña de la casa⁵¹¹, para no desagrar a la presidenta que está presto a llegar, le pide a su criada que eche colonia al enfermo, pero no una cualquiera, “de esa de los mosquitos”, es decir, un repelente para ahuyentar insectos. Pascual está muy enfermo y la señora Helguera le pide a un vecino

⁵⁰⁸ José Luis López Vázquez.

⁵⁰⁹ Antonio Gandía.

⁵¹⁰ Amelia de la Torre.

⁵¹¹ Julia Delgado Caro.

odontólogo⁵¹² que suba a verlo. El «pobre»⁵¹³ invitado del dentista es vecino del enfermo y les dice que está “ajuntao” con Concheta⁵¹⁴ que también participa en la campaña. La alarma se apodera de los allí presentes al comprobar que la pareja de pobres vive “en concubinato”; en ese momento toda la imaginería narrativa se pone al servicio de localizar a Concheta para casarlos *in articulo mortis*. Concheta llega a la casa de los Helguera para proceder con el casamiento. Una vez reunido todo el elenco alrededor de los contrayentes, el párroco pronuncia la pregunta de rigor, Pascual muy débil niega con la cabeza siempre que se le interroga, hasta que doña Encarna fuerza el gesto del sí moviendo la cabeza de Pascual con su mano. Poco después Pascual muere, los allí presentes no muestran ningún atisbo de misericordia, cada uno intenta arrimar «el ascua a su sardina», más preocupados por cargar con el muerto que por darle digna sepultura. El señor Helguera⁵¹⁵ exige que se saque inmediatamente al muerto de su casa:

Señor Helguera. –¡Ni por favor ni nada!, este muerto no es nuestro y no quiero seguir viendo ni un momento más aquí. Señora, hay que sacar el cadáver.

Doña Encarna. –¡Dios mío! No podemos sacarlo en el camión con los otros, se enteraría todo el mundo.

Al final convencen a Plácido para trasladar al muerto y a Concheta con el motocarro a su casa aceptando el pago de una indemnización por el servicio. Suben al muerto al vehículo y lo atan para no perderlo.

Plácido. –Bueno a todo esto, esa gente no me ha dado la indemnización.

Quintanilla. –¿Ah no?, ¡caramba! Bueno, eso mañana.

Plácido. –¡Ni hablar!, que mañana no querrán saber nada.

Quintanilla. –¡Qué sí, hombre!

Plácido. –De buena gana dejaba el muerto tirao en la calle.

⁵¹² José María Gavilán.

⁵¹³ Luis Ciges.

⁵¹⁴ Julia Caba Alba.

⁵¹⁵ José Franco Pumarega.

Quintanilla. –¡La viuda, por caridad! Además, lo importante era recoger la letra, ¿no?

*Emilia (esposa de Plácido)*⁵¹⁶. –Bueno, ¡vámonos de una vez!

Quintanilla. –¡Sujétenlo bien!

*Julián (cuñado de Plácido)*⁵¹⁷. –Descuide señor.

Quintanilla. –A ver si se nos va a perder.

Plácido. –¡Qué arranco!... ¡Vamos!

Toda la gran secuencia rezuma mala uva. Con tono agrio, áspero y un desmesurado agravio se desarrollan los acontecimientos trágicos, todo ello expresa un distanciamiento de la moral religiosa de época con los problemas reales de la gente menos pudiente. La solidaridad y el compromiso solo ocurre entre los miembros de una determinada congregación o clase social; aunque, a veces, incluso entre ellos surja el conflicto, como cuando Plácido amenaza de dejar el muerto tirado en la calle. Precisamente el distanciamiento, junto con la inmoralidad, el desapego por el no-semejante y la brutalidad con la que se comportan los personajes provocan el estupor en el espectador lo que le lleva hacia emociones jocosas, unas veces melancólicas, otras con una alargada amargura. La gran aportación de Plácido al cine español tiene que ver con su extraordinaria maestría al mostrar una «realidad» deforme o exagerada, pero con grandes dosis de verosimilitud. Todas las situaciones son extremadamente creíbles, lo cual recoloca a la película dentro de unos parámetros de máxima eficacia discursiva.

Dice Berlanga a propósito de *Plácido* (García Berlanga 1996: 178):

La verdad es que yo nunca sé lo que dicen mis películas ni lo que quiero. Yo digo: “*Vamos a hacer una película de pobres y ricos*”, pero no tengo en ese momento ningún concepto demagógico. Para mí, siempre, las soluciones políticas del mundo son soluciones estéticas. Entonces, yo, la lucha de clases, en principio, la veo como un problema estético. Me parece que las cosas no funcionan, que los ricos y los pobres no se ponen de acuerdo, porque disocian las tonalidades. Como si dijésemos, hay unos que son mas amarillos, otros que son

⁵¹⁶ Elvira Quintillá.

⁵¹⁷ Manuel Alexandre.

más azules, más oscuros. Es una cosa de matiz de colores. Aunque me resulta muy difícil expresar lo que pretendo con **Plácido**, pienso que la película nos dice que la incomunicación existe. Es un hecho evidente que interesa a todos lo que hacemos cine, escribimos o nos movemos un poco en el mundo. Parece ser el problema más acuciante que tenemos. Ahora bien, hay varias maneras de entender esta incomunicación, incluso de atacarla o de defenderla. Porque hay quien puede creer que la incomunicación entre las personas debe subsistir. Entonces, con esta película, me limitaría a decir que tan incomunicación es real y que la queremos disimular a base de una serie de supuestos, de una serie de ficciones. Yo señalo una ficción, que es la caridad. La caridad entendida a la manera social. Y a mi juicio, este es uno de los engaños, de las hipocresías que tiene la gente, la sociedad, para no admitir una incomunicación que uno a veces piensa si no será necesaria. En la película me limito a decir que querer tapar esta incomunicación con una caridad externa es inútil, o sea, que el mal sigue subsistiendo. Puede ser que alguna vez haga una película que diga que querer ocultar la incomunicación a base de soluciones políticas y sociales también me parece inútil. Porque yo creo que esto de la incomunicación es una enfermedad del hombre y, por lo tanto, su solución debe ser una solución médica. Creo que al mundo le hace falta una psicoterapia a base de amor, de erotismo. En definitiva, **Plácido** viene a decir que cada uno, pobre o rico, va a lo suyo, que abandona a los demás en el momento justo en que debe abandonarlos, es decir, cuando los otros más lo necesitan.

7.4.4. Films con estilo humorístico macabro preferencial. ¿Films de «comedia negra»?

Otro gran grupo de películas que vamos a tratar destacan porque la tonalidad humorística macabra tiene un papel preferente en el tratamiento dramático de sus alocuciones. Hablamos de películas donde la muerte reflejada desde un prisma chistoso impregna toda o gran parte de la narración, podríamos decir que la muerte es el eje actancial que vertebraba todo el relato. La temática mortuoria de las películas elegidas tiene que ver con cadáveres, crímenes, intentos de asesinato, tentativas de suicidio, muertes accidentales, canibalismo, catalepsia, muerte natural, torturas, violencia extrema y ejecuciones. Bien podríamos atribuir a este elenco de films la vitola genérica de «comedia negra», aunque siempre dentro de la cautela implícita que supone el encasillamiento de una

película con contenido humorístico dentro de un género cinematográfico determinado. De todas las que hemos seleccionado, un buen número están dedicadas al género *misterio* o *intriga*. De este grupo, en primer lugar, queremos reseñar cinco producciones que comparten análogo argumentario. En ellas la trama gira entorno a la aparición de un cadáver y al esclarecimiento tanto de la identidad del asesino como, en ocasiones, de la propia identidad del cadáver, dándose situaciones humorísticas chocantes y hasta delirantes con el telón de fondo de la muerte en cuerpo presente. Nos referimos a los títulos *El misterio de la Puerta del Sol*⁵¹⁸ de Francisco Elías Riquelme, *Intriga*⁵¹⁹ de Antonio Román, *Carlota*⁵²⁰ de Enrique Cahen Salaberry, *¿Dónde pongo este muerto?*⁵²¹ de Luis Marquina y *Usted puede ser un asesino*⁵²² de José María Forqué.



El misterio de la Puerta del Sol, 1929

⁵¹⁸ ELÍAS RIQUELME, Francisco (director) (1929) *El misterio de la Puerta del Sol* [online]. España: F.M. Vitores.

⁵¹⁹ ROMÁN, Antonio (director) (1942) *Intriga* [online]. España: Hércules Films, Producciones TB. Los diálogos están escritos por Miguel Mihura.

⁵²⁰ CAHEN SALABERRY, Enrique (director) (1958) *Carlota* [online]. España: Bosco Films (Ana Mariscal productora). El argumento y el guion son de Miguel Mihura. La película está basada en la obra de teatro de Mihura del mismo nombre estrenada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid el 12 de abril de 1957.

⁵²¹ MARQUINA, Luis (director) (1961) *¿Dónde pongo este muerto?* [online]. España: IFI España.

⁵²² FORQUÉ, José María (director) (1961) *Usted puede ser un asesino* [online]. España: As Films.

En *El misterio de la Puerta del Sol*⁵²³ del año 1929, se cuenta la historia de dos amigos aspirantes a actores, Pompeyo Pimpollo⁵²⁴ y Rodolfo Bambolino⁵²⁵. Ambos trabajan en la rotativa del diario El Heraldo de Madrid, allí se enteran de que el director de cine estadounidense Edward S. Carawa ha llegado a la ciudad para rodar una película y está buscando actores jóvenes. Los dos amigos se presentan en el estudio para que el afamado director les haga una prueba. Allí, el señor Carawa charla con una pareja de flamencos, les dice que le gusta mucho el cante y que es muy amigo de *El Niño del Cementerio*. Con un engolado español, Carawa se arranca a cantar unos compases de una canción aflamencada que –dice– le parece muy graciosa, versa de esta manera: “*El pequeño verdugo [...] presó, mi papá saca el lengua, y mi mamá tener mucha impresión*”. La prueba a cámara de los dos protagonistas no le parece mal a Carawa, pero les comunica que no los puede contratar porque necesita artistas populares. Al rato, los jóvenes se sientan a tomar algo en una terraza. Pimpollo ojea el periódico y se pone a leer en voz alta una macabra noticia:

Pompeyo Pimpollo. –¡Qué bárbaro! Mata a su amigo porque le birló la novia, lo descuartiza, mete sus restos en un cajón de pasas y se lo factura a la chica el día de su santo con una cartita en la que le dice: “No te morías por sus pedazos, pues bien, ahí los tienes”.

Rodolfo Bambolino. –¡Qué humorístico!

La noticia aviva el ingenio de Rodolfo y discurre una idea para hacerse célebres:

Rodolfo. –La idea es esta... ¡Figúrate que yo te matara!...

⁵²³ Producción española sonora más antigua conservada; utilizó el sistema de registro de sonido sincronizado directamente en el soporte fotográfico inventado por el norteamericano Lee De Forest llamado *Phonofilm*; se estrenó el 11 de enero de 1930 en el Coliseo Castilla de Burgos. La primera película sonora española documentada, de la cual no se conserva ninguna copia, fue *Fútbol, amor y toros* de Florián Rey, rodada también durante 1929 pero estrenada el 7 de enero de 1930 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, unos días antes que *El misterio de la Puerta del Sol*; utilizó el sistema de sonido *Filmófono* inventado por Ricardo María de Ugoiti que consistía en dos gramófonos sincronizados que incluían potenciómetros para hacer fundidos. Fuente sobre datos de estreno de las dos películas citadas, Bravo Mayor (2016).

⁵²⁴ Juan de Orduña.

⁵²⁵ Antonio Barber.

Pompeyo. –¿¿Eh?? Oye, rico... ¿No te sería lo mismo matar a tu tía, la de Guadalajara?

Rodolfo. –No... no me comprendes. Tú sabes que mi tío, el profesor de biología tiene, entre otras cosas raras, un esqueleto. Pues bien, la idea es esta... Entramos en su casa... Metemos los huesos en un maletín. Yo mando un anónimo al juez... Tú, desapareces de Madrid... ¡y los periódicos se encargarán del resto!

Después de varios números musicales, Pompeyo es muerto a tiros en una pelea y el esclarecimiento de la intriga se complica. Finalmente, Rodolfo es condenado a muerte. Una vez en el patíbulo, cuando está presto a ser agarrado, se despierta, todo ha sido un mal sueño.

Intriga está basada en una novela de Wenceslao Fernández Flórez titulada *Un cadáver en el comedor*. Una noche, en la casa de los Maldonado aparece un cadáver que nada tiene que ver con la familia. Todos están alarmados y estupefactos. Acude a encargarse del caso el inspector Ferrer⁵²⁶, le acompaña un actor amigo suyo llamado Roberto⁵²⁷ que le ayuda en las investigaciones. La señora de la casa⁵²⁸ se sobresalta cada vez que alguien pronuncia la palabra «cadáver»:

Señor Maldonado. –Mi mujer no quería salir de sus aposentos mientras no se hubieran llevado de casa el cadáver.

Señora de Maldonado. –¡Por dios!, no pronuncies esa palabra horrenda. [...] de aquí en adelante le llamemos otra cosa cuando nos refiramos a él, por ejemplo, hemos de llamarle... don Vicente.

La acción transcurre con cierta inconexión causal y narrativa rozando a veces el absurdo. Al final, cuando todo apunta a que la intriga se va esclareciendo, Roberto se salta el guion y descubrimos que se está rodando una película:

Roberto. –Abre ese reloj.

⁵²⁶ Manolo Morán.

⁵²⁷ Julio Peña Muñoz.

⁵²⁸ Guadalupe Muñoz Sampedro.

Inspector Ferrer. –No.

Roberto. –¡Qué abras ese reloj, hombre!

Inspector Ferrer. –¡Maldonado!

Roberto. –Sí, Maldonado muerto, ¿No te hace gracia?

Inspector Ferrer. – [...] exijo inmediatamente que me des una explicación de todo lo que pasó. ¿Quién es el autor de todo esto?, di.

Roberto. –No, yo no fui.

Inspector Ferrer. –Entonces, ¿quién?, ¡dímelo ya!

Roberto. –¿De verdad quieres que te lo diga?

Inspector Ferrer. –Naturalmente, ¿a qué esperas?

Roberto. –Piensa que después ya no me podré volver atrás, lo que ahora te diga será irreparable.

Inspector Ferrer. –¡Quieres acabar de una vez! A ver, ¡habla!, ¿quién es el autor de todo esto?

Roberto (señala con el dedo fuera de cámara). –El autor de todo esto, está allí.

Inspector Ferrer. –¿Dónde?

Roberto (refiriéndose al director). –¡Allí, ese hombre!

Director. –¡Stop, corten!... ¿Por qué interrumpe usted la escena?

Roberto. –Porque esto no se puede tolerar, Zabala, su película es una solemne estupidez, me crispa los nervios y yo no sigo trabajando aquí.

Elena. –Enrique, ¿por qué hiciste esto?

Inspector Ferrer. –Realmente no comprendo su actitud, señor Balmes.

Roberto. –Usted nunca comprende nada ni fuera ni dentro del escenario, usted es tonto, señor Galber.

Inspector Ferrer. –¡Sin ofender, eh!, ¡perito mercantil!, buenas tardes.

Roberto. –Y ahora escúcheme, Zabala. Yo no voy a seguir haciendo esta película aunque me metan en la cárcel, ¿me oyó? Todo esto es ridículo e infantil, y tal como se lleva no podrá ser nunca un desenlace lógico.

Director. –La película es una película policiaca, y las películas policiacas son así.

Roberto. –No me importan sus teorías sobre las películas policiacas.

Señor Maldonado. –Me robó usted mi mejor escena, Enrique, ¡ahora que logré hacer un cadáver hermoso!

Señora de Maldonado. –Oiga usted, señor Zabala, aprovechando todo esto, ¿puedo ir al bar a comer un bocata de jamón?

Director. –¡Puede ir usted donde le plazca!

Técnico. –A cortar.

Carlota cuenta la historia de Charlie (Mr. Barrington)⁵²⁹ un empleado de banca en la Inglaterra de principios del siglo XX. Charlie conoce a Carlota⁵³⁰ y en cuanto tienen oportunidad contraen matrimonio. Es en ese momento cuando Charlie empieza a conocer realmente a su esposa. Una serie de extrañas muertes merodean a Carlota, asunto que pone en conocimiento de Charlie, incluso se atreve a confesarle que mató a su padrino porque amenazó con desheredarla si se casaba con él. Un día, Carlota recibe la visita de dos amigas de las que, parece, se está empezando a cansar:

Christy. –Tenemos muy mal tiempo estos días.

Lillian. –La humedad relativa del aire ha llegado a ser de un noventa por ciento.

Christy. –El barómetro, sin embargo, empieza a subir. ¿Has leído el Daily Express de hoy?

Carlota. –No.

⁵²⁹ Juan José Menéndez.

⁵³⁰ Ana Mariscal.

Christy. –Oh, viene muy interesante. Una señora distinguida ha asesinado a su marido metiéndole en una olla de agua hirviendo.

Lillian. –¡Es un crimen muy lindo!

Carlota. –En efecto, ¡muy lindo!

Christy. –Y, además, económico, agua y fuego tan solo, no le parece a usted míster Barrington.

Charlie. –Sí, ¡un crimen muy casero!

En cuanto a *¿Dónde pongo este muerto?* de Luis Marquina y *Usted puede ser un asesino* de Forqué encontramos que ambas comparten la acción disparatada de deshacerse de un cadáver; para ello, curiosamente, en las dos se utiliza un baúl de equipaje.

Siguiendo con las comedias de misterio o intriga tenemos un nuevo ejemplo en la película de Mariano Ozores *Las dos y media y... veneno*⁵³¹, en la que don Senén⁵³², en connivencia con sus sobrinos⁵³³, simula su muerte para cobrar una herencia, lo que no sabe don Senén es que sus dos sobrinos varones planean envenenarlo de verdad para apropiarse de todo el patrimonio. Todo tiene que parecer real, por lo que contratan los servicios de una funeraria de reciente creación para que realice los trámites legales y se encargue del sepelio del «supuesto» finado. Quintín⁵³⁴ es el novio de Paloma⁵³⁵, hija del dueño de la funeraria, mientras hace su trabajo en una gasolinera llega el médico del pueblo y Quintín le propone un suculento y macabro negocio:

Quintín. –Usted ya me conoce..., a mí me cae muy mal eso de la funeraria..., me falta afición; pero como no quiero que diga mi futuro suegro que no me intereso por el negocio, pues, pues se me ha ocurrido hacer

⁵³¹ OZORES, Mariano (director) (1959) *Las dos y media y... veneno* [online]. España: Cinematografía Hispánica.

⁵³² Félix Fernández.

⁵³³ Elisa Montés, Fernando Rey, Fernando Delgado.

⁵³⁴ José Luis Ozores.

⁵³⁵ Teresa del Río.

con usted un trato que... no creo que le venga mal..., unas pesetas nunca amargan, ¿no?

Doctor. —¡Claro que no!

Quintín. —Bueno el trato es el siguiente... Usted es el único médico del pueblo, y la funeraria es también única, je... ¿Está claro?

Doctor. —¡Clarísimo!

Quintín. —Verá usted, antes de llegar la Terramicina y la penicilina y todas esas “inas”, usted recetaba bicarbonato y se quedaba tan tranquilo. Lo que yo digo es... usted sigue recetando bicarbonato..., y yo le doy... el veinte por ciento de los entierros de primera... y el diez por ciento de los entierros de segunda. ¿Qué le parece?

Doctor. —¡No está mal! ¡Oye!, ¿y de los de tercera qué me das?

Quintín. —No, de los de tercera, nada, ¡dan tan poco! Si quiere no hace falta que mate ninguno de tercera.

Doctor. —¡Cuenta conmigo, Quintín!

Quintín. —¿Verdad que es una buena idea? Pues ahora me voy a ver al boticario, y como me diga que sí, je, ¡negocio seguro!

Doctor. —¡No está mal, no está mal! ¡Ja, ja, ja!

Quintín. —¡Ale, ande, ande!

Quintín y Paloma tienen que hacerse cargo de la funeraria por la ausencia del padre de Paloma; como se ven poco facultados para tal empresa deciden pedir ayuda a Justo⁵³⁶ el veterinario del pueblo y de paso se echan unas risas:

Justo. —Ahora vamos a lo nuestro. Primero, ¿estáis seguros de que el que se ha muerto es el tío de Begoña?

Quintín. —Eeeso me han dicho.

Justo. —Muy bien, iré..., pero tú tienes que venir conmigo.

Quintín. —¡Yo no entiendo de eso y a mí me da mucho miedo!

⁵³⁶ Antonio Ozores.

Paloma. –Pues a mí me gustan mucho esas cosas.

Justo. –Calla, que pareces la hija de Juan Simón... Tenemos que ensayar para dar la sensación de que no somos unos novatos, ¿comprendes?

Paloma. –Sí, sí.

Quintín. –¿Yo tengo que ir?

Justo. –Desde luego, pregúntame.

Quintín. –¿Qué, y de qué pregunto yo? Di, ¿qué pregunto?

Justo. –No sé, lo que quieras.

Quintín. –Vamos a ver, ¿quién le dio la alternativa a Marrasquino?

Justo. –La alternativa a Marrasquino se la dio... ¡Qué tonterías me preguntas! Venga dame el pésame.... A ver cómo me lo das.

Quintín. –Voy... ¡Te doy el pésame!

Justo. –Gracias, caballero. Ha sido una gran pérdida.

Quintín. –¿De cuánto?

Paloma. –¡No seas bruto!

Justo. –Bueno, mira, hagámoslo al revés. Tú eres el familiar, y me llamas, ¡eh!, ¡venga, llámame!

Quintín. –¡Eh, Justo!

Justo. –¡Qué me cuentes lo de tu tío, imbécil!

Quintín. –Bueno, bueno, sin ponerse así, ¡hombre!, no es para tanto.

Quintín. –¡Ay, Justo! Se me ha muerto mi tío, del to, je, jo, jo, psss. ¡A mí esto me da mucha risa, hombre!

Paloma. –¡Cállate!

Justo. –¡Cuánto lo siento! ¡Pobre Quintín!, estarás desesperado... ¿Y era muy mayor?

Quintín. –Me sacaba la cabeza, y eso que era calvo, con pelo sube más, ya sabes.

Paloma. –¡Si dice de edad!

Quintín. –Ah, unos cuarenta.

Justo. –¡No somos nadie!

Quintín. –Era griego, de Atenas.

Paloma. –¿Por qué?

Quintín. –¿No estoy inventando?, pues invento lo que me da la gana, era griego, de Atenas, bizco, ¿qué pasa?

Justo. –Bueno, mira, lo mejor es que hables lo menos posible. Y luego, no sé, de vez en cuando puedes decir, por ejemplo, ¡ay qué pena más grande!, ¿comprendes?, ¡qué pena... más grande! Paloma, espérame abajo que voy a cambiarme de ropa.

Paloma. –Bueno, bueno.

Justo. –Iremos solos a la funeraria que no me fío de este, pero luego vuelves otra vez aquí.

Quintín. –Sí... ¿Yo tengo que ir?

Justo y Paloma. –¡Síii!

Quintín. –Bueno hombre, bueno, si hay que ir se va, y na más... Cuando la pena que se... Tengo pena, psss. ¡A mí esto me sigue dando risa...!

Justo y Paloma llegan a la funeraria a atender a Marcos⁵³⁷, el sobrino del fallecido. Lo primero que vemos es un cartel que reza, “Sea nuestro primer cliente y disfrutará de un gran descuento. (La familia, claro.)”:

Justo. –Buenas tardes.

Marcos. –Buenas tardes.

Paloma. –Como el dueño no está, le atenderá este vecino...

Justo. –...perfectamente autorizado.

Marcos. –Muy bien.

⁵³⁷ Fernando Delgado.

Justo. –¿Qué va a ser?

Marcos. –Un entierro.

Justo. –Ah, muy bien, enhorabuena, estupendo. ¡Ay, que desagradable! Eh, bueno, y ¿qué hacemos ahora?

Paloma. – Quiere decir que si le damos el catálogo o lo elige todo aquí.

Marcos. –¿Elegir?, no, es mejor que suban a casa y que elija mi hermano Ramón que es el que sabe. Aquí... aquí tengo el certificado, ¿lo necesitan?

Justo. –Pues ya sabe usted que aquí siempre se necesita un certificado de algo, je...

Marcos. –Sí

Justo. –...pero en este caso, no sé. Si hace falta ya se lo pediremos.

Marcos. –Gracias.

Justo. –Yo no estoy muy enterado de esto, aunque soy doctor.

Marcos. –No me irá a decir que es usted médico.

Justo. –No, sin prejuicios, sin prejuicios. Soy médico, pero de irracionales...

Marcos. –Ahhh.

Justo. –...vamos, veterinario, je.

Marcos. –Muy bien, ¿tardarán mucho?

Justo. –Solo un par de horas.

Marcos. –¡Les esperamos!

Justo. –Buenas tardes, caballero. Y ya sabe que nos tiene a su servicio, bueno al del finado, claro.

Marcos. –Buenas tardes.

Paloma. –Buenas tardes.

Justo. –¡Qué desagradable!

Paloma. —¡Vamos!, no seas exagerado, a mí me parece interesantísimo.

En 1960 Luis Marquina dirige *¡Adiós, Mimí Pompón!*⁵³⁸, versión cinematográfica de la obra del mismo nombre de Alfonso Paso⁵³⁹. En esta ocasión, el misterio lo flanquea las intenciones de los protagonistas, afectadas por sus vidas pasadas, y las pesquisas del inspector⁵⁴⁰ de la *Sûreté* que se encarga del caso. Heriberto⁵⁴¹ es un acaudalado comerciante que se casa con la artista y cantante Mimí Pompón⁵⁴². Los dos arrastran tras de sí un número considerable de matrimonios. Heriberto ha enviudado seis veces y Mimí cinco. Mimí y Heriberto llegan recién casados a la casa familiar de los Promenade donde les espera su madre⁵⁴³, su hermana Arcadia⁵⁴⁴ y su sobrina Lorenza⁵⁴⁵. Heriberto lleva un regalo que seguro hará las delicias de su progenitora, se trata de una calavera para que la incluya en su colección:

Heriberto. —Adivina lo que es.

Madre. —Un perfume.

Heriberto. —¡Nooooo!

Madre. —¿Será posible? ¡Qué bueno eres con tu anciana madre, hijo mío, preocuparte así de mi colección! ¡A verlas, a verlas!

Heriberto. —¡Sssss!

Madre. —¡Ay Heriberto!, ¿cómo pagarte?

Heriberto. — ¡Eh!, ¿a que es bonita?

Madre. —Una preciosidad... ¡Anda, no me sirve!, la tengo repetida.

⁵³⁸ MARQUINA, Luis (director) (1960) *¡Adiós, Mimí Pompón!* [online]. España: CEA, Tarfe Films.

⁵³⁹ Obra estrenada el 27 de agosto de 1958 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

⁵⁴⁰ Rufino inglés.

⁵⁴¹ Fernando Fernán Gómez.

⁵⁴² Silvia Pinal.

⁵⁴³ Catalina Bárcena.

⁵⁴⁴ Carmen Bernardos.

⁵⁴⁵ Amparo Baró.

Heriberto. –Imposible, es de un mongólico que murió a los veinte minutos de nacer.

Madre. –¡Pues es igual que la de Enriqueta!, ahora lo verás.

Heriberto. –Bueno, ya sabes que la pobre Enriqueta tenía un carácter muy infantil.

Madre. –¡No, esta es mucho mayor!

Heriberto. –¡Claro!

Madre. –Además los arcos superciliares son completamente distintos.

Heriberto. –Y la mandíbula, esta se ve que no ha masticado nunca; y acuérdate cómo comía Enriqueta, la estaba cosiendo a puñaladas y no hacía más que decir: “Heriberto me han vuelto a sentar mal los macarrones”.

Madre. –En cambio, la pobre Adelina en cuanto le diste el silletazo...

Heriberto. –Y Pierrette, solo la dije: “ahora cariñito te voy a degollar”, y se murió del susto. Era muy femenina y muy decente... ¡Lástima que el destino me obligue a terminar con todas! Es mi calvario, el calvario de un hombre digno, todo para que no me engañen.

Madre. –¿Es que alguna intentó engañarte?

Heriberto. –¡Ninguna!, no les doy tiempo. Pero para eso solo hay un camino, cortar por lo sano.

Madre. –¡Sí hijo, haces muy bien!, la honradez es lo primero. Y a propósito, ¿te acuerdas que te hablé de una sorpresa?, mira... inglesa, chapa al iridio, calor regulable hasta los mil grados.

Heriberto. –¡Es una joya!, pero ahí no cabe Mimí.

Madre. –Lo dirás tú, tiene las medidas normales.

Heriberto. –¡Quizás!, te debe haber costado un dineral.

Madre. –Y para qué tengo yo mis ahorritos si no para darte todos los gustos, hijo querido.

Heriberto. –Eres adorable. ¿Recuerdas cuando yo era pequeñito y le ponía petardos al profesor de gramática en el sombrero?

Madre. –¡Angelito mío!

Heriberto. –Oye, ¿por qué se iría papá a la India?

Madre. –No sé, decía que todos estábamos locos... ya sabes cómo era.

Heriberto. –Sí, se volvió muy mal pensado... Las ocho, tengo hambre.

Madre. –He preparado tu plato favorito, pavo relleno, y para beber borgoña, mucho borgoña.

Heriberto. –Procura que ella no beba, ya sabes lo que le pasó a Genoveva, se puso a hacer eses y no había manera de acertar.

Madre. –¡Descuida!... ¿Cuándo?

Heriberto. –Esta noche, después de cenar.

Madre. –¿Con los cuchillos?

Heriberto. –Ten preparada la maza también, y lista la caldera.

Madre. –Hay que alimentarla poco a poco, si se carga demasiado emite un silbido, y corre peligro de estallar.

Heriberto. –Te avisaré con tiempo.

Los planes de Heriberto no salen como estaba previsto, Mimi se ha librado de todos los intentos de asesinarla. Heriberto está desorientado y muy enfadado, su madre le convence para acudir a un profesional:

Heriberto. –No, acabé con las otras porque eran normales, las atizabas y se morían, esta no, a esta quieren fusilarla y coge el tifus todo el pelotón de fusilamiento.

Madre. –Lo malo es que tu dignidad peligra.

Heriberto. –¡Lo sé!, y el cielo me valga. Hasta he pensado en dejarme engañar.

Madre. –¡Heriberto!

Heriberto. –¡Sí mamá!, porque si me pongo digno se me va a llevar por delante... ¡Mamá!, ¡mamaíta!

Madre. —¿Otra vez esos mareos?

Heriberto. —Sí, y los calambres, y los sudores, ¿lo ves?, se me lleva.

Madre. —Estás inservible. Hay que echar mano de Parpadon⁵⁴⁶. ¿Te acuerdas aquello de Lyon?

Heriberto. —Sí.

Madre. —Fue él, lo tengo escondido en casa de Michelle, por si acaso le hablé del asunto.

Heriberto. —Y ¿qué?

Madre. —Le fastidia que se trate de una mujer, ahora trabaja en congresistas, pero... espera... Mi hijo.

Parpadon. —¿El marido de...?

Heriberto. —¡Ese!

Parpadon. —Caballero.

Heriberto. —¿Quiere sentarse?

Parpadon. —La señora primero.

Heriberto. —¿Fuma?

Parpadon. —No, tabaco no, por favor, no puede resistirlo mi pobre cuerpo.

Heriberto. —Y, ¿bien?

Parpadon. —Se puede hacer, pero es cochino.

Heriberto. —¿Cómo?

Parpadon. —Tonto, vulgar, ya conoce lo de Lyon, ja, pues en Nancy, por espíritu de justicia me dediqué a matar criadas, un buen montoncito, me disfrazaba de soldado de artillería y les ponía un petardo en la boca diciéndolas que era un caramelo; eso, eso tiene interés, algo, arte.

Heriberto. —Los siete campesinos quemados en Estrasburgo...

⁵⁴⁶ Santiago Ontañón.

Parpadon. —¡No!, eso no es mío, yo soy el de Liep.

Heriberto. —¿El que degolló toda una cola de pan?

Parpadon. —Ese.

Heriberto. —¡Enhorabuena!

Parpadon. —¿Y en congresistas no tienen nada?

Heriberto. —No.

Madre. —Ya se lo dije.

Heriberto. —¿Entonces?

Parpadon. —Como le estoy tan obligado a su mamá..., son dos mil francos, rebaja especial.

Madre. —¡Dáselos Heriberto!

Heriberto. —Sí, sí mamaíta.

Parpadon. —¿Quiere ponerlos sobre la mesa?... ¡Uy, qué asquito!, ¡dinero! ¡Y que por esto se maten los hombres!... ¿Degüello, descuartizamiento, defenestración?

Heriberto. —¡Con un golpe a lo conejo, basta!

Madre. —El caso es deshacerse de ella.

Parpadon. —¡Ah!, me parece que están ustedes confundidos, para eso se llama a un criminal.

Heriberto. —Le ruego que me disculpe, como yo no soy más que un modesto aficionado...

Parpadon. —¡Ah!, ¿un *amateur*?

Heriberto. —Sí.

Parpadon. —Ah, probaremos con la sierra... Creo que un inglés, Williams, anda serrando mucha gente con gran resultado. ¿Sitio?

Heriberto. —¿Eh?, dentro de poco estará ahí en el salón ahí enfrente con un mozalbete estúpido.

Parpadon. —Muy bien, no se preocupe de más.

Con personajes alocados y situaciones con marcado humor negro presente durante toda o gran parte de la narración, mencionamos la comedia de enredo de Agustín Navarro *Cuidado con las personas formales*⁵⁴⁷. El film es una adaptación de la obra de Alfonso Paso del mismo nombre⁵⁴⁸. Enrique⁵⁴⁹ y su hijo Agustín⁵⁵⁰ han planeado irse de juerga solos aprovechando que sus respectivas esposas se van a un baile. Para aguarles la fiesta aparece la Martillo⁵⁵¹, una antigua conocida de sus correrías festeras que les hace chantaje. Padre e hijo deciden emborracharla e intentar asesinarla, pero las cosas no salen como preveían y se les ocurre dejarla en la casa de al lado, lo que no saben es que los vecinos hacen lo propio con el cadáver de un antiguo novio de la mujer que ha muerto accidentalmente tras una discusión con el marido, provocando disparatados embrollos que sufren los personajes para deshacerse del cuerpo.

Un año más tarde Antonio Isasi-Isasmendi lleva a la pantalla *Vamos a contar mentiras*⁵⁵², de nuevo una adaptación de la obra homónima de Alfonso Paso⁵⁵³, en la que un par de ladronzuelos se compinchan con Elisa⁵⁵⁴, la criada de Carlos⁵⁵⁵ y Julia⁵⁵⁶ para robar sus joyas. En la casa están el matrimonio y Lorenzo⁵⁵⁷ un amigo del marido. Juan⁵⁵⁸, el ladrón cabecilla, entra en el domicilio aprovechando que los tres personajes se han ausentado un instante, se apodera de las joyas y debe golpear a la criada para que no sospechen de ella, la

⁵⁴⁷ NAVARRO, Agustín (director) (1961) *Cuidado con las personas formales*. España: Brio P.C. Hemos visionado la adaptación que realizó Fernando García de la Vega para el programa de TVE Estudio 1.

⁵⁴⁸ Estrenada en el Teatro Alcázar de Madrid el 19 de enero de 1960.

⁵⁴⁹ Antonio Vilar.

⁵⁵⁰ Pepe Rubio.

⁵⁵¹ María Martín.

⁵⁵² ISASI-ISASMENDI, Antonio (director) (1962) *Vamos a contar mentiras* [online]. España: Isasi Producciones Cinematográficas.

⁵⁵³ Estrenada el 28 de septiembre de 1961 en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid.

⁵⁵⁴ Eulalia Soldevila.

⁵⁵⁵ Juanjo Menéndez.

⁵⁵⁶ Amparo Soler Leal.

⁵⁵⁷ José Luis López Vázquez.

⁵⁵⁸ José Bódalo.

criada no se deja golpear y huyendo de su agresor sufre un accidente que le causa la muerte. Julia llega primero a la casa y descubre «el pastel», Juan la amenaza con matarla si cuenta lo que acaba de ver y la obliga a que le ayude a salir de la casa con las joyas y con la muerta, pero Carlos y Lorenzo se acercan al domicilio, forzando a Juan a ocultar la muerta bajo el sofá mientras él se esconde detrás de una puerta. La cosa se complica cada vez más para Juan y Julia que intentan frenéticamente sacar de la casa una y otra vez el cuerpo del delito aprovechando cualquier descuido de Carlos y Lorenzo. A partir de aquí se suceden toda una serie de situaciones estrambóticas y enredos entre Julia y Juan y el resto de personajes que achacan lo ocurrido a la excesiva imaginación y tendencia a la mentira de la protagonista.

Continuando con las producciones cómicas que rinden en su discurso un tratamiento narrativo-dramático prolongado y omnipresente a la muerte mencionamos una vez más a Eduardo García Maroto. García Maroto inició su trilogía⁵⁵⁹ de humor deletéreo en 1934 con el cortometraje *Una de fieras*⁵⁶⁰, película con grandes similitudes a la producción americana de 1933, *So This Is Africa (Atrapándolos como pueden)*⁵⁶¹. La línea argumental de esta producción la conduce un narrador extradiegético a modo de los *Celuloides rancios*⁵⁶² de Jardiel Poncela, que mediante una voz *over* cuenta los problemas que van surgiendo en la realización de una película que trata sobre exploradores blancos en el África central. En una de las secuencias vemos a los exploradores siguiendo a un grupo de nativos porteadores, en ese momento el narrador cuenta que uno de los “salvajes” ha encontrado el rastro de una peligrosa tribu:

⁵⁵⁹ Miguel Mihura asumió la confección del diálogo en las tres producciones. En *Una de miedo*, es el mismo Mihura quien realiza, además, la locución del narrador.

⁵⁶⁰ GARCÍA MAROTO, Eduardo (director) (1934) *Una de fieras* [online]. España: C.E.A.-Tobis.

⁵⁶¹ CLINE, Edward Francis (director) (1933) *So This Is Africa* [online]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

⁵⁶² Los *Celuloides rancios* eran películas creadas por Enrique Jardiel Poncela quien seleccionaba producciones cinematográficas mudas y les añadía una banda de sonido donde un narrador comentaba las imágenes de manera humorística. Su antecedente reside en la figura del explicador que, en ocasiones, acompañaba físicamente a las proyecciones fílmicas silentes y actuaba como un narrador que iba comentando las imágenes. Este tipo de producciones se pasaban en las salas de cine como complemento a la proyección principal.

Narrador. –Ahora uno de los salvajes que es el intérprete dirá a los exploradores que han encontrado un rastro y que este rastro pertenece a la tribu de los camelongos, antropófagos sangrientos y crueles. Les explicará después que la causa de que estos señores sean antropófagos es que de pequeños empezaron a comerse las uñas, y luego un dedo y así hasta que terminaron por comerse un pastor protestante [...], ¡qué espanto!

Más adelante, los exploradores son apresados de noche por la tribu de antropófagos y son llevados a su poblado, donde vemos una calavera despuntando en un mástil, así lo cuenta el narrador:

Narrador. –Aquí tenemos el poblado de esos desalmados. La calavera que ven ustedes son las sobras de un guiso típico que se llama “marinero rubio con patatas”. El cocinero llama para la comida. Y ahora para ver el buen botín que han pescado los guerreros, sale la colonia de veraneantes del pueblo, se colocan alrededor y empiezan a mirarlos y a poner esto que si lo otro [...], en fin, lo que dicen siempre los veraneantes de estos pueblos que todo lo tienen que criticar. Pero todo esto se termina porque sale de su hotelito la Miss Guadarrama de la tribu con un vestido que se ha hecho de lo que le ha sobrado de la parte de atrás de su casa, y nos canta esta canción que van ustedes a oír...

Después de la canción los dos exploradores son llevados a la hoguera y les prenden fuego, pero antes de ser pasto de las llamas uno de los salvajes avisa de que viene la Guardia Civil y todos salen huyendo, incluso los exploradores.

Maroto cierra su trilogía burlesca oscura en 1936 con *...Y, ahora... una de ladrones*⁵⁶³, donde también se relata los prolegómenos del rodaje y posterior producción de una película. En este caso, una visita al Museo Criminológico Municipal del director para documentarse, desemboca en una batalla campal donde mueren violentamente todos los actores y figurantes que participan en la producción.

⁵⁶³ GARCÍA MAROTO, Eduardo (director) (1936) *...Y, ahora... una de ladrones* [online]. España: CEA.

Siguiendo con las producciones cómicas que ofrecen un tratamiento prestigiado a la muerte encontramos en 1941 *El difunto es un vivo*⁵⁶⁴ que dirige Ignacio F. Iquino y protagoniza el actor Antonio Vico. La película está basada en la obra *El difunto es un vivo: disparate cómico en tres actos* de Francisco Prada e Ignacio F. Iquino, estrenada en el teatro Fontalba de Madrid el 30 de junio de 1939. Inocencio es un acaudalado, pusilánime y malhumorado esposo, amante y coleccionista de animales que sufre una crisis matrimonial agravada por la desfachatez de su insolente suegra doña Restituta⁵⁶⁵. Harto de su desdichada vida decide finarse, pero las cuentas no le salen bien. Todavía convaleciente de su malogrado intento recibe la noticia de la muerte de Fulgencio su hermano gemelo, músico de éxito que estaba viviendo en América. Para recuperar el interés de su esposa decide simular su propia muerte y suplantar la identidad de su hermano. Cuando la noticia de su suicidio es recibida en la casa, doña Restituta le dedica las siguientes palabras cargadas de malicia y exquisito humor negro:

Mayordomo. –Señorita Elsa, señorita Elsa, el señorito Inocencio se ha suicidado.

Elsa. –¿Qué?

Mayordomo. –Hemos encontrado su ropa junto al río.

Elsa. –¿Cómo?

Mayordomo. –Sí.

Doña Restituta. –A lo mejor ha querido tomar un baño... ¡Es tan maniático!

Mayordomo. –No señora, no. El jardinero ha esperado a ver si salía. ¡Se ha ahogado doña Restituta, se ha ahogado!

Doña Restituta. –Hasta para morir se tenía que hacerlo dándonos un disgusto; y sobre todo a la hora de la digestión.

⁵⁶⁴ FERRÉS IQUINO, Ignacio (director) (1941) *El difunto es un vivo* [online]. España: Producciones Campa, CIFESA. Juan Lladó dirigió en 1956 una nueva versión protagonizada, esta vez, por Paco Martínez Soria que hacía el papel de *Luquitas* en la versión cinematográfica de Ignacio F. Iquino.

⁵⁶⁵ Guadalupe Muñoz Sampedro.

Elsa. —¡Mamá!

Doña Restituta. —Con lo sencillo que habría sido irse a suicidar... al Japón.

En 1942⁵⁶⁶ y más tarde en 1970⁵⁶⁷, Rafael Gil lleva la gran pantalla *El hombre que se quiso matar*, adaptación de un cuento homónimo de Wenceslao Fernández Flórez. La película cuenta las desventuras del joven arquitecto, Federico Solá⁵⁶⁸ que decide suicidarse debido a sus fracasos en la vida. Es tal el nivel de mala suerte soportada por Federico que hasta en su macabra decisión la mala fortuna le acompaña y no consigue sus propósitos. En la versión de 1942, Federico, en uno de sus intentos recibe la atención de un compañero de piso que le sugiere hacer públicos sus empeños. Es entonces cuando se produce un cambio radical en su vida: todo el mundo le brinda sus reverencias y se afana por conseguir su aquiescencia. Un día se le presenta el fabricante del *Vermouth La Pardala* para ofrecerle un negocio: antes de suicidarse debe colgarse en el cuello un cartel con publicidad del producto en cuestión:



El hombre que se quiso matar, 1942

⁵⁶⁶ GIL, Rafael (director) (1942) *El hombre que se quiso matar* [online]. España: CIFESA, UPCE.

⁵⁶⁷ GIL, Rafael (director) (1970) *El hombre que se quiso matar* [online]. España: Coral Producciones Cinematográficas.

⁵⁶⁸ Antonio Casal.

En 1957 Miguel Iglesias dirige *Su desconsolada esposa*⁵⁶⁹, una comedia romántica donde el protagonista se despierta en el cementerio después de cuatro días enterrado al sufrir un proceso de catalepsia. El cataléptico intentará recuperar su vida, pero todos le confunden con un fantasma, lo cual provocará situaciones jocosas de gran impacto emocional en sus allegados, familiares y amigos.

Un año más tarde se estrena la cinta dirigida por José María Zabalza y protagonizada por Tony Leblanc, *Entierro de un funcionario en primavera*⁵⁷⁰. Se trata de un relato desarticulado con apenas consistencia narrativa y poco nivel artístico-dramático, con un tratamiento jocoso forzado de escaso efecto cómico. La negrura únicamente se circunscribe a las escenas en las que participa el plañidero profesional contratado por la esposa del difunto, las del traslado del féretro por las escaleras del edificio, y en las que aparece el carromato fúnebre. La película fue clasificada de *tercera categoría* por la junta de clasificación y censura. “Con este mismo título José María Zabalza realizó durante 1953-1954 su práctica fin de carrera de 21 minutos de duración en I.I.E.C., que es el origen del argumento de esta película” (Rubio Lucia y Potes 2020: 359). La inmadurez propia de un trabajo académico resalta claramente en toda la producción.

En ese mismo año da sus frutos uno de los encuentros artísticos y profesionales más relevantes de toda la cinematografía española. Marco Ferreri llega a España como representante de los objetivos Totalscope (Riambau *et al.* 1990: 123) y, además, para colaborar en la producción de *Toro bravo*⁵⁷¹ del director italiano Vittorio Cottafavi. Ferreri se interesó prontamente por el trabajo literario de Rafael Azcona que, por aquel entonces, además de haber publicado algunas novelas, trabajaba para la revista satírica La Codorniz. Después de varios intentos de llevar al cine alguna de las novelas de Azcona, consiguieron

⁵⁶⁹ IGLESIAS, Miguel (director) (1957) *Su desconsolada esposa* [online]. España: Concha Films (Justo Ortiz González productor), Imperial Films.

⁵⁷⁰ ZABALZA, José María (director) (1958) *Entierro de un funcionario en primavera* [online]. España: Haz Producciones Cinematográficas.

⁵⁷¹ COTTAFAVI, Vittorio (director) (1957) *Toro bravo*. Italia, España: Itálica Films, Phoenix Produzione Film. Se estrenó en España el 25 de enero de 1960. *Fiesta Brava* es el título que se le dio en Italia.

levantar el proyecto de *El pisito*, cuyo guion está basado en el relato del propio Azcona, *El pisito: novela de amor e inquilinato* que había sido publicado en 1957 por la editorial Taurus dentro de la colección *El Club de la Sonrisa*. *El pisito* cuenta la historia de Rodolfo⁵⁷² y Petrita⁵⁷³, una pareja de novios que no pueden acceder al matrimonio porque no tienen el dinero suficiente para comprarse un piso. Petrita vive con su hermana⁵⁷⁴ que está realquilada en una habitación con su marido e hijos. A su vez, Rodolfo también tiene realquilada una habitación en el piso de la anciana doña Martina⁵⁷⁵. Las intenciones de Rodolfo son quedarse con los derechos del alquiler del piso una vez Martina «pase a mejor vida», pero el casero tiene previsto no volver a alquilar el piso. Don Manuel⁵⁷⁶, el jefe de Rodolfo, le sugiere que se case con Martina para heredar los derechos sobre el piso.

Nada más iniciarse la historia afloran evidencias de la dimensión y actitud humorística que va a impregnar el relato, los primeros compases musicales a ritmo de jazz frenético así lo deja entrever. Entrando ya en materia, una nueva señal lo vuelve a advertir, ocurre inmediatamente con la escena del gato, el modo cómico se activa. Con presteza las expectativas humorísticas del espectador se verán frustradas al conocer lo dramático de la situación, tanto de la pareja como de la sociedad madrileña en general. La realidad de la vivienda en Madrid, la precariedad y las estrecheces que soporta la clase trabajadora hacen mella notablemente en la pareja protagonista. Rodolfo y Petrita llevan doce años de noviazgo y han perdido toda esperanza e ilusión por crear una familia. A tenor del estatus de sempiternos prometidos y la desesperación que sufren por las limitadas expectativas de futuro, su situación es extremadamente dramática. El contrapunto cómico al dramatismo de la pesadumbre y la desgracia de la eterna pareja de novios lo pone una buena parte del elenco actoral. La confrontación dialéctica y situacional entre ellos provocará demarcaciones jo-

⁵⁷² José Luis López Vázquez.

⁵⁷³ Mari Carrillo.

⁵⁷⁴ María Luisa Ponte.

⁵⁷⁵ Concha López Silva.

⁵⁷⁶ Gregorio Saugar.

cosas, muchas de las veces, con un contrapunto de amarga condición, precisamente, por el cachondeo con el que se enfrentan a la muerte. En la *escena 12*⁵⁷⁷ Rodolfo y Petrita deciden ir a visitar al casero⁵⁷⁸ del piso a ver si, trasladándole su aflicción, lo convencen para que los derechos del piso pasen a Rodolfo cuando Martina fallezca. La escena transcurre entre lo dramático de la situación límite de la pareja y la chufla con la que son recibidos por el casero que intenta fingir una supuesta enfermedad para justificar su decisión, la sorna es de tal magnitud que hasta se bromea con la muerte de Martina:

Rodolfo. –Y entonces el procurador...

Petrita. –¿Qué le pasa?

Rodolfo. –La nariz.

Petrita. –¡Pobrecito!...

Rodolfo. –Y entonces el procurador... dijo que estábamos equivocados. Esa es la historia, si usted quisiera ayudarme...

Casero. –Comprendo, comprendo muy bien estos casos humanos. He dado orden de no dejar pasar a nadie que buscase piso, porque yo estoy enfermo, ¿me comprende?, enfermo del corazón, y esto mío, esto que parece salud, es agua, agua, toque, toque, y yo tengo que ir a Suiza, a Suiza para que me la extraigan, pero para ir a Suiza necesito dinero, y con las treinta pesetas que me dan al mes, ¿qué puedo hacer? Yo necesito la casa para derribarla, eso es. Miren y comprendan mi lamentable estado, ¡comprendan!... Esta mariposita... sí la tengo, gracias... Esto es una carrera a ver quién se muere antes, si el inquilino o yo, eso también es humano.

Rodolfo. –Pero...

Casero. –¡Un momento! Usted ha dicho que doña Martina Rodríguez, que dios no lo quiera, se va a morir, comprenda usted que a mí me interesa que se muera, porque si yo les meto a ustedes en el piso, el que se muere soy yo, ¿me comprende?

⁵⁷⁷ Consultar la estructuración secuencial de *El pisito* en el punto 8.3.2.

⁵⁷⁸ Marco Ferreri.

Rodolfo. –Bueno, pero...

Petrita. –Te lo he dicho, te lo he dicho.

Rodolfo. –Pero, compréndanos a nosotros, son doce años de relaciones, y eh...

Casero. –¡Ay, el egoísmo humano!... ¡Cuánto daría yo por tener vuestra salud! Yo soy un caso, un caso triste, tengo mucha agua. ¿Qué queréis de un pobre enfermo?...

Petrita. –¿Lo estás viendo?

Rodolfo. –¿Sabe usted que si me da la gana me quedo con el piso sin su consentimiento?

Casero. –No, no. Yo le perdono, pero usted no puede quedarse, no.

Rodolfo. –¡Ah!, ¿qué no?

Casero. –¡No!

Rodolfo. –...pues me caso con la vieja, y en siendo su [viudo]...

Petrita. –¿Qué dices?

Casero. –¡Un poco de respeto para un enfermo!

Rodolfo. –...ya está, inquilino, inquilino, con todos los derechos, inquilino, inquilino...

Petrita. –¡Pero bueno!

Rodolfo. –...inquilino, con todos los derechos, inquilino, inquilino...

Petrita. –¡Basta!

Casero. –¡Ay, ay, ay, ay!...

Petrita. –¡Ay dios mío!, pero ¿qué te pasa?

Rodolfo. –¡Inquilino, inquilino!...

En la *escena 18* vemos a Rodolfo y Petrita caminando, es de noche, parecen cansados, Petrita está de muy mal talante, han pasado toda la tarde buscando piso infructuosamente. En el diálogo que mantienen presenciamos, de nuevo, como el humor macabro se abre paso entre la amargura y el desaliento:

Petrita. –¡Déjame! ¡Bah!

Rodolfo. –Pero mujer, no te pongas así.

Petrita. –¡Bah!

Rodolfo. –¡El domingo volveremos a buscar!

Petrita. –¡Sí, sí, el domingo!, ja, ja, ja. Ni el domingo ni nunca, se acabó, seguir para ser la novia eterna, ¡no hijo no!

Rodolfo. –Se acabó, se acabó..., y ¿qué hago yo?

Petrita. –¿Y yo? Yo lo he perdido todo..., juventud, ilusión, la vida. Y a estas alturas, ¿a ver qué hago yo?... En cuanto mi hermana dé a luz, a ver dónde me meto.

Rodolfo. –Pero, bueno, y ¿qué quieres que haga? No quieres que nos realquilemos, no quieres... no quieres nada.

Petrita. –¡Realquilados!, para vivir como mi hermana. Si ganaras dinero, no habría problema, en la Puerta del Sol tendríamos piso.

Rodolfo. –Pero, ¿tú quieres que me case con la vieja y esperemos a que se muera?... ¿Me caso y la mato?

Petrita. –¡Boh, lo último, lo último que tenía que oír!... ¡Déjame, déjame, vete, no quiero verte más!... ¡Déjame!

Rodolfo. –¡Escúchame!

La escena de la reconciliación en el café –*escena 21*– en la que Petrita intenta convencer a Rodolfo de que se case con Martina, tiene un especial dramatismo y gravedad pues Petrita amenaza con suicidarse, pero la aparición de dos personajes, el violinista de la botella y la señora alcahueta⁵⁷⁹ le da un énfasis de amarga y negra comicidad.

En la *escena 29* Rodolfo está en la oficina y recibe la llamada de Martina de todos los días, don Manuel, su jefe, muestra con vehemencia su hartazgo, su deseo e inquietud cargados de maliciosa y tétrica burla:

⁵⁷⁹ La señora alcahueta es un reflejo de la figura del delator que Franco fomentó y amparó durante la guerra y que se alargó hasta la década de los 50, implicando a la población civil en la lucha contra los enemigos del régimen.

*Avelina*⁵⁸⁰. –¿Diga?, sí un momento... Rodolfo, Rodolfo, para usted.

Rodolfo. –Ah, ya voy. Don Manuel, ¿puedo?

Don Manuel. –Sí, vaya, vaya al teléfono, la llamada de todos los días.

*Sáenz*⁵⁸¹. –Choque, choque don Manuel, que un día es un día, ¡qué caray!

Rodolfo. –¿Diga? Sí, sí Martina... Sí, ya me he comido el bocadillo, estaba muy bueno... ¿El a..., el abrigo?, no, yo he traído la gabardina...

Don Manuel. –¡Vamos, Rodolfo!, ¡corte! Llevamos dos años aguantando a esta vieja idiota que no se muere nunca...

En las escenas de *El pisito* que vamos a transcribir a continuación la tónica común tiene que ver con la confrontación entre el dramatismo y el sarcasmo –o entre lo trágico y lo humorístico–. Apreciamos en ellas un constante enfrentamiento entre dos concepciones estilísticas opuestas, lo cual no hace más que destacar la burla y el desprecio hacia la muerte, y la irrisión que provoca semejante dentellada. Se juega con el descrédito del final de la vida, llevándose por delante la quietud narrativa y convirtiendo una coyuntura de especial conmoción en una arenga burlesca que desplaza el discurso hacia los límites de lo intolerable.

En la *escena 36* se recibe una llamada en la oficina de Rodolfo, don Manuel coge el teléfono:

Don Manuel. –¿Digaaa?, sí, nada de llamadas particulares. Ya le he dicho mil veces que el negocio es sagrado... ¡Ah! bueno, eso ya es otra cosa... Bien, bien, ahora va... ¡Es la vida!... Rodolfo, no es para tomarlo por la tremenda, pero una muerte siempre es una muerte. A la vieja le están dando el viático.

Rodolfo. –¿Me puedo ir?

Don Manuel. –Sí, claro..., en estos casos...

Sáenz. –*Pulvis eris et pulver...* bueno, etcétera... Digo don Manuel, que yo debiera ir a acompañar a Rodolfo.

⁵⁸⁰ Chus Lampreave.

⁵⁸¹ Ángel Álvarez.

Avelina. –Mi más sentido pésame.

Don Manuel. –¡Oh, vaya hombre!, usted siempre aprovechando la ocasión de no dar ni golpe.

Sáenz. –Hombre, en un caso así...

Don Manuel. –¡Márchese, márchese! Lleve a Rodolfo en mi coche, y entérese de la hora del entierro.

Sáenz. –Sí señor, gracias.

Rodolfo y Sáenz se dirigen al piso con el coche de don Manuel, un Bis-cúter publicitario de Avecrem. Sáenz obviando la solemnidad y el decoro del momento, aprovecha para piroppear a dos chicas que transitan por la acera:

Sáenz. –Oye Rodolfo, gira la vista y mira qué dos gachís, de bandera son, oye, de esas de las que quedan pocas en vida. ¡Oye, guapa, chati, mira que te está hablando tu nene! ¡Oye mira, que te voy a llevar a la sierra! ¿Te hago un sitito aquí en el coche?

Rodolfo. –Sáenz, que tengo que llegar.

Sáenz. –¡Déjame en paz, hombre!, tú fíjate, fíjate qué manera de andar... Eso es andar y lo demás es estropear la acera, ¡preciosa! ¡Oye, que un soltero es un cheque en blanco!

Rodolfo intenta hacer entrar en razón a Sáenz otra vez.

Sáenz. –¡Déjame en paz, hombre! ¡Oye, oye, negra!, mira una cosa, no sabes tú lo que te pierdes...

Al ver que Sáenz sigue a las suya, Rodolfo sale del coche y se dirige al piso caminando.

Sáenz. –Oye, ¿dónde vas tú?, ¡eh!, pero, ¡oye!... ¡oye!...

Rodolfo entra en el piso:

*Dimas*⁵⁸². –A mis brazos Rodolfo, a mis brazos...

Rodolfo. –Pero, ¿ya?

⁵⁸² José Cordero.

Dimas. –...hay que ser fuerte, hay que ser valiente, la gente no comprende la soledad, tienen el corazón de piedra.

Acreeedor Dimas. –Don Dimas, don Dimas, don Dimas.

Dimas. –Pasado mañana, pasado mañana le pago...

Acreeedor Dimas. –Nada de pasado mañana, mañana le embargo aunque no hayan enterrado el cadáver.

Dimas. –¡A la porra!

Rodolfo. –Pero oye, ¿me quieres decir qué es lo que pasa?

Dimas. –Nada, son cosas mías. Lo que tienes que hacer es no retrasarte porque la vieja se muere. Vamos si se muere, ¡se muere de verdad!

*Dimas a Maricruz*⁵⁸³. –¡Venga, no molestes, largo, fuera! Permiso..., permiso, tranquilidad, tranquilidad.

Dimas se acerca a Martina que está en su cama inconsciente, le coge la mano izquierda, eleva el brazo y lo deja caer de golpe.

Dimas. –Mire... ¡plof! ¿Lo ves?, cuando llega la hora, se acabó la ciencia... Como un pajarito...

Rodolfo se quita el sombrero y lo deja sobre la cama de Martina.

Señora rubia. –Ese sombrero que lo quiten de ahí, que da mala suerte, que se muere alguien.

Dimas. –Calma, calma, tú Maricruz prepara un poco de café para la señora, y trae la botella del anís para don Rodolfo que buena falta le hace.

Don Pepito. –Don Dimas quiere apuntarme la medicina de mi gallo que se me ha olvidado.

Dimas. –Bueno, bueno, no estamos para gallos ahora, creo yo, ¿no?

Rodolfo coge la mano de Martina, está enormemente abatido y con el semblante lacrimógeno.

⁵⁸³ Andrea Moro.

En la escena final, Rodolfo acaba de recibir el pésame de sus más allegados delante del coche fúnebre donde reposan los restos de Martina, en ese momento llega Petrita con su hermana e hijos:

Petrita. –Rodolfo, mira, mira que uñas más bonitas me han dejao, ¿has visto qué color más bonito?, y mira, mira que suéter me he comprado más bonito.

Rodolfo. –Oye, ¿qué hacen tus sobrinos, sí, sí, sí, que, que se va [...] el coche.

Petrita. –¡Pero hombre, mírame, que no me miras, hombre!

Rodolfo. –¡Estamos en un entierro!, llévatelos –le dice a su cuñada–.

Petrita. –Rodolfo, que los niños quieren ir al cementerio...

Rodolfo. –Pero ¿no comprende que es una falta de respeto?

Petrita. –Sí, hombre sí, no te hagas el inconsolable, los niños tienen que tomar el aire, además, el coche está pagao, ya está...

Rodolfo. –Pero, ¿qué daño nos ha hecho esta pobre vieja?

Petrita. –Nada, nada... Hombre, no seas así, sube con él, enseguida voy yo, corre, anda. Bueno, tú vete a casa –le dice a su hermana–, vete preparando los filetes, ¿sabes? los vas empanando, que nosotros cuando terminemos del cementerio nos vamos a lo de los muebles... Hasta luego..., hasta luego.

Hermana. –Sí, muy bien..., sí, sí.

Rodolfo. –¡Petrita!, ¡Petrita!

Petrita. –¡Ay chico, le estás dando una importancia...!

Durante toda la narración de *El pisito* se contraponen dos concepciones de la vida, entendida como la dualidad existente ante el afrontamiento de la adversidad de los dos personajes principales, Rodolfo y Petrita. Petrita es resolutiva, implacable, emocionalmente inestable cuando le conviene serlo para conseguir sus propósitos, es mordaz, agresiva y maliciosa, no duda en embestir contra todo aquel que se ponga en su camino sin pestañear y sin cuestionar la manera de conseguir sus objetivos: para Petrita el fin sí justifica los medios. En cambio, Rodolfo es insolvente, confiado en exceso, conformista, complaciente

y acomodado, solamente se atreve a cuestionar su vida en estado de embriaguez. Su fuerte es su estabilidad emocional, su transparencia y su sencillez, es tranquilo y paciente, la única vez que le vemos descompuesto es al final de la escena del casero, espoleado, veladamente, por su novia Petrita. A la par, Rodolfo es un ser inerte, sin vida, sin futuro, presto a sucumbir en cualquier momento sin que nada pueda remediarlo, resignado a la amargura que supone soportar la carga emocional de haber visto pasar la juventud de su novia sin poder tocarle un pelo. Es un pelele a merced de los demás, sin criterio propio, sin inquietudes propias, la viva imagen del calzonazos que todo lo delega y nada cuestiona⁵⁸⁴. Este comportamiento suyo le hace aceptar a regañadientes el casamiento con Martina para, única y exclusivamente, darle gusto a su novia Petrita. Al fin, Rodolfo ha demostrado ser un superviviente, contra de todo pronóstico su casamiento le ha fortalecido, pero no sin pagar un alto precio: Rodolfo tendrá que lidiar con la adversidad y, sobre todo, con la sentencia de muerte a la que está sometida Martina, para mantenerse firme e íntegro, hasta, por fin, sucumbir de nuevo en las fauces de la nueva presión marital.

En 1961 Fernando Fernán Gómez dirige *La venganza de don Mendo*, como sabemos es una adaptación de la obra teatral del mismo nombre de Pedro Muñoz Seca⁵⁸⁵ en la que se parodia las grandes tragedias clásicas. En ella, Fernán Gómez quiso ser exquisitamente fiel a la obra de teatro, de ahí que la mayor parte de la producción fuera rodada en estudio con decorados y puesta en escena simulando una apariencia teatral al extremo; también mantuvo la recitación en verso de la obra original. El artificio propio de las representaciones teatrales clásicas está elevado a un primer nivel narrativo y en ocasiones forma parte de la dramaturgia de la representación. Precisamente el humor negro surge en estos momentos de exuberante amaño narrativo, son las escenas de violencia extrema, en particular las torturas que se suceden en los aledaños de la mazmorra donde cautivan a don Mendo⁵⁸⁶, y los asesinatos, muertes y suicidios de un buen número de personajes, entre los que se encuentra el propio don Mendo. En la película «muere hasta el apuntador», reubicando a la pantalla el famoso dicho

⁵⁸⁴ La pierna ortopédica que tiene Dimas y que Rodolfo intenta probarse estando ebrio, afianza la idea de Rodolfo como marioneta o pelele a merced de los personajes.

⁵⁸⁵ La obra se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid el 20 de diciembre de 1918.

⁵⁸⁶ Fernando Fernán Gómez.

para expresar una cualidad extremadamente violenta de las producciones teatrales y cinematográficas.



Un año más tarde José Luis Sáenz de Heredia dirige *El grano de mostaza*⁵⁸⁷. Evelio Galindo⁵⁸⁸ es un comerciante pudiente que un día tiene un percance dialéctico con un tal Horcajo⁵⁸⁹ que les lleva a retarse y citarse al día siguiente para solventar sus diferencias. Ya serenado, Evelio reconoce que ante una pelea con Horcajo tiene todas las de perder e intenta deshacer la cita mediante técnicas subrepticias; para ello se vale del ingenio de Leoncio Tolodano⁵⁹⁰, un conocido que se las da de tener grandes ideas para todo. Después de varios intentos, a Leoncio se le ocurre una macabra idea:

Leoncio. –Le supongo enterado que desde hace cuatro días la policía intenta identificar el cadáver de un hombre que apareció sin cabeza cerca de una estación.

⁵⁸⁷ SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (director) (1962) *El grano de mostaza* [online]. España: Tarfe Films, As Film Producción.

⁵⁸⁸ Manolo Gómez Bur.

⁵⁸⁹ José Bódalo.

⁵⁹⁰ Rafael Alonso.

Evelio. –Sí, algo leí.

Leoncio (ojeando el periódico). –Aquí está... El misterio del paso a nivel. No se sabe quién es el muerto ni quién es el asesino.

Evelio. –¿Y usted sí lo sabe?

Leoncio. –El muerto no, pero el asesino podemos hacer que sea... Horcajo.

Evelio. –Oiga, ¿de verdad vive usted de sus ideas?

Leoncio. –Y nada mal, como puede verse... Yo puedo conseguir una cabeza de muerto de verdad, y hacer que aparezca donde nos dé la gana, con un papelito que diga: “Mi conciencia no me permite seguir callando, esta es la cabeza que buscan y el asesino es...”

Evelio. –Horcajo.

Leoncio. –Horcajo... ¡No pasará nada!, enseguida se sabrá que todo ha sido una broma de mal gusto, pero entretanto a Horcajo lo detienen un día o dos.

Evelio. –Pero, ¿y usted tiene cabeza de muerto para dar a los amigos?

Leoncio. –¡Sí señor! Yo tengo un hombre en la facultad de medicina que me debe mucho, y me da esa cabeza y la suya si se la pido... Ja, ¡técnica americana!, venga conmigo.

Evelio. –Oiga, ¿y ese barómetro se lo dieron a usted en Tortosa por una cosa así?

Leoncio se acerca a coger el teléfono. –No, eso me lo dieron por hacer que cayeran allí las diez series del gordo...

Evelio. –Pero, oiga, espere, creo que estamos haciendo una montaña de una cosa que...

Leoncio. –Se trata de evitar que usted tenga que matar a un hombre, ¿no es así?

Evelio. –Sí, bueno, pero la...

Leoncio. —Pues entonces déjeme hacer a mí. Usted está aturdido, yo tengo cerebro de sobra para darle a los que como usted lo tiene subdesarrollado... ¿Saturnino?

Saturnino. —¿Quién llama?

Leoncio. —Soy don Leoncio Toledano.

Saturnino. —Ah, dígame, don Leoncio, dígame.

Leoncio. —Le llamo para hablarle de algo importante. Voy a ir ahora a verle con un amigo.

Saturnino. —Está bien, ¿de qué se trata?

Leoncio. —De darle a ganar unas cuantas pesetas. Ahora voy para allá.

Evelio. —¿Ha dicho unas cuantas pesetas?

Leoncio. —¡Ah, claro!, sin dinero nadie hace nada, pero no se preocupe que no será mucho.

Evelio. —¡Qué no! ¿Cuánto puede valer una cabeza suelta?

Leoncio. —No sé, tenga en cuenta que esta está usada. ¡Ale!, mientras me cambio de ropa vaya usted escribiendo la denuncia para la policía en un papel cualquiera... ¡Ah!, no lo haga en uno mío, claro está, y haga letra de palo, ahí tiene la pluma...

Evelio. —¿Por qué diría yo lo del gimnasio?... ¡Ah!

Leoncio y Evelio han conseguido la cabeza y viajan en coche para depositarla en la carretera de Zaragoza cerca de una venta flamenca.

Leoncio. —No le parezca caro cinco mil pesetas, tenga en cuenta que ese hombre se juega el puesto.

Evelio. —¡Toma!, y ¿qué me estoy jugando yo? Dos mil a los payasos, no, ahora no quiero tabaco, dos mil a los payasos, diez o doce mil lo del café, si no he desgraciado al del botellazo, y ahora, cinco mil al Saturnino ese, ¡qué barbaridad, santo dios!

Leoncio. —Pero tenga en cuenta que nos ha dado una cabeza que no le falta más que hablar, ¡eh!, y nos la ha maquillado como en el cine, ¡da espanto!

Evelio. —¡Calle, calle! Cada vez que pienso que la llevamos ahí detrás...

Leoncio. —¿Qué cree, que le va a morder en una oreja? Ja, ja, ja.

Evelio. —¡Calle hombre!, no haga gracias.

En 1963 Berlanga y Azcona se enredan de nuevo para crear el guion de la película *summum* del humor negro cinematográfico español, hablamos de *El verdugo*. En ella confluye la amargura de lo trágico con el desparpajo y el humor, apostando claramente por denunciar la indolencia del régimen y la implacable burocracia franquista. *El verdugo* está basada en la ejecución en Valencia de Pilar Prades Expósito⁵⁹¹ que fue condenada a muerte por envenenamiento y agarrotada por el verdugo Antonio López Sierra⁵⁹², personaje que fue interpretado en la película por Nino Manfredi. Antonio López Sierra es uno de los protagonistas en la película documental *Queridísimos verdugos*⁵⁹³ de Basilio Martín Patino, en la que el mismo López Sierra cuenta lo complicado que fue el ajusticiamiento de Pilar Prades. *El verdugo* obtuvo entre otros reconocimientos internacionales el Premio de la Crítica Internacional FIPRESCI en la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* de Venecia del año 1963.

Esta joya es una bomba sobre la pena de muerte y, de paso, sobre una dictadura que incluía en su estrategia represiva la opción del exterminio de sus adversarios. *El verdugo* amplía su tremendo poder corrosivo al retrato demoledor que deja de un país, una moral y una época. Y, particularmente, de instituciones como la pareja o la familia, hacia las que Azcona y Berlanga disparan su escepticismo y desencanto (Alegre 2020: 78).

El tono de la película es claramente jocoso, pero sin estridencias ni histrionismos, abogando por la naturalidad humorística de las situaciones a las que se enfrentan los personajes. Es un humor amargo, doliente y melancólico como apunta el *twist* que suena en el genérico. Ya desde antes de iniciarse el relato

⁵⁹¹ La historia de Pilar Prades fue llevada a la televisión en el cuarto episodio de la primera temporada de la serie *La huella del crimen* titulado *El caso de las envenenadas de Valencia* dirigido por Pedro Olea, emitido por TVE en 1985.

⁵⁹² En 1974 López Sierra fue el verdugo de Salvador Puig Antich, uno de los últimos ejecutados por garrote del franquismo.

⁵⁹³ MARTÍN PATINO, Basilio (director) (1977) *Queridísimos verdugos* [online]. España: Turner Films.

se nos invita a entrar en modo cómico; pero ¡ojó!, no va a ser un humor cualquiera. Si queremos reír, vamos a hipotecar nuestra risa con un regusto amargo que deja la tragedia en la que se ven inmersos los personajes, porque *El verdugo* de tan trágico se convierte en un dramón precisamente por lo extremo de su concepción dramática y conmovedora. El drama de José Luis⁵⁹⁴, su protagonista, nos conmueve, sus sueños nunca se harán realidad, en cambio, le espera la angustiada tarea de matar. José Luis lucha hasta el último momento, pero sale vencido, el *establishment* se impone a la razón y a su deseo, quebrantando la voluntad como consecuencia de un fuerte asiento en las conciencias de las clases trabajadoras.

En *El verdugo* la muerte es la proposición imperante, con su fervor delimita y vertebrata el eje actancial de todo el relato. De las treinta y ocho escenas o sintagmas narrativos que componen el film⁵⁹⁵, solamente en cinco de ellas está ausente la muerte o sus referencias; y es más, de las quince secuencias o grandes sintagmas que tiene la película, ninguna está completamente libre de alusiones a la muerte. Son innumerables las muestras jocosas macabras que podemos encontrar en la narración, vamos a destacar las más extremas y divertidas. Apenas cinco minutos de filmación se produce el primer diálogo chistoso con insignia fúnebre. José Luis y su compañero Álvarez⁵⁹⁶ han cargado el ataúd con el cuerpo del recién ajusticiado en el furgón:

Álvarez. –¿Has visto al verdugo?

José Luis. –Sí.

Álvarez. –Le estaban pagando. Oye, ¿cuánto cobrará por esto?

José Luis. –¡Yo que sé! La verdad es que parece una persona normal. Si yo me lo encontrara en el café o en el cine no diría que es un verdugo.

Álvarez. –Y a mí que me cae simpático.

José Luis. –¿Sí?, pregúntale a este si le es simpático.

⁵⁹⁴ Nino Manfredi.

⁵⁹⁵ Consultar el punto 8.3.4. para acceder a la segmentación en escenas y secuencias de *El verdugo*.

⁵⁹⁶ Ángel Álvarez.

Álvarez. —¡Hombre!

Dentro del furgón, Amadeo⁵⁹⁷, el verdugo, les cuenta cómo uno de sus ajusticiados en el momento de la ejecución le regaló el reloj que lleva puesto:

Amadeo. —Los tiempos han cambiado..., ¡ya lo creo! Antes se trabajaba con gente más bragada, este que les digo en el último momento, tranquilamente...

Álvarez. —¿Eh, te das cuenta? Es que aquí, mi compañero, no quería que le trajéramos a usted.

Amadeo. —Siempre igual.

José Luis. —No, no, es que así sin conocerle...

Amadeo. —Siempre la misma historia, somos incomprendidos. El tío dándome el reloj me dijo, me dijo, maestro...

Álvarez. —Pero, pero ¿ya sentado en la silla y con los yerros en la...?

Amadeo. —Sí, sí ¡aguarde!, maestro, me dijo, tome un recuerdo y perdone que haya tenido que molestarle a estas horas... Aquí, ¡pare!... ¡La raza degenera!

En la *escena* 8 los amigos y familia han salido con la furgoneta a pasar el día, toman café después de comer. José Luis habla del hartazgo que le supone vivir con su cuñada:

Álvarez. —¡Eh, Ignacia! Que digo que José Luis se tiene que casar.

*Ignacia*⁵⁹⁸. —Me he quedado traspuesta... Yo después de comer...

José Luis. —Sí, yo. Pero luego empiezas a pensar en el jornal, en el piso...

Amadeo. —¡La juventud lo que quiere es libertad, querido Álvarez!

Álvarez. —¡Claro, claro!

José Luis. —Sí, libertad, la libertad de aguantar a mi cuñada, esa bruja que...

⁵⁹⁷ José Isbert.

⁵⁹⁸ María Isbert (hija de José Isbert).

Amadeo. –¡Ojo, cuidado con las cuñadas! Hace tres años uno acabó envenenando a la suya.

Álvarez. –Y usted..., ¡zas!

Amadeo. –Claro.

Álvarez. –Cuenta, cuenta.

Amadeo. –A lo mejor, su señora...

Álvarez. –Nada, no se preocupe por mi señora, si está roque. Decía usted que el cuñado ese...

Amadeo. –Las cosas no marcharon ni medio bien.

*Carmen*⁵⁹⁹. –Padre, no nos dé el postre.

Amadeo. –Le iba a poner los hierros, pero tenía el cuello como un toro, así de grueso.

Álvarez. –Entonces, los hierros le vendrían pequeños, claro.

Amadeo. –Hombre, claro, le venían pequeños. Los hierros se colocan... levante la cabeza. Los hierros aquí... y luego lo otro...

En la *escena 9*, José Luis y Álvarez se han desplazado al aeropuerto para recibir un muerto y llevarlo al cementerio. El ataúd es colocado en un vehículo de carga, José Luis y Álvarez suben junto al féretro, el vehículo coge tal velocidad que la viuda y familiares del finado deben ponerse a correr para poder seguirlo. En eso que pasan cerca de un avión con los motores en marcha, José Luis grita efusivamente al conductor para que reduzca la velocidad. En el plano final de la escena, la cámara situada detrás de la acción, muestra un plano general en picado a la familia con las manos tapándose los oídos por el fortísimo ruido, andando muy deprisa y con desesperación detrás del coche de carga que lleva el féretro.



En la *escena 19*, José Luis, Amadeo y Carmen están en las inmediaciones de las oficinas públicas donde presentar los papeles para optar al puesto de verdugo. José Luis no está muy convencido y amaga en dos ocasiones con desistir, Amadeo lo intenta convencer una vez más:

Amadeo. –Este chico está mal de la cabeza, no ha entendido nada.

José Luis. –Pero no comprende usted que yo no puedo matar ni una mosca, que, que no he podido matarla en toda mi vida.

Amadeo. –Me extraña trabajando siempre con muertos.

José Luis. –Sí, pero todos han sido muertos a los que no he conocido vivos, que han muerto de muerte natural, completamente desconocidos para mí.

Amadeo. –¡Agrrrr! ¿Vamos o no vamos?

En la *escena 23* Álvarez ha acompañado a José Luis a cobrar su primera paga como verdugo, cuando están a punto de marcharse con la vespa, José Luis se percata del conato de pelea entre dos señores que están cerca, un señor⁶⁰⁰ increpa a otro⁶⁰¹ porque cree que ha mirado lascivamente a su señora, José Luis intercede:

Señor. –Hay miradas y miradas.

José Luis. –Venga, no se ponga así.

Señor. –Lleva toda la mañana desnudando a mi señora.

José Luis. –Mire, lo que a pasao es que su mujer es muy guapa, y este señor la habrá mirado, pero sin ninguna mala intención, ¡digo yo!

Señor. –Pero ¿usted quién es?, ¿qué hace usted aquí?, ¿por qué va usted así vestido?

José Luis. –Yo soy un funcionario del estado.

Señor. –Pues ahora van a saber ustedes quién soy yo. Ahora vamos los tres a la comisaría.

⁶⁰⁰ Agustín González.

⁶⁰¹ Goyo Lebrero.

José Luis. –No se ponga así.

Señor. –¡Ahora vamos los tres a la comisaría!

José Luis refiriéndose al otro señor que hace amago de meterse la mano en el bolsillo. –¡No, la pistola no!

Señor. –Ahora vamos los tres a comisaria.

José Luis. –Lo importante es que hagan ustedes las paces.

Señor. –¡Pero qué importante, ni que paces, ni que paces, hombre!

José Luis. –Dense las manos aquí, aquí ahora mismo, que está la señora delante, dense las manos, aquí, ahora, eso es, dense las manos.

Señora. –Venga Pepe, vámonos de una vez.

Señor. –Prefiero marcharme porque se me pone una nube en los ojos.

Otro señor. –Y a mí se me pone otra.

Señor. –¡Ale por ahí!

Otro señor. –¡Berzas!, ¡qué es usted un berzas!

Señor. –¡Gamberro, gamberro!

Otro señor. ¡Berzas!

Señor. –Te he dicho mil veces que no sé por qué tienes que salir a la calle tan ceñida con esos jerséis.

Señora. –Ahora resulta que tengo yo la culpa, ¿no?

Señor. –¡Naturalmente!

José Luis. –Si es que miran a la señora de una manera que el marido se tiene que ofender.

Camarero. –¡Eh, eh, oiga, oiga, por favor, oiga!

José Luis. –¡Eh!, ¿qué pasa?

Camarero. –Que se van sin pagar las cervezas, hombre.

José Luis. –Ah, bueno, no se preocupe.

Camarero. –¡Cómo no me voy a preocupar!

José Luis. –Yo se lo pagaré, vamos a ver, ¿cuánto se debe?

Camarero. –Veintidós cincuenta.

José Luis. –¿Veintidós cincuenta?, se habrán bebido el quiosco entero, porque si no no me lo explico.

Álvarez. –Pero, ¿qué pasa?

José Luis. –Qué pasa, qué pasa, que se estaban peleando, que se empieza así y se acaba en un delito de sangre.

Álvarez. –Bueno, y ¿qué?

José Luis. –Pero, ¿es que no te acuerdas de mi oficio?

Álvarez. –¡Ah!, no te metas nunca en lo que no te importa.

En la *escena 34* José Luis y un funcionario⁶⁰² están en el patio de la prisión junto al garrote y la silla donde se tiene que sentar el condenado, el funcionario está montando los hierros del garrote en un palo vertical, José Luis espera a que llegue Amadeo, está muy nervioso, desencajado, descompuesto, con la mirada ausente y totalmente ajeno a la situación:

Funcionario. –¡Oiga!, ¿está bien a esta altura?... ¡Oiga!, ¡psss! ¿Si está bien así de alto?

José Luis. –Yo, yo no sé, haga lo que usted quiera, yo estoy esperando... Por favor, ¿qué hora es?

Funcionario. –Las cinco y cinco... ¿La silla?

José Luis. –No, gracias, estoy bien de pie, prefiero pasear.

Funcionario. –¡Madre mía este hombre!

Amadeo ha acudido a la prisión para hablar con José Luis que sigue muy nervioso.

José Luis. –Amadeo, Amadeo.

Amadeo. –¡Qué pasa, José Luis!

José Luis. –Me lo han hecho preparar todo.

⁶⁰² Erasmo Pascual.

Amadeo. –¡Calma, calma! Oye, debes de estar tranquilo, te lo he dicho veinte veces, llegará el indulto.

José Luis. –No, no, no, que no llega, ya lo he preguntado.

Amadeo. –¡Qué no importa!, que eso se hace siempre. ¡Ah!, no olvides apretar la palomilla de la derecha porque si no los hierros resbalarán en el palo.

José Luis. –¡La palomilla, pero que me importa a mí la palomilla!

Amadeo. –Tú espera, si no tienes coraje dices que dimites.

José Luis. –Deje entrar a mi suegro, este es el verdadero verdugo.

Funcionario. –El reglamento es el reglamento.

José Luis. –Pero no importa el reglamento.

Amadeo. –Te lo he dicho, hay que esperar hasta el último momento.

José Luis. –Déjelo entrar.

Amadeo. –Haz el favor de no portarte como una mujer.

José Luis. –¡Pero qué mujer ni que...! Perdóneme señor, sea amable, ábrale la puerta, él tiene cuarenta años de servicio y conoce muy bien el oficio.

Funcionario. –Ahora se va usted a tomar un café... y una copa.

Amadeo. –Te esperamos en el barco, te esperamos en el barco, no lo olvides. Cuando salgas que te lleven allí, al barco, al barco, no lo olvides.

Amadeo dirigiéndose a otro funcionario. –Oiga señor, tengan un poco de paciencia con él, es la primera vez... ¡Ah!, y que no olvide lo de la palomilla. Gracias.

La escena previa a la ejecución donde José Luis es llevado en volandas por los funcionarios de la cárcel, es difícilmente clasificable como una escena humorística. La tragedia es doble, aunque el reo⁶⁰³ la sobrelleva mejor que José Luis, con resignación y serenidad, comportamiento que choca diametralmente con la compostura de José Luis que a duras penas se tiene en pie. Aun así, la

⁶⁰³ Manuel Alexandre.

solemnidad del trágico momento no es impedimento para la chanza. José Luis se ha transformado en un personaje grotesco, es un pelele al que no protege ya la compasión, no sentimos ni una miaja de piedad por él, de este modo ya puede ser objeto de nuestra burla. La crueldad del espectador hacia el personaje de José Luis se recrudece en los últimos momentos de la película. Su descomposición es fruto de su iniciativa, él ha elegido ese camino, empujado —claro está— por la sociedad, por su suegro y por su mujer. El pago que tiene que soportar como venganza nos reconforta, pensamos: ¡se lo tiene merecido! La narración ha conseguido despojarse del pobre chico que soñaba un día por ser un hombre de bien en Alemania. Del *José Luis es un buen hombre que no puede matar ni una mosca* a ¡*jódete José Luis!*, *te lo tienes merecido* por no haber elegido la opción más complicada y por haber renunciado a tus sueños. La única dignidad que le quedaba la deja caer al suelo (gorrito blanco). Ya despojado de toda protección paternalista y heroica es cuando podemos descargar toda nuestra ira en él y darle a José Luis el escarnio que se merece. El espectador está también detrás de esa mano que abofetea a José Luis en el quicio de la puerta que lleva al patio de ejecución. Y así, reímos, aunque no es una risa fácil, está meditada, sabemos a lo que nos exponemos, sabemos que el mal también está en nosotros y pese a eso lo hacemos. Nuestra risa está reforzada por nuestra conchabanza con el reo, al que no conocemos, pero le veneramos por su entereza y por su ejemplo en esos momentos tan espeluznantes; por lo tanto, nuestro distanciamiento ante el suceso venidero es mayor y doble. Pero como no hay nada seguro, nuestra expectativa ante la reconstrucción de nuestro héroe está en entre dicho, dudamos, creemos que su dignidad será recompuesta, un funcionario de la cárcel recoge el sombrerito blanco. ¿Será su encaje de nuevo en la cabeza de José Luis el eslabón perdido que faltaba para reconstruir su dignidad? En la escena final, José Luis llega al muelle escoltado por la guardia civil, lleva su sombrerito blanco, sube al barco por la pasarela con semblante riguroso, pero con paso decidido, se sienta exhausto al lado de Carmen, sin habla, sin apenas aliento, le da el sobre del pago por sus servicios ejecutorios, Amadeo se lo quita de la mano de Carmen y exclama: “¡hombre ha habido un aumento!”. José Luis rebelándose contra la adversidad, con todo el poder heroico restaurado y con toda la dignidad reestablecida, exclama: “¡no lo haré más!, ¿entiende?, ¡no lo haré más!”. ¡Bien por José Luis!, reverenciamos su decisión final y que vuelva al redil de la honestidad, la valentía y la heroicidad perdidas. Pero nada de eso sucede, Amadeo asesta la estocada final y espeta: “¡Bah, eso mismo dije yo la

primera vez!” Y como traca estruendosa del final de la mascletá revienta en el espectador la carcajada final llena de amargo resentimiento. José Luis ha sido sentenciado «a muerte», como fiel espejo de su suegro, el destino y la implacable providencia se repiten, el círculo del maligno se ha completado.

Para terminar nuestra travesía por el humor negro en el cine español, hacer mención especial a una película tristemente desaparecida y que la historiografía sobre nuestro cine ha pasado de puntillas, obviándola, quizás, por su desaparición física, o quizás por su ingente atrevimiento al ser un producto excesivamente original que no caló en los gustos del público de la época, no lo sabemos. La película fue escrita y dirigida por Enrique Jardiel Poncela, que se empeñó en crear un *celuloide rancio* de largo metraje, hablamos de *Mauricio o una víctima del vicio*⁶⁰⁴. La cinta matriz sobre la que Jardiel Poncela trabajó fue el drama silente *La cortina verde*⁶⁰⁵ de Ricardo de Baños, que a su vez es una adaptación de una obra teatral del dramaturgo portugués Júlio Dantas llamada *O Reposteiro Verde*. Jardiel añadió nuevos diálogos, además de planos y escenas nuevas incorporando nuevos actores; también introduce la figura de

un narrador, un speaker, que a modo de los *explicadores* del cine silente narra lo que va sucediendo en la película. Sus intervenciones, en la línea de lo ensayado en los *Celuloides rancios*, alternan con diálogos puntuales, jocosos, sí, pero que no llevan el peso de la acción. Y a diferencia de Tono y Miura, Jardiel se entrega a una orgía de manipulaciones sobre la banda imagen (Aguilar y Cabrero 2016: 87).

El argumento es fundamentalmente el mismo que el de *La cortina verde*:

Mauricio es un calavera que un mal día es descubierto haciendo trampas en la sala de juego tras sacarse una carta de la manga. Vergüenza y bochorno: uno de los jugadores acusa públicamente a Mauricio y éste debe abandonar inmediatamente el casino. Pero la noticia se hace pública y esto marca el inicio de la tragedia. Cuando al día siguiente acude al palacete de Palmera para pedir su mano, el padre, que se ha enterado del escándalo por la prensa matutina, lo echa

⁶⁰⁴ JARDIEL PONCELA, Enrique (director) (1940) *Mauricio o una víctima del vicio*. España: Grafofilm. No se conocen copias de la película. El guion original se conserva en el Archivo General de la Administración, dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte.

⁶⁰⁵ BAÑOS, Ricardo de (director) (1916) *La cortina verde*. España: Royal Films.

a patadas. A Mauricio y Palmera no les queda otra que la fuga. Abandonan la ciudad en dirección a París. Lo de que se equivoquen de carretera y terminen en Lisboa es un simple giro del destino. En Portugal, Mauricio, con la ayuda de Palmera, se dedica a la estafa y al sablazo, pero Loranio, antiguo conocido de la pareja, se encapricha de la mujer y amenaza con denunciar a Mauricio si ésta no corresponde a sus pretensiones. Apurado por la difícil situación económica que atraviesan, Mauricio seduce a una aristócrata con la intención de robarle un valioso collar. Ya conocemos el resto: el asesinato, la prueba incriminatoria, la abnegación de Palmera, capaz de correr todos los riesgos por salvar a su hombre de una condena segura, la llegada de Pascasio alumbrado por el licor ingerido en el club, la huida de Palmera, el reencuentro fortuito y el nuevo crimen de Mauricio. Como remate, el cerco policial a los asesinos y el doble suicidio (Aguilar y Cabrerizo 2016: 86-87).

Veamos algunos ejemplos de humor negro de la película de Jardiel Poncela reflejados en el libro de Aguilar y Cabrerizo (Aguilar y Cabrerizo 2016: 92-94):

En *Mauricio o una víctima del vicio* el personaje titular apuñala a Mercedes Benz mientras ésta «cae y se levanta varias veces». Una vez más, es el *speaker* quien interpreta el sentido cómico de la escena para el espectador (esc. 162):

Mercedes pide auxilio. Él la ataca con el puñalito de la vitrina. Mercedes cae y se levanta varias veces.

MAURICIO.— ¡No grite!

MERCEDES.— ¡Sí!

MAURICIO.— ¡No!

SPEAKER.— Y él acabó por salirse con la suya de que no gritase. A poco Mercedes caía. Para alzarse de nuevo como un remordimiento y como un globo. Mas, ay, cayó otra vez ... para alzarse nuevamente porque estaba resuelta a vivir. Pero murió del todo.

A partir de ese momento, Jardiel utiliza el recurso como un *ritornello* con los cadáveres que jalonan la historia. Así sucederá cuando Mauricio quiera deshacerse del cuerpo de Mercedes (esc. 166)...

Mauricio tira del cadáver, se lo lleva y vuelve a aparecer al revés. Se repite el juego de entrar y salir.

SPEAKER.— ... Reuniendo sus energías, y para borrar las huellas, el infame Mauricio arrastró a su víctima hacia la otra habitación. Pero el cadáver se le resistía. Él tuvo que hacer acopio de fuerzas de flaqueza, pero el cadáver seguía resistiéndosele. Y gracias a que, por mucha fuerza que tenga un muerto siempre tiene más fuerza un vivo, pudo el tozudo criminal lograr su objeto.

Cuando se cargue a Pascasio (esc. 288)...

Mauricio entra en campo y le paga un tiro a Pascasio.

SPEAKER.— Cayó pero el sino de Mauricio es que sus muertos se alcen...

Dos tiros más.

SPEAKER.— Dos tiros más y Pascasio cae otra vez, para volver a alzarse.

Otros dos tiros más.

SPEAKER.— Y otros dos tiros, y Pascasio, aprovechando la mesa, se alza aún.

Tres tiros.

SPEAKER.— Pero a los tres tiros, Pascasio sucumbe.

Y cuando, animado por Palmera, intente suicidarse (esc. 184)...

PALMERA.— ¡Cobarde!

Palmera se va.

SPEAKER.— Sí, sí, cobarde. Y además que sabía que si apretaba el gatillo el revólver se dispararía. Su situación era tan tremenda que cayó en el *puff* y rebotó.

Ya se lo había advertido Palmera: «¡Mauricio, si es que matas peor que el Gallo!» (esc. 174), Pone la guinda el saludo al público de los actores una vez concluido el drama: «Mauricio estaba tan acostumbrado a que se levantasen los muertos, que cuando él se murió se levantó también para decirles adiós» (esc. 249).

CAPÍTULO 8. TRES EJEMPLOS FÍLMICOS A CONFRONTACIÓN

8.1. Introducción

Llegados hasta aquí, nuestra misión va a ser rendir cuentas sobre la viabilidad dramática y narratológica de algunos de los relatos fílmicos a los que hemos hecho alusión más atrás. Han sido elegidos para tal fin tres de las películas que más atención e interés nos han suscitado a lo largo del presente trabajo, son *El pisito*, *El cochecito* y *El verdugo*. Tres realidades discursivas que hacen ostentación del humor desde posiciones dramáticas; tres documentos que anteponen la mixtura genérica ante cualquier otra consideración hermenéutica. Su verdad y fuerza metódicas radican en la diversidad combinatoria de elementos miscibles con los que moldean su esencia axiológica. La muerte, el humor y lo dramático cohabitan en armónica hostilidad desplazando toda disposición supremacista y moralizadora de la decencia genérica. Utilizando la metodología y siguiendo algunas de las consideraciones valorativas que esta incluye, llegamos a interpretar las tres películas como textos cinematográficos de denuncia social y política que evidencian la situación desesperante de la sociedad española de finales de los 50, al igual que hizo Nieves Conde en tono dramático con *Surcos*⁶⁰⁶ o más tímidamente Fernán Gómez en *El inquilino*. Como explicaremos a continuación, las tres mantienen un nivel de análisis o lectura intelectual de cierta profundidad en la onda de otras películas que suscribieron ambos creadores, como ocurre en *Tamaño natural*⁶⁰⁷, poseedora de un acentuado estilismo y un plano connotativo muy ideologizado.

8.2. Sinopsis

8.2.1. *El pisito*

La acción transcurre en Madrid, en un pisito cerca de la Gran vía. En el segundo piso de un edificio de renta antigua vive en contrato de alquiler Doña Martina⁶⁰⁸ y su sirvienta Maricruz⁶⁰⁹. Doña Martina tiene realquiladas las otras

⁶⁰⁶ NIEVES CONDE, José Antonio (director) (1951) *Surcos* [online]. España: Atenea Films.

⁶⁰⁷ GARCÍA BERLANGA, Luis (director) (1974) *Tamaño natural* [online]. España, Francia, Italia: Jet Films, UPF Films 66, Fox Europa, Verona Produzione.

⁶⁰⁸ Concha López Silva.

⁶⁰⁹ Andrea Moro.

tres habitaciones del piso. En una de las habitaciones vive don Dimas⁶¹⁰, callista-cirujano, como acredita el cartel que está delante de la puerta donde tiene su consulta. La otra habitación está ocupada por Mery⁶¹¹, una chica cuya actividad laboral pasa por ciertas relaciones «discretas» con hombres que requieren de sus servicios y atenciones. Por último, Rodolfo⁶¹², nuestro héroe, ocupa otra de las habitaciones del piso. Rodolfo lleva doce años de noviazgo con Petrita⁶¹³, su prometida. Petrita vive con su hermana⁶¹⁴ y familia, que también tienen realquilada una pequeña habitación. Las circunstancias económicas y la deficiente situación de la vivienda en Madrid hacen imposible que puedan tener un piso para poder casarse y crear una familia. Doña Martina, que últimamente está muy debilitada, quiere ceder a Rodolfo los derechos del alquiler que ella posee sobre el piso para que se pueda quedar como arrendatario del inmueble cuando ella falte. Rodolfo trabaja en la oficina de una empresa de productos alimenticios. Su jefe Don Manuel⁶¹⁵, hombre aguerrido y un tanto «negrero», le da la idea de casarse con Martina para heredar el contrato de alquiler. Rodolfo y Petrita ante lo que pudiera pasar con Martina se apresuran a hablar con el casero⁶¹⁶. El casero no les da buenas noticias, en apariencia está muy enfermo y tiene pensado no renovar ningún contrato de alquiler para después derribar el edificio y así poder costearse una supuesta intervención quirúrgica en el extranjero. Ante la negativa del casero, Rodolfo entra en cólera, y le exclama que si se casa con Martina se queda con el piso. La pareja, desesperada, se da cuenta de la cruda realidad: con el sueldo de Rodolfo es imposible alquilar un piso. Petrita, que es la que manda, no contempla vivir realquilada como lo hace su hermana. La única opción que les queda es poner en práctica, o por lo menos intentarlo, la satírica y burlesca idea de don Manuel. Rodolfo no está muy convencido, pero Petrita con su ímpetu lo medio convence. Aprovechando que Martina sale de misa, Rodolfo y Petrita se apresuran y, ante la reticencia de Rodolfo, es Petrita quien decide exponerle tamaño y enrevesado argumento.

⁶¹⁰ José Cordero.

⁶¹¹ Celia Conde.

⁶¹² José Luis López Vázquez.

⁶¹³ Mari Carrillo.

⁶¹⁴ María Luisa Ponte.

⁶¹⁵ Gregorio Saugar.

⁶¹⁶ Marco Ferreri.

Martina, al oír la exposición de la delirante idea, sufre un soponcio que casi acaba con su vida. Por fin, con la ayuda de Mery y Dimas, Martina accede al casamiento como única vía para que sus cosas y su gato queden a buen recaudo. Martina quiere que todo sea para Rodolfo y para Petrita, incluso los ahorros de su padre que tiene en una cartilla. Después de pasados dos años desde la boda, Martina está mejor que nunca. Rodolfo se ha acomodado y está feliz con las atenciones y los regalos de Martina. Tan desmedida condescendencia de Martina hacia Rodolfo dispone a Petrita en rancias entendederas. Al cabo de un tiempo, Rodolfo recibe una llamada telefónica en su oficina anunciándole que Martina está llegando a su fin. Mientras Martina agoniza, Petrita comienza a tomar posesión del piso y hacer los planes pertinentes para cuando Martina no esté. Ese mismo día Martina muere, la cartilla aparece y la pareja por fin tiene piso. En el entierro, Rodolfo está triste y abatido, mientras que Petrita finalmente está exultante y terriblemente feliz.

8.2.2. *El cochecito*

El cochecito cuenta la historia de don Anselmo Proharán⁶¹⁷, un jubilado que se resiste a su impuesta condición de desplazado social. Un buen día, Anselmo ha quedado con su amigo Lucas⁶¹⁸ para ir a visitar los sepulcros de sus respectivas esposas en el cementerio. Lucas se ha comprado un cochecito para inválidos y lo va estrenar ese día. Anselmo llega a la vaquería de su amigo y se queda prendado del vehículo y de su gran utilidad. El cochecito le permite a Lucas hacerse integrante de un grupo de paralíticos con vehículos adaptados e invita a Anselmo a ir con ellos de paseo. Poco a poco Anselmo empieza a ser consciente de la gran ventaja que supone tener un cochecito y decide ir a la tienda de don Hilario⁶¹⁹ a preguntar por los precios de ese tipo de vehículos, el propietario le muestra un folleto y sin decirle el precio, le da todo tipo de facilidades de pago. El coche del folleto ha hecho mucho gozo a don Anselmo pero él no dispone del dinero para pagarlo, por lo que comienza a fingir una dolencia

⁶¹⁷ José Isbert.

⁶¹⁸ José Álvarez Jáudenes "Lepe".

⁶¹⁹ Antonio Gavilán.

en las piernas que le impediría caminar con el propósito de suscitar la compasión de su hijo Carlos⁶²⁰ y, de esta manera, conseguir que le compre el coche. Un día tiene lugar una carrera de vehículos para inválido en el Parque del Retiro, Lucas participa y Anselmo se acerca a disfrutar del acontecimiento. Allí se encuentra con don Hilario, el ortopédico, que ha llevado el cochecito por el que Anselmo se interesó. Anselmo le confiesa que el cochecito es para él no para su hermano, como le dijo en un primer momento. Don Hilario le anima y le convence a probarlo. Anselmo está decidido a hacer todo lo posible para que su hijo le compre el coche, tanto es así que simula una caída, pero Carlos, una vez ha tenido conocimiento de los deseos de su padre, se da cuenta de su fingimiento, monta en cólera y de comprar el coche, nada. Anselmo al ver que su hijo no está por la labor, decide actuar por su cuenta y llevar las alhajas de su mujer a una casa de compraventa. Pasa el tiempo y aparece el cochecito en el recibidor de su casa, Carlos se percata entonces de la fechoría que acaba de cometer su padre e intenta revertir la situación. Las alhajas las pueden recuperar pagando un sobrecooste, después van a la ortopedia a devolver el coche e intentar recuperar el dinero. Don Hilario les admite el coche, pero se opone a devolver lo pagado acogándose a la ley de comercio que, según él, le ampara. Carlos muy enfadado se va de la tienda junto con Alvarito⁶²¹, pasante de su bufete y prometido de su hija⁶²², que le ha acompañado. Anselmo se queda y pide a don Hilario unos días para reunir el dinero que le falta por pagar, con cierta reticencia el ortopédico se los concede. Anselmo intenta recurrir a sus conocidos para reunir el dinero, pero no lo consigue. Pasan los días y Anselmo no ha reunido el dinero, con lo cual se expone a perder el coche, así se lo hace saber el ayudante de don Hilario que ha ido a su domicilio a informarle. Carlos y familia están muy enfadados y amenazan con ingresarlo en un asilo. Anselmo, ni corto ni perezoso, coge un frasco de veneno y lo aboca en el puchero; a continuación, roba a su hijo el dinero que le falta por pagar. Pasado un buen rato, ya con el cochecito, después de reunirse con sus amigos paralíticos, Anselmo se acerca a su casa y ve como una ambulancia está cargando los cuerpos sin vida de su hijo, su nuera y su nieta. Anselmo huye, pero cuando va por la carretera dirección a Navalcarnero le hace el alto una pareja de la guardia civil, lo identifican y lo

⁶²⁰ Pedro Porcel.

⁶²¹ José Luis López Vázquez.

⁶²² Chus Lampreave.

llevan preso de vuelta a Madrid. Anselmo no muestra ni una pizca de arrepentimiento, así parece por la pregunta que les hace a los agentes: “¿me dejarán tener el cochecito en la cárcel?”

8.2.3. *El verdugo*

José Luis⁶²³ es un joven madrileño que trabaja en una funeraria, aunque tiene otras aspiraciones laborales, su mayor deseo es emigrar a Alemania a aprender mecánica. Una de sus grandes preocupaciones tiene que ver con su relación con las chicas que en cuanto conocen su trabajo no quieren saber nada de él. Un día haciendo un servicio de recogida de un cadáver al que acaban de ajusticiar conoce a Amadeo⁶²⁴, el verdugo encargado de ejecutar la pena. Ese día José Luis y su compañero Álvarez⁶²⁵ invitan a Amadeo a llevarlo en el camión fúnebre y acercarlo al metro en dirección a su domicilio. Llegan a la boca del suburbano y Amadeo muy agradecido se baja del furgón dejándose olvidado el maletín donde lleva el garrote. José Luis corre tras él, llega a su casa con el maletín en mano, llama a la puerta y aparece Carmen⁶²⁶, la hija de Amadeo. A Carmen le pasa lo mismo que a José Luis, los chicos rehúyen de ella en cuanto conocen el trabajo de su padre. Pronto José Luis y Carmen entablan una relación amorosa de la que surge un embarazo no deseado. José Luis nada más tener conocimiento del embarazo de Carmen intenta desentenderse de la situación; por fin José Luis entra en razón y contrae matrimonio con Carmen. Amadeo, por su condición de funcionario público, está en lista de espera para que le adjudiquen un piso, pero hay un problema, los pisos todavía están en construcción y se terminarán cuando Amadeo ya se haya jubilado, por lo tanto, pierde los derechos sobre el piso. Por este motivo Amadeo convence a José Luis para que opte a un puesto de verdugo que hay vacante. José Luis acepta forzosamente, sobre todo por el niño que está por llegar. Amadeo busca influencias y a la postre el puesto de verdugo es para José Luis. Al principio está feliz, tiene dos trabajos, lo que le da para vivir decentemente, pero siempre permanece muy atento a los sucesos de los periódicos, no sea que tenga que actuar. Un día

⁶²³ Nino Manfredi.

⁶²⁴ José Isbert.

⁶²⁵ Ángel Álvarez.

⁶²⁶ Emma Penella.

recibe una carta del ministerio citándolo en Palma de Mallorca para ejecutar a un condenado a muerte, José Luis intenta renunciar, pero Amadeo y Carmen se encargan de convencerlo. Toda la familia se desplaza a Palma. En un primer momento el reo se pone enfermo y no le pueden ejecutar, motivo por el cual la familia se tiene que quedar unos días a gastos pagados y aprovechan para hacer turismo. Llega el momento de actuar, José Luis tiene que personarse en la cárcel, allí, espantado, trata de convencer a los funcionarios para que dejen entrar a Amadeo, pero “el reglamento es el reglamento”. Como último recurso intenta presentar su renuncia al director de la cárcel, pero el director no se la acepta, ya es tarde, el reo está de camino. José Luis está totalmente fuera de sí, los funcionarios lo cogen en volandas y a empujones lo introducen por una puerta que da al patio de ejecución. Finalmente, José Luis ha cumplido su función de verdugo y es trasladado por la guardia civil hasta el barco que los lleva de vuelta a la península, allí se encuentra con Carmen y Amadeo, exhausto y con rostro desencajado asegura que no lo volverá a hacer más, Amadeo intenta tranquilizarlo diciéndole que él dijo lo mismo la primera vez.

8.3. Segmentación narrativa

8.3.1. Introducción

Para la segmentación de los filmes hemos utilizado una primera división en secuencias (unidades autónomas de sentido), como gran sintagma, y una segunda en escenas (unidades espaciotemporales)⁶²⁷. Las escenas tienen su propia numeración independiente de las secuencias, así se dispone de una visión total de escenas empleadas. Primero hemos colocado la numeración de la secuencia, seguido de una breve descripción narrativa de los sucesos más importantes que contiene. Inmediatamente indicamos al encabezamiento o título de cada escena numerada, seguido de los nombres de los personajes participantes, una alusión a exterior o interior, el lugar o localización y el momento del día en que transcurre la acción (noche, día, amanecer, etc.), y de una indicación de la transición que abre cada escena. Finalmente describimos el contenido narrativo de cada escena.

⁶²⁷ Para la definición de secuencia y escena, ver METZ (1968), p. 151-154.

8.3.2. *El pisito*

El pisito se compone de 19 secuencias y 46 escenas que dan una duración del montaje definitivo de 75 minutos y 30 segundos.

Secuencia 1. Amanece en Madrid, unos personajes inician su actividad y otros le ponen fin. Desde el estruendo y la broma ácida (muerte del gato) descubrimos la actividad y el papel de cada uno, se devela también el objeto deseado por buena parte de los personajes.

Escena 1. Mery, acompañante de Mery. Exterior, calle de Madrid, amanecer. De negro.

Vemos a Mery y su acompañante saliendo de un local de ocio nocturno, está amaneciendo en las calles de Madrid. La pareja se sube a un coche y se ponen en marcha.

Títulos de crédito sobreimpresionados, música de jazz.

El coche se detiene en las puertas de un edificio de apariencia humilde. Mery despide a su acompañante y entra en el edificio.

Escena 2. Dimas, Maricruz, Rodolfo, doña Martina, gato, Mery. Interior, pasillo piso, día. Corte.

Mientras tanto, dentro de la habitación de doña Martina suena el estruendo de cacharros cayendo al suelo, Martina pide socorro a gritos ante los fuertes maullidos del gato. Dimas, harto del gato, intenta atraparlo con la intención de cocerlo como si fuese un conejo, pero al abrir la puerta del cuarto de Martina el gato sale dando un salto y huye.

Escena 3. Dimas, Rodolfo, doña Martina. Interior, habitación Martina, día. Corte.

Dimas y Rodolfo entran en tromba, Martina está acostada y muy asustada. Ya más tranquila y a solas con Rodolfo Martina le pregunta por los asuntos legales del traspaso del alquiler, Rodolfo le contesta: “a ver qué dice mi jefe”. Martina desea que el alquiler del piso pase a Rodolfo, de esta manera, Teodoro, su gato, tendrá quien lo cuide.

Secuencia 2. Contiene únicamente la escena 4. Aparece la figura del destinatador.

Escena 4. Rodolfo, don Manuel, Avelina, Sáenz. Interior, oficina, día. Encadenado.

Rodolfo se encuentra en la oficina liando cigarrillos, don Manuel lo ve desanimado y dice: “lo que pasa es que está atontao con lo del piso y no hay nada que hacer”. Rodolfo pregunta a don Manuel si el procurador⁶²⁸ estará bien enterado, a lo que este responde: “hombre es un amigo mío, muy amigo mío que comió durante la guerra gracias a mí, no me va a engañar... Verá usted, en la vida todo se arregla, si tanto interés tiene usted por el piso échele valor y cátese con la vieja”. Rodolfo se queda estupefacto. Sáenz, compañero de oficina y dicharachero, le sugiere la idea de preguntarle a Petrita qué le parecería la descabellada propuesta de don Manuel.

Secuencia 3. Rodolfo llega a casa a comer y hace saber a los personajes que no se puede quedar con el piso.

Escena 5. Rodolfo, niños en la calle, don Pepito, Dimas, Mery, Martina, Maricruz. Exterior, calle del piso, mediodía. Encadenado.

Rodolfo ensimismado y con aire de preocupación llega a casa para comer. En la calle se encuentra con unos niños y con don Pepito.

Escena 6. Rodolfo, Dimas, paciente Dimas. Exterior, rellano piso, mediodía. Encadenado.

Antes de entrar al piso, Rodolfo se cruza con Dimas que está muy preocupado por su continuidad como inquilino. Dimas le pregunta y Rodolfo le hace saber que una vez fallecida Martina el derecho sobre el piso pasa al propietario.

Escena 7. Rodolfo, Dimas, pacientes dimas. Interior, recibidor piso, mediodía. Corte.

⁶²⁸ Procurador es un profesional del derecho que, en virtud de apoderamiento, ejerce ante juzgados y tribunales la representación procesal de cada parte implicada. Al parecer, Rodolfo pidió a don Manuel en un pasado reciente que hiciera las gestiones pertinentes ante un procurador amigo suyo para averiguar si podría quedarse con el piso una vez Martina muriera.

Dimas intenta convencer a Rodolfo para que hable con Luisito, el casero y haga valer sus derechos sobre el alquiler del piso.

Escena 8. Rodolfo, Mery, Martina, Maricruz. Interior, comedor piso, mediodía. Corte.

Es la hora de la comida y Rodolfo se sienta a comer en la mesa donde Martina, Mery y Maricruz están jugando a las cartas. Rodolfo comenta a Martina que no se puede quedar con el alquiler, y que está barajando la posibilidad de ir a hablar con el casero para pedirle que les acepte como inquilinos después de que ella falte.

Secuencia 4. Rodolfo y Petrita se reúnen y juntos van a hablar con el casero para intentar convencerle sobre el alquiler del piso, pero el casero se niega.

Escena 9. Rodolfo. Exterior, calle de Madrid, día. Encadenado.

Rodolfo llega a la tienda donde trabaja Petrita y toca en el cristal de la ventana para llamar su atención.

Escena 10. Rodolfo, Petrita, dependiente tienda. Interior, tienda, día. Corte.

Petrита pregunta a Rodolfo por el procurador. Rodolfo está reticente a contarle que no pueden quedarse con el piso, y le dice que deberían hablar con el casero. Petrita se enfurece.

Escena 11. Rodolfo, Petrita. Exterior, calle. Corte.

Rodolfo y Petrita salen de la tienda y se dirigen a hablar con el casero.

Escena 12. Rodolfo, Petrita, casero. Interior, casa del casero, día. Encadenado.

El casero les dice que quiere derribar el edificio para pagarse una costosa operación en Suiza. Rodolfo en un ataque de cólera dice en voz alta que se puede quedar con el piso si se casa con la vieja. Petrita no sale de su asombro.

Secuencia 5. Contiene únicamente la escena 13.

Escena 13. Petrita, hermana de Petrita, Rodolfo, cuñado. Interior, habitación, día. De negro (fundido previo).

La hermana de Petrita que está a la espera de un nuevo hijo, vive con su familia en una habitación realquilada, Petrita vive con ellos, aunque por poco tiempo, su hermana le dice que no puede seguir viviendo allí.

Secuencia 6. La pareja sale a pasar el día en el campo y a ver zonas de nuevas viviendas. A la vuelta sus ánimos están muy decaídos, lo que les lleva a una separación momentánea.

Escena 14. Rodolfo, Petrita. Exterior, barrio de pisos nuevos, día. Encadenado.

La pareja aprovecha el día para salir a pasar el día y a sondear barrios de pisos nuevos.

Escena 15. Rodolfo, Petrita, matrimonio con bebé. Interior, autobús, día. Encadenado.

Rodolfo y Petrita montados en trolebús van hacia las afueras para merendar, junto a ellos se encuentra un matrimonio con un recién nacido. Las mujeres charlan sobre el bebé y los hombres sobre la mala situación de la vivienda en Madrid.

Escena 16. Rodolfo, Petrita, matrimonio con bebé. Exterior, descampado, día. Corte.

El trolebús ha llegado a su destino. Rodolfo, Petrita y el matrimonio se apean y pasean junto a una zona de pisos nuevos.

Escena 17. Rodolfo, Petrita. Exterior, campo, día. Encadenado

Ya en las afueras, merendando, la pareja se vuelve a topar con la cruda realidad de la situación de la vivienda en Madrid: el salario de Rodolfo no da para alquilar una vivienda. Petrita se lamenta del tiempo perdido y de los años de noviazgo sin poder formar una familia.

Escena 18. Rodolfo, Petrita, señor tullido. Exterior, calle, noche. Encadenado.

Ya de vuelta a casa, de noche, Petrita sigue apesadumbrada. Rodolfo para intentar calmarla le pregunta si quiere que se case con la vieja, Rodolfo insiste y le vuelve a preguntar si quiere que se case con la vieja para luego matarla. Petrita ante tal comentario sale corriendo gritando que no quiere volverle a ver nunca más.

Secuencia 7. Contiene únicamente la escena 19.

Escena 19. Hermana Petrita, Petrita, cuñado, casero de la hermana de Petrita. Interior, habitación, noche. Encadenado.

Petrita se refugia en la habitación de su hermana, esta le aconseja que se case con Rodolfo y realquilen una habitación, como hizo ella. Petrita prefiere morir que vivir así.

Secuencia 8. Petrita no ve otra solución más que el casamiento con Martina e intenta convencer a Rodolfo, quien con muchas reticencias al final accede, por fin van al encuentro con Martina.

Escena 20. Dimas, Rodolfo. Interior, habitación Dimas, día. De negro (fundido previo).

Dimas y Rodolfo se están tomando unas botellas de vino en la habitación del callista. Los niños han metido una rata muerta dentro del capazo donde han subido las botellas. Rodolfo cree que Petrita le ha dejado, y se deja consolar por Dimas a quien le confiesa que no ha tenido sexo con ella nunca. En ese momento se oye a Petrita preguntar en voz alta por Rodolfo.

Escena 21. Rodolfo, Petrita, señor de la botella, pareja de novios, trabajadora del café. Interior, café, día. Encadenado.

Petrita y Rodolfo entran en un café. Se sientan en una mesa y se les acerca un señor haciendo sonar una botella, Rodolfo se incomoda, motivo por el cual invita al señor a dejarlos solos. Detrás de un biombo hay una pareja tocándose y besándose. Mientras hablan se les acerca una trabajadora del café, les mira de reojo y escucha lo que dicen. Petrita se lo ha pensado y cree que lo mejor es que Rodolfo se case con la vieja, pensando en que pronto morirá y se podrán quedar con el piso. A Rodolfo no le convence la idea, le parece una locura. Petrita reacciona amenazando con tirarse al metro. La pareja abandona el lugar apresuradamente. La señora del bar muy exaltada llama por teléfono a las autoridades alertándoles de las ansias suicidas de Petrita.

Escena 22. Rodolfo, Petrita, Martina, Maricruz. Exterior, alrededores iglesia, día. Encadenado.

La pareja se encuentra esperando a Martina que salga de la iglesia. Rodolfo sigue sin estar convencido, e intenta persuadir a Petrita sobre la no conveniencia de hablar con Martina para que acepte casarse con él. Petrita vuelve a amenazar con tirarse al metro. Rodolfo accede. Cuando Martina sale de misa, Petrita le comenta la idea de casarse con Rodolfo para que una vez viudo, se quede con el piso sin que le suban la renta. Martina de la impresión está a punto de desvanecerse y caerse al suelo.

Secuencia 9. Martina se recupera de la impresión que sufrió. Dimas y Mery intentan convencerla para que se case con Rodolfo.

Escena 23. Dimas, Rodolfo. Interior, consulta Dimas, día. Encadenado.

Dimas prepara una inyección para Martina. Rodolfo está borracho. Dimas no aprueba las formas empleadas para decirle a Martina que se casara con Rodolfo, pensando en que podría haber muerto de la impresión. Dimas le quita la botella y le dice que no beba más, no sea que se tenga que casar “*in articulo mortis*”.

Escena 24. Mery, Martina, Dimas. Interior, habitación Martina, día. Corte.

Dimas, creyendo que se quedará en el piso si Rodolfo se casa, intenta convencer a Martina de las bondades del casamiento, apelando a los padres muertos de doña Martina. Martina que está en cama convaleciente cree que Rodolfo le ha hecho una “proposición deshonesta”, Dimas y Mery intentan convencerla exponiéndole las bondades del casamiento con Rodolfo.

Secuencia 10. Contiene únicamente la escena 25.

Escena 25. Rodolfo, Sáenz, Avelina, don Manuel. Interior, oficina, día. De negro (fundido previo).

Rodolfo pide consejo a don Manuel sobre su posible casamiento con Martina. Don Manuel que fue el que le dio la idea, ahora no lo ve tan claro y deniega consejo a Rodolfo. Sáenz asegura que Martina no pasa del invierno.

Secuencia 11. Contiene únicamente la escena 26.

Escena 26. Martina, Rodolfo, Petrita. Interior, comedor piso, día. Encadenado.

Martina finalmente ha accedido a casarse. Se encuentran reunidos en el comedor comiendo polvorones. Martina intenta que Teodoro, su gato, se vaya familiarizando con Petrita, que según dice, va a ser su amiga cuando ella no esté.

Mientras Rodolfo se atraca a polvorones, Petrita habla con Martina sobre los asuntos económicos de la nueva situación que está por venir.

Secuencia 12. Contiene únicamente la escena 27.

Escena 27. Sixto⁶²⁹, Sáenz, Rodolfo, don Manuel. Exterior, Gran Vía, día. De negro (fundido previo).

Rodolfo, Sáenz y Sixto se encuentran repartiendo propaganda de Higalmendra. Está lloviendo y deciden refugiarse en un portal para liarse un cigarrillo. Sáenz se queja de don Manuel por hacerles salir a repartir en estas condiciones. Rodolfo, abatido, está dándole vueltas al asunto de Martina. A Sáenz no le parece tan mala idea y le dice que parece que lo van a degollar. Mientras Sáenz lía el cigarrillo, charlan sobre el piso, en ese momento aparece don Manuel y les amenaza con despedirlos si no se ponen a trabajar.

Secuencia 13. Contiene únicamente la escena 28.

Escena 28. Serie de fotografías de la boda (Foto fija). De negro (fundido previo).

Secuencia 14. Martina y Rodolfo salen al café a tomar helado.

Escena 29. Don Manuel, Rodolfo, Sáenz, Avelina. Interior, oficina, día. De negro (fundido previo).

Don Manuel se ha hecho con la exclusiva de una máquina de hacer palomitas de maíz. Todo el personal de la oficina está degustando las palomitas. Como todos los días Martina llama por teléfono para preocuparse por Rodolfo y para quedar con él en el café. Don Manuel se molesta y dice muy airadamente: “Vamos Rodolfo, corte, llevamos dos años aguantando a esta vieja idiota que no se muere nunca”.

Escena 30. Mery, Maricruz, Martina, Rodolfo. Interior, café, día. Encadenado.

Martina, Maricruz y Rodolfo se encuentran tomando un helado, Mery les acompaña hasta que un señor requiere sus servicios. Martina colma de atenciones a

⁶²⁹ El personaje lo interpreta Tiburcio Cámara. Puesto que no hay referencia al nombre del personaje en toda la película, el nombre de Sixto lo hemos tomado del mismo personaje de la novela de Azcona en la que está basada *El pisito*.

su reciente marido. Rodolfo le dice que debe volver a la oficina, y Martina responde: “esa oficina es una funeraria”.

Secuencia 15. Contiene únicamente la escena 31.

Escena 31. Rodolfo, Petrita, figurantes⁶³⁰, niños. Exterior, zoo, tarde. Encadenado.

Petrita está cuidando de dos niños, está molesta con su traje de enfermera y más molesta aún por que sigue soltera, han pasado dos años desde la boda.

Secuencia 16. Martina está enferma. Rodolfo lleva a bailar a Petrita.

Escena 32. Martina, Rodolfo. Interior, habitación Martina, día. De negro (fundido previo).

Martina está muy debilitada y enferma, mientras busca su rosario entra Rodolfo a preocuparse por ella y, de paso, le comenta que tiene que ir a la oficina. Martina se preocupa por el aspecto de Rodolfo y le da dinero para que invite a don Manuel a tomar una cerveza.

Escena 33. Dimas, Rodolfo, clientes Dimas, Mery. Interior, pasillo piso, día. Corte.

Mientras cuenta el dinero que le ha dado Martina, Rodolfo se encuentra en el pasillo con Dimas que está peleando con sus clientes. Dimas le dice que cuando salga del piso deje un teléfono que Martina se muere, en ese instante aparece Mery y van los tres para su cuarto a tomar una copita y charlar más tranquilamente.

Escena 34. Dimas, Rodolfo, Mery. Interior, habitación Mery, día. Corte.

Mientras Mery se arregla, Dimas le mira descaradamente el trasero. Rodolfo y Dimas beben y charlan sobre la situación en que se encuentra Martina, Dimas es tajante, “Martina se muere”. Descubrimos que Rodolfo ha mentido a Martina y en vez de ir a la oficina se va a bailar con Petrita.

Escena 35. Rodolfo, Petrita. Interior, cafetería Sésamo⁶³¹, día. Encadenado.

⁶³⁰ Rafael Azcona participa como figurante en esta escena.

⁶³¹ Cafetería las Cuevas Sésamo sita en la calle Príncipe nº 7 de Madrid que todavía sigue abierta al público.

Los clientes del Sésamo bailan al compás de la música de un pianista. El ambiente del lugar, alegre y desenfadado, contrasta con la pose y el ánimo de la pareja. Rodolfo y Petrita se encuentran sentados en una mesa sin hablar y con semblante extremadamente serio, sobre todo Petrita. Se ponen a bailar. Petrita en vez de animarse está cada vez más angustiada, hasta el punto de soltar alguna lágrima. Mientras mira a su alrededor, donde hay parejas besándose, se lamenta de no haberse casado antes.

Secuencia 17. Rodolfo es avisado por teléfono, Martina se muere.

Escena 36. Sexto, don Manuel, Rodolfo, Avelina, Sáenz. Interior, oficina, día. De negro (fundido previo).

Don Manuel recibe una llamada diciéndole que Martina está recibiendo el viático⁶³², y se lo comunica a Rodolfo. Don Manuel le da permiso para que vaya al piso, Sáenz se apunta. Don Manuel les presta su coche.

Escena 37. Dimas, señor. Interior, consulta Dimas, día. Corte.

Dimas está discutiendo con un señor que quiere embargarle. Para suavizar la situación Dimas lo sienta para arreglarle los pies.

Escena 38. Sáenz, Rodolfo, dos señoritas. Exterior, calles de Madrid, día. Corte.

Sáenz y Rodolfo se dirigen hacia el piso con el Biscúter publicitario de Avecrem de don Manuel. Sáenz aprovecha para piropear a una pareja de señoritas que caminan por la acera. Rodolfo baja del coche y continúa corriendo hasta las inmediaciones del piso.

Escena 39. Niña, Dimas, señor, Maricruz. Interior, consulta Dimas, día. Corte.

La niña avisa a Dimas cuando ve a Rodolfo en la calle frente al piso. Dimas sigue manipulando el pie del señor e intenta convencerle de que en dos días le paga lo que le debe. Dimas sale de la habitación a esperar a Rodolfo.

Escena 40. Dimas, don Pepito, Maricruz, Rodolfo, señor. Interior, pasillo piso, día. Corte.

⁶³² Según la religión católica el viático es un sacramento de la eucaristía que se administra a los enfermos que están en peligro de muerte.

Rodolfo llega al piso y Dimas se le abraza. Los dos se dirigen hacia la habitación de Martina.

Escena 41. Maricruz, Dimas, Rodolfo, don Pepito, familiares de Martina, niña, Martina. Interior, habitación Martina, día. Corte.

Martina yace agonizante en la cama, los personajes se disponen a su alrededor llorando, Rodolfo muy afectado se sienta en la cama y coge la mano de Martina.

Secuencia 18. Petrita comienza a ejercer de dueña del piso. La cartilla aparece y Martina muere.

Escena 42. Petrita, Rodolfo, Mery, Maricruz. Interior, pasillo piso, día. Encadenado.

Petrita ha dejado la casa donde estaba de interna, y nada más llegar al piso se dispone a tomar posesión y comienza a inspeccionar todos sus rincones. No para de quejarse y no muestra ningún signo de respeto y consideración hacia la moribunda, está más preocupada por cuánto tarde en morir y por la cartilla. Rodolfo resignado le dice que no le parece el momento adecuado para tomar decisiones.

Escena 43. Maricruz, Petrita, Rodolfo. Interior, cocina piso, día. Corte.

Petrita inspecciona la cocina, junto a ella está Maricruz llorando y Rodolfo sentado en la mesa cabizbajo.

Escena 44. Petrita, Maricruz, Mery, Rodolfo, Dimas, familiar Martina. Interior, cocina piso, día. Encadenado.

Petrita ha hecho la comida y están todos comiendo juntos. Petrita para imponerse como dueña y señora de la casa, pregunta a Dimas con vehemencia por la cantidad de dinero que le da a Martina, Dimas indignado solo quiere hablar de este tema con Rodolfo. Mery también recibe lo suyo cuando Petrita le dice que vaya cogiendo sus cosas y se vaya del piso. Rodolfo se lleva a Petrita a buscar la cartilla de ahorro de Martina.

Escena 45. Petrita, Rodolfo, Martina. Interior, habitación de Martina, día. Corte.

Petrita busca la cartilla sin éxito, por un momento siente compasión por Martina, pero por poco tiempo, seguidamente vuelve a su frialdad diciendo que ya

tienen piso. En ese momento Martina llama a Rodolfo con voz muy tenue, y le dice que la cartilla está en el cuadro, Petrita levanta el cuadro, la cartilla cae y Martina muere.

Secuencia 19. Contiene únicamente la escena 46.

Escena 46. Cortejo fúnebre. Rodolfo, don Manuel, Sáenz, Dimas, Petrita, hermana de Petrita e hijos. Exterior, calle de Madrid, día. Encadenado.

El cortejo fúnebre se detiene para realizar el duelo. Don Manuel, Sáenz y Dimas acompañan a Rodolfo y le dan el pésame. Aparece Petrita con su hermana e hijos. Petrita está exultante, muy excitada y sin ningún signo de respeto ante tal situación. Rodolfo está abatido por la muerte de Martina. Petrita hace subir a los hijos de su hermana al auto que acompaña al coche fúnebre para que, según ella, den un paseo y tomen el aire. El cortejo fúnebre se aleja, suena una melodía triste de organillo.

Congelado de imagen y sonido

A negro

Letrero FIN

8.3.3. El cochecito

El cochecito se compone de 11 secuencias y 48 escenas que dan una duración total de 85 minutos y 57 segundos.

Secuencia 1. Anselmo se dirige desde su domicilio a casa de su amigo Lucas, ha quedado con él para ir juntos al cementerio a llevar flores a sus respectivas esposas, Lucas que se ha comprado un cochecito de paralítico y lo va a utilizar para tal fin.

Escena 1. Títulos de crédito sobreimpresionados. Música. Anselmo, figurantes. Exterior, calles de Madrid, día. Cortinilla.

Vemos a don Anselmo con un ramo de flores caminando a paso ligero por las calles de Madrid.

Escena 2. Anselmo, hijas de Lucas, clientes. Interior, tienda, día. Corte.

Don Anselmo se presenta en la vaquería, las hijas de Lucas están muy preocupadas por el cochecito que se ha comprado su padre.

Escena 3. Anselmo, Lucas, hijas de Lucas, Agustín, vendedor cochecito. Interior, vaquería, día. Corte.

Lucas orgulloso de su cochecito se lo muestra a Anselmo, está como un niño, impaciente por estrenarlo. Anselmo intenta tranquilizar a las hijas que están muy asustadas.

Escena 4. Anselmo, Lucas, hijas de Lucas, vendedor cochecito, Agustín. Exterior, calle, día. Corte.

Anselmo se sube a un taxi y Lucas le sigue con el cochecito.

Escena 5. Anselmo, Lucas, señor con cigarrillo, niños, señor nichos. Exterior, cementerio⁶³³, día. Corte.

Anselmo y Lucas han ido el cementerio para visitar la tumba de sus respectivas señoras. Cerca del nicho de la mujer de Anselmo hay unos niños jugando; los críos al ver el cochecito se ponen a discutir, uno dice que es una moto y el otro que es un coche de cojo, los niños deciden preguntarle a la pareja de ancianos para que les saque de dudas. Lucas y Anselmo indignados los espantan con su cabreo.

Escena 6. Anselmo, Lucas. Exterior, puerta del cementerio, día. Corte.

Los dos amigos salen del cementerio y al no ver ningún taxi cerca, Lucas invita a Anselmo a que suba al coche, Anselmo monta detrás y se marchan.

Secuencia 2. Lucas es integrante de un grupo de paralíticos que salen juntos de paseo con sus cochecitos, Anselmo ha quedado con ellos para ir al campo. Uno de los amigos le da a Anselmo el folleto de un cochecito.

Escena 7. Anselmo, Yolanda. Interior, habitación Anselmo, día. De negro (fundido previo).

Anselmo está acostado, su nieta Yolandita está estudiando francés y no le deja descansar. Anselmo ya harto, se levanta, había quedado con su amigo Lucas, es la hora y todavía no ha llegado.

Escena 8. Anselmo, Matilde⁶³⁴, empleada hogar. Interior, cocina domicilio, día. Corte.

⁶³³ Cementerio del Este, hoy Cementerio de la Almudena.

⁶³⁴ María Luisa Ponte.

Matilde está lavando ropa a mano, mientras, la empleada le prepara una tortilla a Anselmo. Una vecina tiene una gallina por el patio interior del edificio atada a un cordel, Anselmo de muy mal humor le llama la atención. A Matilde no le parece bien que se vaya de paseo con “esos anormales”.

Escena 9. Anselmo, cliente. Interior, pasillo domicilio, día. Corte.

Anselmo se pone a charlar con un cliente de su hijo que está esperando a que le atiendan.

Escena 10. Anselmo, Carlos, clienta, Alvarito. Interior, despacho Carlos, día. Corte.

Anselmo entra al despacho de Carlos que está con una clienta, se dirige a Alvarito y le dice que le preste el Marca. Como se va de excursión al campo le pide a su hijo doscientas pesetas.

Escena 11. Anselmo, cliente, Yolanda. Interior, pasillo domicilio, día. Corte.

Después de salir del despacho de Carlos, Anselmo se excusa ante el cliente, le dice que su hijo le atenderá enseguida y aprovecha la ocasión para criticar a la clienta. Yolanda aparece para comunicarle que Lucas le espera.

Escena 12. Parálíticos, Lucas, Anselmo. Exterior, calle de Madrid, día. Corte.

La cuadrilla de parálíticos está esperando a Lucas y a Anselmo. Lucas se disculpa por el retraso y presenta a Anselmo a todo el personal. Anselmo se sube en uno de los cochecitos que tiene asiento y salen zumbando.

Escena 13. Parálíticos, Lucas, Anselmo. Exterior, terreno rústico, día. Corte.

Los amigos están cantando y pasándolo de maravilla. Lucas habla de lo contento que está con el cochecito porque le permite no estar encerrado en casa. Uno de los amigos le da a Anselmo un folleto de coches y le recomienda que se compre uno. Al final deciden ir a un merendero, pero lo abrupto del terreno impide que Anselmo pueda ser llevado de paquete en uno de los coches y se queda solo, entristecido, mirando el folleto que le han dado.

Secuencia 3. Anselmo va a una ortopedia a preguntar por el cochecito del folleto, allí conoce a don Vicente y a su asistente personal Álvarez, han ido a preguntar por un cochecito que encargaron para don Vicente.

Escena 14. Anselmo. Interior, pasillo domicilio, día. De negro (fundido previo).

Anselmo está en el baño echándose gotas, en una de las repisas vemos por primera vez un frasco grande de veneno, sale del baño y echa un ojo al folleto del coche. De fondo se oye a su hijo Carlos quejándose de dolor.

Escena 15. Anselmo, Carlos, Matilde, Asunción, Alvarito. Interior, habitación Carlos, día. Corte.

Matilde está dando friegas a Carlos en la zona lumbar. Anselmo se queja de que las piernas están empezando a fallarle. Carlos le pregunta a dónde va, Anselmo le dice que va a un entierro de un antiguo compañero de trabajo, en ese momento se oye el timbre de la puerta.

Escena 16. Anselmo, Alvarito, dos frailes⁶³⁵. Interior, pasillo, día. Corte.

Anselmo pregunta a Alvarito por la situación económico-laboral de su hijo Carlos, Alvarito le contesta que va “muy bien, cada día mejor”. Han llegado dos frailes a hacerle una consulta de trabajo a Carlos.

Escena 17. Anselmo, figurantes. Exterior, calle, día. Corte.

Anselmo ha mentido a su hijo, no va a ningún entierro, se encuentra frente a una ortopedia, titubea si entrar o no, finalmente decide entrar.

Escena 18. Anselmo, don Hilario, trabajadores ortopedia, clientes. Interior, tienda, día. Corte.

Anselmo con la excusa de que tiene un hermano impedido, pregunta a don Hilario, el dueño, por el precio de un cochecito con motor para inválidos. El ortopédico le da todas las facilidades en la venta. Mientras tanto llega la señora marquesa en su *Rolls Royce*.

Escena 19. Don Hilario, marquesa, don Vicente, Anselmo, Álvarez⁶³⁶, chófer. Exterior, calle, día. Corte.

La marquesa pregunta a don Hilario por el coche de dos plazas que le encargó para su hijo. Con la señora llega también su hijo Vicente que está impedido y algo tocado de la cabeza, además les acompaña Álvarez, su asistente. La marquesa exige al ortopédico educadamente que tenga pronto el coche. Álvarez, no

⁶³⁵ Rafael Azcona y Carlos Saura.

⁶³⁶ Ángel Álvarez.

tan amablemente, le reclama el coche. Álvarez, mientras empuja la silla de ruedas de don Vicente, entabla conversación con Anselmo y los tres se alejan paseando.

Secuencia 4. Anselmo simula que está indispuesto, pero en realidad ha quedado con sus amigos. Álvarez le invita a comer y se pegan el banquete «padre».

Escena 20. Anselmo, Alvarito, Carlos, Matilde, Yolandita, mamá de Alvarito. Interior, habitación Anselmo, día. De negro (fundido previo).

La familia Proharán van a salir a la sierra, Anselmo sigue en pijama y se queja de sus piernas, todos lo creen indispuesto y se marchan. Anselmo no deja de mirar el catálogo que le dio el ortopédico.

Escena 21. Anselmo, Asunción. Interior, pasillo domicilio, día. Corte.

Asunción, la asistenta está limpiando el baño, Anselmo le dice que va a salir, ella está molesta porque había quedado con un «primo» suyo, los dos llegan a un pacto para no decir nada de sus respectivos asuntos.

Escena 22. Don Vicente, Faustino, niño, Julita⁶³⁷, Anselmo, Álvarez. Exterior, acera Museo del Prado, día. Corte.

Julita le está pintando un retrato a don Anselmo, Álvarez lo convence para que le acompañe a él y a don Vicente a comer en casa de la marquesa.

Escena 23. Don Vicente, Álvarez, Anselmo, cocineros, camareros, mayordomo. Interior, cocinas marquesa, día. Corte.

Anselmo y Álvarez han terminado de pegarse el banquete padre, el pobre don Vicente con su café con leche que es lo único que digiere.

Escena 24. Don Vicente, Álvarez, Anselmo. Exterior, patio cocinas marquesa, día. Corte.

Álvarez va a llevar a don Vicente a dar un paseo, Anselmo le recuerda que se quedará solo en cuanto tengan el cochecito de dos plazas que han encargado para don Vicente, Álvarez le conmina a que convenza a su sobrino.

⁶³⁷ Mari Carmen Santonja. Posteriormente fue muy conocida por ser integrante del dúo musical Vainica Doble.

Secuencia 5. Es el día de la 1ª Competición Mundial de Motorismo para Inválidos. El ortopédico ha llevado el cochecito para que Anselmo lo pruebe y le da facilidades de pago. Anselmo está decidido a quedarse el coche y simula que le fallan las piernas para intentar convencer a su familia, Carlos su hijo, se percata de las intenciones de su padre.

Escena 25. Anselmo, Álvarez, Lucas, ortopédico. Exterior, parque del Retiro, día. De negro (fundido previo).

La carrera está celebrándose, otros participantes de distintas categorías se van preparando para salir, Lucas es uno de los que va a competir. El ortopédico ha llevado el cochecito y convence a Anselmo para que lo pruebe.

Escena 26. Anselmo. Interior, rellano edificio, día. Corte.

Anselmo simula una caída en la puerta de su casa y pide socorro a gritos.

Escena 27. Anselmo, doctor, Carlos, Matilde, Yolanda, Alvarito. Interior, habitación Anselmo, día. Encadenado.

Anselmo está en la cama, el médico lo está explorando. Anselmo insiste en que no siente las piernas, y que quiere el cochecito. Carlos se queda a solas con su padre y empiezan a discutir, Carlos pierde los nervios. Anselmo dice que si no le compran el coche no se levanta de la cama. Cuando todos abandonan la habitación, él deja de fingir y se pone a dormir.

Secuencia 6. Anselmo simula que no se puede levantar de la cama dice que las piernas no le responden, intenta «forzar la maquinaria», a ver si Carlos cede y le compra el cochecito, pero su hijo no está por la labor.

Escena 28. Yolanda, Alvarito, Carlos, Matilde, Asunción. Interior, pasillo domicilio, día. De negro (fundido previo).

Matilde y Carlos están desayunando. Alvarito le lleva el desayuno a Anselmo que todavía está acostado, Carlos va con él.

Escena 29. Alvarito, Carlos, Anselmo. Interior, habitación Anselmo, día. Corte.

Anselmo no se quiere levantar, le tira el café encima a Carlos y viendo que la cosa se pone fea decide levantarse, una vez levantado simula que le fallan las piernas y sigue reclamando el coche. Anselmo sale de la habitación y se dirige hacia el baño muy enfadado.

Escena 30. Alvarito, Carlos, Anselmo. Interior, cuarto de baño, día. Corte.

Anselmo cierra la puerta de golpe y se queja en voz alta del supuesto trato vejatorio al que está siendo sometido, cierra la puerta del baño de un portazo y coge el frasco de gotas, de nuevo vemos el bote de veneno.

Secuencia 7. Anselmo ha comprado el coche, lo ha pagado vendiendo las joyas de su mujer. Carlos al darse cuenta recupera las joyas y obliga a su padre a devolver el coche. El ortopédico se niega a devolver lo pagado y da un plazo de tres días a Anselmo para que reúna el resto del dinero que falta por pagar.

Escena 31. Señora compraventa, Anselmo. Interior, tienda, día. Corte.

Anselmo ha llevado a vender las joyas de su señora y consigue por ellas, rogando mucho, cinco mil pesetas.

Escena 32. Anselmo, Carlos. Interior, recibidor domicilio, día. Corte.

Anselmo llega a casa, el coche está en el recibidor, en ese momento sale Carlos y le pide por favor que entre en su despacho.

Escena 33. Anselmo, Carlos, Yolandita, Alvarito. Interior, despacho Carlos, día. Corte.

Carlos le recrimina que haya vendido las alhajas de su madre y le amenaza con declararlo irresponsable. Al oír los gritos aparece Yolandita y Alvarito muy afectados. Carlos impone a su padre la obligación de devolver el coche y recuperar las alhajas.

Escena 34. Anselmo, Carlos, Alvarito. Exterior, puerta tienda compraventa, día. Corte.

Carlos lleva en volandas a su padre mientras discuten acaloradamente, Alvarito se encarga de las alhajas que acaban de recuperar. Carlos sube a empujones a su padre al seiscientos, y Alvarito les sigue con el cochecito.

Escena 35. Anselmo, Carlos, Alvarito, don Hilario, ayudante. Interior, ortopedia, día. Corte.

Llegan los tres a la ortopedia, Carlos habla con el dueño de la tienda para intentar devolver el cochecito y recuperar el dinero pagado, pero el ortopédico se

niega. Carlos indignado abandona la tienda, le sigue Alvarito, Anselmo no quiere irse de allí.

Escena 36. Anselmo, ortopédico. Interior, trastienda ortopedia, día. Corte.

Anselmo suplica a don Hilario que espere unos días para que pueda conseguir el dinero que le falta por pagar, don Hilario al final cede y le da tres días.

Secuencia 8. Anselmo intenta reunir el dinero acudiendo a sus amistades, pero recibe de todos un no por respuesta.

Escena 37. Anselmo, Faustino. Exterior, acera Museo del Prado, día. De negro (fundido previo).

Anselmo ha ido a los alrededores del Museo del Prado a ver si está Álvarez. Faustino está con él y le cuenta que Julita le ha dejado.

Escena 38. Anselmo, Álvarez. Interior, garaje, día. Corte.

Álvarez está poniendo a punto el coche que le han comprado a don Vicente y le dice a Anselmo que no puede dejarle los pocos ahorros que tiene.

Escena 39. Lucas, Anselmo, Carlos, Alvarito, madre de Alvarito. Exterior, portal edificio, día. Corte.

Anselmo llega a su domicilio portado por Lucas en su cochecito, intenta convencerle para que le preste el dinero, Lucas no accede, mientras, aparece su hijo y le dice a Alvarito que lo suba a casa, Álvaro se lo lleva y Anselmo grita: “¡que me quiere pegar!”.

Secuencia 9. El empleado de la ortopedia llega a casa de Anselmo y ante la negativa de su hijo decide envenenarlos y robar el dinero para el coche.

Escena 40. Alvarito, Yolandita, Anselmo, Carlos. Interior, despacho Carlos, día. De negro (fundido previo).

Yolandita está arreglando el traje de tuno a Alvarito, después Alvarito le recuerda a Carlos que ya es día de cobro, mientras charlan se oyen voces en el recibidor y van a ver qué ocurre, es el ayudante del ortopédico que habla con Anselmo.

Escena 41. Carlos, Alvarito, Anselmo, empleado de la ortopedia, Matilde, Yolandita, Asunción. Interior, recibidor – pasillo – baño – cocina (plano secuencia), día. Corte.

El empleado de la ortopedia ha ido a casa de Anselmo a advertirle que, si por la tarde no va a pagarles, se queda sin coche, Carlos y Alvarito se encargan de echarlo a la calle. Carlos amenaza a su padre de ingresarlo en un asilo y lo mete a empujones en su habitación. Anselmo ya más calmado sale de su habitación y entra al baño a ponerse unas gotas, ahí sigue el frasco de veneno, lo coge sollozando, entra en la cocina y derrama todo el contenido del frasco en el puchero. Anselmo se dirige al despacho de Carlos con el frasco escondido en la chaqueta.

Escena 42. Anselmo. Interior. despacho, día. Corte.

Anselmo entra en el despacho, comprueba que no hay nadie y roba dinero del escritorio de su hijo.

Secuencia 10. Anselmo ya tiene el coche y se reúne con sus amigos, al darse cuenta de que Faustino y Julita han cortado intenta mediar para que vuelvan a salir.

Escena 43. Anselmo, Lucas, Agustín. Exterior, puerta vaquería, día. Corte.

Anselmo ya tiene el coche y ha ido a enseñárselo a Lucas, discuten si uno u otro es mejor y arrancan los dos compitiendo.

Escena 44. Anselmo, Lucas, Álvarez, demás parálíticos con sus coches. Exterior, acera Museo del Prado, día. Corte.

Llegan todos los amigos con sus cochecitos y preguntan a Faustino por Julita, están celebrando que Anselmo ya se ha comprado el coche. Faustino les informa que han cortado, Anselmo se apiada de él y se queda mientras el resto siguen correteando. Anselmo se compromete con Faustino a arreglar su situación con Julita.

Escena 45. Anselmo, Faustino, Julita, madre de Julita, músicos. Exterior, calle de Madrid, día. Corte.

Anselmo ha llevado a Faustino al encuentro de Julita para que hablen y hagan las paces.

Secuencia 11. Anselmo vuelve a su domicilio en el momento en que una ambulancia se está haciendo cargo de los cuerpos de sus familiares y huye hasta que es apresado por una pareja de la guardia civil.

Escena 46. Anselmo, sanitarios, Alvarito, madre de Alvarito, figurantes. Exterior, portal domicilio Anselmo, día. Encadenado.

Un grupo de sanitarios está introduciendo en una ambulancia los cuerpos inertes de Carlos, Matilde y Yolandita, en ese momento llega Anselmo y contempla desolado a cierta distancia la terrible escena. Alvarito está devastado de dolor, su madre intenta consolarlo.

Escena 47. Anselmo, trabajador ferroviario. Exterior, zona vías del tren, día. Encadenado.

Un trabajador ferroviario ayuda a Anselmo a empujar el cochecito a través de las vías.

Escena 48. Anselmo, pareja de la guardia civil. Exterior, carretera, día. Encadenado.

Anselmo circula con el cochecito por una carretera poco transitada, una pareja de la guardia civil en bicicleta le da el alto. La guardia civil al comprobar quiénes, le pide que les acompañe y lo llevan escoltado de vuelta. Anselmo está entero, nada descompuesto, lo único que le preocupa es si le dejarán tener el cochecito en la cárcel.

Letrero FIN sobreimpresionado

A negro

8.3.4. *El verdugo*

El verdugo se compone de 15 secuencias y 38 escenas que dan una duración total de 87 minutos y 26 segundos.

Secuencia 1. José Luis y Álvarez han ido a prisión a recuperar el cuerpo de un ejecutado, allí entablan amistad con Amadeo el verdugo. José Luis llega a casa de Amadeo a devolverle el maletín y conoce a Carmen.

Escena 1: Funcionarios y personal de prisión, José Luis, Álvarez, Amadeo. Interior, recinto prisión, día. De negro.

Vemos en primer término a un funcionario sentado tomando un tazón de sopas. En ese mismo instante llegan José Luis y Álvarez con un ataúd, saludan y se sientan a esperar que termine la ejecución de un reo condenado a muerte. Finalizado el fatal trance salen todas las personas que han estado presente, el último

en salir es el señor Amadeo, el verdugo, con su inconfundible maletín. José Luis y Álvarez se disponen a recoger el cadáver para llevarlo al cementerio. Amadeo se detiene ante un funcionario para cobrar el servicio.

Escena 2: José Luis, Álvarez, Amadeo. Patio exterior cárcel, día. Corte.

José Luis y Álvarez están cargando el ataúd en la camioneta fúnebre, en ese momento sale Amadeo y Álvarez le invita a llevarlo con ellos.

Escena 3: José Luis, Álvarez, Amadeo. Exterior, furgón, día. Corte.

Amadeo se queja del comportamiento actual de los ajusticiados argumentando que “antes se trabajaba con gente más bragada” y les cuenta que un ajusticiado en el último momento le regaló el reloj que lleva puesto.

Escena 4: José Luis, Álvarez, Amadeo, familiar ajusticiado. Exterior, calle de Madrid, día. Corte.

Llegan cerca de una boca de metro y se detienen para que Amadeo coja el sub-urbano para ir a su casa. Amadeo se dirige hacia las escaleras. Álvarez se percató de que Amadeo ha olvidado el maletín en el furgón, José Luis sale detrás corriendo para llevárselo.

Escena 5: José Luis, portera, Carmen, Amadeo. Interior, patio edificio, día. Corte.

José Luis con el maletín a cuestas entra en la planta baja de un edificio muy modesto buscando la casa de Amadeo. Se dispone a tocar en la portería, en eso sale la portera y José Luis hace amago de preguntar por la casa de Amadeo, la portera repara en el maletín y con malos modos le dice la ubicación. José Luis igualmente molesto con el comportamiento de la portera, golpea fuertemente la puerta y deja el maletín en el suelo, cuando se dispone a marcharse sale Carmen, José Luis, sorprendido, pregunta por el Sr. Amadeo, Carmen le invita a pasar.

Escena 6: José Luis, Carmen, Amadeo. Interior, comedor domicilio Amadeo, día. Corte.

Una vez dentro de la casa, Amadeo le invita a un café. José Luis se siente atraído por Carmen. Amadeo se muestra condescendiente con el trabajo de José Luis, pero José Luis lo que desea es ir a Alemania a aprender mecánica. Amadeo, de nuevo, le habla de la labor de verdugo y de las bondades del garrote frente a otras formas de ejecutar la pena de muerte.

Secuencia 2. Los amigos han quedado para ir de excursión y disfrutan de un día de asueto.

Escena 7. Antonio⁶³⁸, José Luis, Estefanía⁶³⁹. Interior, domicilio José Luis, día. Corte.

Antonio el hermano de José Luis es sastre y está cosiendo. José Luis se muestra exasperado con su cuñada Estefanía porque pone a su sobrinita a dormir con él por la falta de espacio en la casa. José Luis tiene prisa por arreglarse, sale de excursión con sus amigos. Mientras su hermano le prueba un traje de cura a medio hacer, pasa un camión de riego y el agua entra por la ventana de la casa y les chopa, José Luis se asoma a la ventana y «pone como un trapo» al conductor. Antonio reprocha a Estefanía que no haya cerrado las ventanas. Estefanía, de mala manera y gritando le dice: “hay ciertos trabajos que dejan unos olores que no hay quien los aguante”, en referencia al trabajo de José Luis. Amadeo entra y pregunta por José Luis, en la calle espera el camión fúnebre, José Luis pregunta si Carmen también les acompaña, Amadeo asiente.

Escena 8. José Luis, Carmen, Amadeo, Álvarez, Ignacia⁶⁴⁰, niños, pareja. Exterior, alrededores embalse, día. Corte.

La cuadrilla está disfrutando de un día soleado en el campo cerca de un embalse. Han acabado de comer. Álvarez se interesa por el trabajo de Amadeo. Amadeo cuenta uno de sus trabajos, Carmen y José Luis se alejan un poco y aprovechan para bailar al son de la música de una radio que lleva una pareja que está sentada cerca. Mientras bailan, Carmen dice a José Luis que es muy desgraciada, que todos los chicos la dejan porque es hija de quien es. José Luis le dice que, por su trabajo, a él le pasa lo mismo con las chicas. José Luis pregunta a Carmen dónde le gustaría morir.

⁶³⁸ José Luis López Vázquez.

⁶³⁹ María Luisa Ponte.

⁶⁴⁰ María Isbert.

Secuencia 3. José Luis y Álvarez están en el aeropuerto trabajando, José Luis llama a casa de Amadeo para asegurarse que no está e ir al encuentro de Carmen. Amadeo los pilla in fraganti.

Escena 9. José Luis, Álvarez, familiares muerto, figurantes. Exterior, pista aeropuerto, día. Corte.

José Luis y Álvarez están en el aeropuerto para hacer un traslado de un cadáver al cementerio. Ayudan a montar el féretro en un vehículo de carga y suben en él. El vehículo va demasiado deprisa y los familiares del muerto tienen que correr para seguirlos, a esto se une el infernal ruido de los motores de un avión cercano.

Escena 10. José Luis, Álvarez, familiares muerto, funcionarios de aduanas, figurantes. Interior, aeropuerto, día. Corte.

El ataúd debe ser abierto y revisado por los servicios de aduanas. La viuda no reconoce al finado, llora y grita desconsoladamente, mientras José Luis llama a Carmen para cerciorarse de que Amadeo no esté en casa.

Escena 11. José Luis, Carmen, Amadeo. Interior, casa de Amadeo, día. Corte.

Carmen y José Luis están en la cama semidesnudos, en ese momento llega Amadeo, José Luis se esconde. Amadeo está contento porque le han adjudicado por fin un piso en construcción. Carmen dice a su padre que José Luis está en la casa y que quiere hablar con él. Amadeo al ver a José Luis en semejante situación se enfada muchísimo. Carmen sugiere a José Luis que le diga que se van a casar, José Luis acepta a regañadientes y le pide a Amadeo la mano de su hija.

Secuencia 4. Contiene únicamente la escena 12.

Escena 12. José Luis, Álvarez, Carmen, figurantes. Interior, garaje funeraria, día. Corte.

José Luis y Álvarez están preparando un entierro. Carmen llega para decirle a José Luis que los resultados de embarazo son positivos. José Luis solo piensa en que no va a poder ver cumplido su sueño de ir a Alemania a aprender mecánica, además se lamenta porque su hijo será nieto de un verdugo, hasta tal punto

que le dice a Carmen que sería mejor que no naciera. Carmen, ante tales palabras y actitudes de José Luis, se arrincona llorando, José Luis se enternece y la intenta consolar, la abraza y la besa.

Secuencia 5. Escenas de la boda entre José Luis y Carmen.

Escena 13. José Luis, Carmen, Amadeo, Ignacia, Álvarez, Antonio, Estefanía, niños, sacristán, cura. Interior, altar iglesia, día. Corte.

Se ha acabado el oficio de un matrimonio de gente importante. José Luis y Carmen son los siguientes para casar. El sacristán les llama mientras van desmontando los adornos de la boda anterior. Una vez en el altar, el sacristán apaga todas las velas, menos una, el cura a duras penas puede leer el evangelio.

Escena 14. José Luis, Carmen, Amadeo, Ignacia, Álvarez, sacristán, cura. Interior, sacristía iglesia, día. Corte.

Después de la ceremonia, entran todos a la sacristía para firmar en el registro. José Luis sale de la iglesia a buscar a su hermano Antonio que tiene que firmar como testigo.

Escena 15. José Luis, Antonio, Estefanía. Exterior, calle de la iglesia, día. Corte.

Antonio y su señora están a punto de irse en su Vespa con sidecar, José Luis los coge al vuelo, no quieren ninguna relación con el verdugo. José Luis lo convence para que vaya a firmar.

Secuencia 6. La familia se traslada a ver el piso en construcción que por ser funcionario público le corresponde a Amadeo, pero ha habido un malentendido y han adjudicado también el piso a otra familia.

Escena 16. Figurantes. Exterior, calle de Madrid, día. Corte.

Sintagma descriptivo: panorámica pisos en construcción.

Escena 17. José Luis, Carmen, Amadeo, empleado constructora, otra familia. Interior, piso en construcción, día. Corte.

Amadeo, José Luis y Carmen, que está en avanzado estado de gestación, llegan a ver el piso. Al rato llega otra familia preguntando por el mismo piso. Al parecer han adjudicado ese piso a dos familias.

Escena 18. José Luis, Carmen, Amadeo, empleados constructora, otra familia. Interior, oficina, día. Corte.

El encargado de la oficina llama por teléfono para deshacer el entuerto, y le comunican que Amadeo se va a jubilar antes de que estén los pisos construidos, y que al jubilarse pierde todos los derechos sobre el piso. El encargado al ver el estado en el que se encuentra Carmen supone que está casada y se reafirma en que el piso lo pierden a favor de la otra familia. Amadeo, para ganar tiempo, le dice que su hija es soltera. Ante tales circunstancias, la otra familia pierde el derecho sobre el piso. El empleado dice que para quedarse con el piso tiene que demostrar documentalmente que su hija no está casada.

Secuencia 7. Amadeo acompaña a José Luis para apuntarse al puesto de verdugo que hay vacante.

Escena 19. José Luis, Amadeo, Carmen. Exterior, plaza de Madrid, día. Corte.

Amadeo y José Luis se disponen a entrar en un edificio público, pero José Luis está indeciso, no sabe qué hacer, dice que es incapaz de matar a una mosca, a lo que Amadeo espeta: “me extraña, trabajando siempre con muertos”.

Escena 20. José Luis, Amadeo, empleados públicos. Interior, oficinas públicas, día. Corte.

José Luis, con muchas dudas, firma para optar al puesto de verdugo, pero tiene a treinta y seis candidatos delante, el funcionario le dice que si no tiene una buena recomendación no hay nada que hacer. José Luis se alegra mucho, pero Amadeo confía en que su amigo el académico lo arreglará todo.

Secuencia 8. Contiene únicamente la escena 21.

Escena 21. José Luis, Amadeo, señor Corcuera, figurantes⁶⁴¹. Exterior, feria del libro, día. Corte.

Corcuera, el académico, está firmando libros en la feria. Amadeo se acerca solo a hablar con él, mientras José Luis le espera en otra caseta porque está indeciso y no sabe qué hacer. José Luis al final acepta la mediación de Corcuera.

⁶⁴¹ Elena Santonja participa como figurante en esta escena. Elena dirigió y presentó el programa de cocina de Televisión Española *Con las manos en la masa*. Era hermana de Carmen Santonja.

Secuencia 9. José Luis ya tiene el puesto de verdugo y va a cobrar el sueldo, le acompaña Álvarez, a la salida de la oficina de cobro se ve obligado a terciar en una trifulca callejera.

Escena 22. José Luis, Álvarez, empleado. Interior, oficina banco, día. Corte.

José Luis y Álvarez están en una oficina bancaria, es día de cobro para José Luis que está muy contento. Llegan directamente desde un funeral vestidos a la federica de riguroso luto y así se lo hacen saber al funcionario que le pregunta por la identidad del muerto, José Luis le dice que no lo sabe y aquel le reprocha su total desconocimiento.

Escena 23. José Luis, Álvarez, figurantes. Exterior, plaza de Madrid, día. Corte.

José Luis intercede en una pelea callejera. Álvarez le pregunta por qué se mete. –Se estaban peleando, se empieza así y se acaba en un delito de sangre –responde José Luis–.

–Bueno, y ¿qué? –le interpela Álvarez–.

–Pero, ¿es que no te acuerdas de mi oficio? –termina diciendo José Luis–.

José Luis no quiere ninguna muerte violenta, le da pánico tener que ejecutar la pena.

Secuencia 10. La familia está en el piso recién adquirido cuando José Luis recibe una carta del ministerio citándolo en Palma de Mallorca.

Escena 24. José Luis, Carmen, Amadeo. Interior, comedor piso, día. Corte.

José Luis llega con un colchón nuevo, lo primero que hace es mirar el periódico a ver si hay algún condenado a muerte.

Escena 25. José Luis, Carmen, Amadeo. Interior, habitación Amadeo, día. Corte.

José Luis va a sustituir el colchón de Amadeo por el suyo viejo. La parte de sucesos del periódico lo está consultando Amadeo, José Luis le pregunta si han detenido a los culpables de algunos crímenes, solo con pensar que lo llaman para hacer su trabajo se pone a temblar. Amadeo molesto, le echa la bronca y le dice que es la cosa más fácil del mundo.

Escena 26. José Luis, Carmen. Interior, habitación matrimonio, día. Corte.

Carmen y José Luis aprovechan para «estrenar» el colchón nuevo.

Escena 27. José Luis, Carmen, niño, Amadeo. Interior, comedor, día. Corte.

José Luis recibe una carta del ministerio citándolo en Palma de Mallorca. Lo primero que hace es intentar redactar su renuncia. Entre Amadeo y Carmen lo hacen dudar y ya no sabe qué hacer.

Escena 28. José Luis, Carmen. Interior, cocina, día. Corte.

José Luis acepta, siempre y cuando Carmen lo acompañe, Amadeo insinúa que le gustaría ir con ellos.

Secuencia 11. Al llegar a Palma a José Luis le espera una pareja de la guardia civil para trasladarlo a la prisión.

Escena 29. José Luis, Carmen, Amadeo, guardias civiles. Exterior, puerto Palma, día. Corte.

Llegan los cuatro en barco a Palma. La guardia civil está esperando. José Luis en cuanto los ve, se vuelve hacia el interior del barco, quiere volverse a Madrid, Amadeo le convence, José Luis accede a acompañar a la guardia civil a la cárcel.

Escena 30. Carmen, Amadeo, José Luis, guardias civiles. Exterior, muelle puerto, día. Corte.

Amadeo y Carmen van en coche de caballos hacia la pensión, en eso les adelanta el coche de la guardia civil que lleva a José Luis con cara de pasmo.

Secuencia 12. Contiene únicamente la escena 31.

Escena 31. Carmen, Amadeo, José Luis. Exterior, terraza pensión, día. Corte.

Amadeo, Carmen y el niño están tomando el sol. Llega José Luis muy contento, el reo está enfermo, no sabe cuándo se producirá el fatal desenlace, se tienen que quedar en Palma, le han pagado ya las dietas.

Secuencia 13. Estando de visita turística en las Cuevas del Drach José Luis es requerido por la guardia civil para llevarlo a prisión.

Escena 32. José Luis, Carmen. Exterior, tienda recuerdos, día. Corte.

José Luis y Carmen están esperando el autobús para ir a las Cuevas del Drach. Mientras unas turistas extranjeras están haciendo fotos y llaman la atención de José Luis, al que se le van los ojos detrás, Carmen se percata y lo apercibe.

Escena 33. José Luis, Carmen, figurantes, guardia civil. Interior, cuevas, día. Corte.

Dentro de las cuevas se preparan para ver un espectáculo musical. A la vez que la barca con los músicos, vemos a la guardia civil en otra barca con megáfono en mano pronunciando el nombre de José Luis. José Luis titubea hasta que decide llamar la atención del agente. El guardia le comunica que tiene que acompañarle a la prisión provincial. José Luis muy nervioso les acompaña y deja sola a Carmen en las cuevas.

Secuencia 14. José Luis está en la cárcel para realizar su trabajo al que se resiste hasta el final sin éxito.

Escena 34. José Luis, funcionario prisiones. Exterior, patio ejecución, día. Corte.

Un funcionario está montando el garrote, José Luis no sabe dónde meterse, está muy nervioso y espera que Amadeo llegue. Se recibe una llamada de teléfono para José Luis.

Escena 35. José Luis, funcionarios, Amadeo, cura. Interior, pasillo cárcel, día. Corte.

El reo ha pedido un último deseo, quiere champán. Amadeo está esperando a José Luis que llega a su encuentro muy alterado. José Luis pide infructuosamente que dejen pasar a Amadeo, este intenta tranquilizarlo y le da unas últimas indicaciones. Un funcionario se lleva a José Luis e intenta calmarlo, le pregunta si está bien y le ofrece “una copita”. Llegan a la celda donde está el reo y el funcionario le dice que es conveniente que lo vea. José Luis se acerca a la mirilla, pero solo ve negro, en eso sale el cura que tapaba la mirilla por dentro. José Luis le pregunta por el indulto, el cura no sabe nada.

Escena 36. José Luis, funcionarios, presos, director prisión. Interior, cocina cárcel, día. Corte.

Un funcionario le da una taza de café a José Luis. José Luis confía en el indulto, pero este no llega. Aparece el director de la prisión, José Luis le dice que quiere

renunciar, el director habla con él y lo intenta convencer de que el reo no puede esperar. José Luis está completamente ido y se resiste a actuar. Es la hora y los funcionarios lo sacan a la fuerza. El reo va de camino.

Escena 37. José Luis, funcionarios, director, cura, reo. Interior, sala cárcel, día. Corte.

Un grupo de personas acompaña al reo a través de una gran sala vacía, detrás dos funcionarios sujetan, empujan y casi llevan en volandas a José Luis mientras va diciendo: “por qué, por qué”. El grupo del condenado atraviesa una pequeña puerta al final de la sala que da al patio donde se va a producir la ejecución, José Luis se resiste, los funcionarios le abofetean y le obligan a entrar.

Secuencia 15. Contiene únicamente la escena 38.

Escena 38. Carmen, Amadeo, José Luis, guardias civiles, figurantes. Exterior, cubierta barco, día. Corte.

Amadeo y Carmen están en cubierta cuando aparece José Luis en un coche de la guardia civil, está desolado y terriblemente fatigado. José Luis le da la paga por el servicio a Carmen, y con la cara desencajada le dice a Amadeo que no lo va a hacer más, a lo que Amadeo contesta: “¡Bah!, eso mismo dije yo la primera vez”. Amadeo con el bebé en brazos dice adiós a un grupo de niños bien que están en un barco bailando al son de música moderna. El barco zarpa y se aleja.

Cartel FIN sobreimpresionado

A negro

8.4. Distribución actancial

8.4.1. *El pisito*

sujeto	objeto
<i>Rodolfo</i>	1 ^{er} nivel: <i>piso</i> 2 ^o nivel: <i>condición marital</i>
destinador	destinatario
<i>don Manuel</i>	<i>Rodolfo Petrita</i>
oponente	adyuvante
1 ^{er} nivel: <i>dueño piso Martina</i> 2 ^o nivel: <i>Petrita</i>	1 ^{er} nivel: <i>Petrita Dimas Mery Sáenz muerte</i> 2 ^o nivel: <i>Martina</i>

En *El pisito* encontramos una distribución actancial que empieza a tomar forma nada más iniciarse el relato. En la primera secuencia se establece el eje del deseo que forma el binomio *sujeto – objeto*. Rodolfo se postula como «digno» perturbador de los movimientos de la narración, aunque su dignidad y su energía están en proceso de minoración, durante el trayecto hacia el objeto irá perdiendo sus cualidades heroicas, para volverlas a recuperar y volver a perderlas definitivamente al final del relato. El objeto ejerce una influencia sobre el sujeto un tanto indeseable. Rodolfo se encuentra despojado de toda motivación, después de doce años de noviazgo ha sido incapaz de crear una unidad familiar debido a la falta de una vivienda digna. Su deseo –también sexual– se ve adulterado por un leve sentimiento de repulsa hacia su novia Petrita, repulsión que afecta a su trayectoria a través del relato. Rodolfo ha abandonado toda esperanza y se rinde ante la evidencia, el piso pasará a manos del dueño una vez el actual inquilino muera. Afortunadamente se abre un atisbo de esperanza en las expectativas cuando aflora una idea descabellada que configura la prueba principal del relato y dispone el eje de la comunicación o de la modalidad del saber. El destinador hace acto de presencia, don Manuel ofrece una información contractual, una sugerencia en tono de chufla que el héroe deberá suscribir para iniciar su desmotivada traslación narrativa: el objeto toma forma, aunque va a ejercer sobre Rodolfo un influjo endemoniado, el héroe tendrá que realizar tareas propias del villano u oponente (matrimonio pactado y antinatura) para comunicarse con él.

En el otro extremo del eje del deseo se encuentra el oponente, en el caso de *El pisito* son fuerzas antagonistas que intentan impedir o, cuando menos retrasar, la apropiación del objeto por parte de héroe. Estas fuerzas aparecen inmediatamente después de ser dispuesto el objeto, la primera de ellas está encarnada en el dueño del piso. En su encontronazo vemos por primera y única vez una lucha explícita entre las fuerzas del mal y el sujeto: Rodolfo se pone fuera de sí cuando el oponente le comunica que no le alquilará el piso. Conforme va avanzando la narración aparece un nuevo «villano», Martina con su buena salud, manifestada con más intensidad después de la boda, inconscientemente retrasa el deseo del sujeto y, por ende, el devenir del relato; aunque hay que decir que la fruición que suscita en el héroe el deseo de comunicarse con su objeto se transforma en repulsión o rechazo después de la boda, el objeto se desdibuja, siendo así, Martina ya no actúa como oponente, se ha producido una inversión debido a la cuasi desaparición momentánea del objeto; si no hay objeto, no hay fuerzas que impidan al héroe comunicarse con él, con lo que el relato necesita un nuevo objeto. Rodolfo se siente pletórico, ha conseguido adentrarse en un estado idílico, y su objeto no es otro que mantenerse en esa fase de plenitud, dedicándose a las atenciones de Martina descuidando los imperativos quehaceres por su condición de novio sempiterno.

En la trayectoria vital del sujeto a través del relato surgen fuerzas que sirven de pábulo a sus designios. La primera y más importante viene de la mano de su novia Petrita. Petrita lleva la voz cantante, y está mucho más dispuesta e interesada en apropiarse del objeto que el propio Rodolfo. Petrita más que desempeñar la función de adyuvante, actúa de sujeto en la sombra, puesto que es la que incita constantemente con sus artimañas la paupérrima motivación y las negligentes intenciones de Rodolfo. A partir de la boda, con la transformación del objeto de deseo de Rodolfo, se produce una inversión por oposición en la esfera de acción del adyuvante, el relato empuja a Petrita a realizar la conversión actancial de adyuvante a oponente. Petrita, una vez integrada en las fuerzas del mal —aunque de alguna forma siempre estuvo ahí—, pugna irreverentemente por desactivar las intenciones del sujeto; en esta tesitura Martina hace el camino contrario que Petrita, se transmuta de oponente en adyuvante de Rodolfo. Poco después se produce la fatalidad, el oponente *Martina* sucumbe ante el adyuvante *muerte*, con lo que el sujeto tiene vía libre, y el acercamiento definitivo con el objeto *piso* se produce. Finalmente, el eje pragmático se completa, los destinatarios, Rodolfo y Petrita, se convierten en únicos beneficiarios de la apropiación del objeto *piso*, aunque la depauperada condición emocional de Rodolfo, debida a la desaparición de Martina, parece demostrar que no ha obtenido ningún beneficio, más bien al contrario.

En *El pisito* se cumple la fórmula de *acumulación de funciones* de Propp o el *sincretismo* de Greimas. Se trata de un proceso por el cual un mismo personaje cumple varias funciones o recrea varios papeles dentro del mismo relato, a estos actantes Greimas los denomina archiactantes; por lo tanto, los tres personajes principales Rodolfo (sujeto | destinatario), Petrita (adyuvante | oponente | destinatario) y Martina (oponente | adyuvante) desempeñan este supuesto actancial.

8.4.2. El cochecito

sujeto	objeto
<i>don Anselmo</i>	<i>cochecito</i>
destinador	destinatario
<i>paralítico</i>	<i>don Anselmo</i>
oponente	adyuvante
<i>familia fuerzas del orden</i>	<i>don Hilario señora tienda veneno</i>

En *El cochecito* vemos una estructura actancial superficial, donde el único sincretismo se produce en Anselmo que acapara las categorías actanciales de sujeto y de único destinatario, el resto cumple una tarea actancial unitaria. Anselmo es el sujeto de la acción, cuyo oponente durante toda la narración es la familia, en especial el «paterfamilias», su hijo Carlos. El objeto toma forma a través del destinador, Amadeo está maravillado con la utilidad de los cochecitos para impedidos, uno de los paralíticos le ofrece un folleto de un cochecito, esta acción invoca al sujeto a moverse en pos de su incautación.

Los adyuvantes ofrecen una ayuda asistencial al sujeto de máximo rigor narrativo, sin ellos hubiera sido imposible la comunicación con el objeto. Antes de servirse de la ayuda definitiva (veneno), Anselmo pide ayuda a Álvarez y a su amigo Lucas, los dos declinan servir de adyuvantes, por lo tanto, no tiene alternativa, el influjo del objeto es tan poderoso que Anselmo opta por el tremendismo y asesina a toda su familia.

Ya con la vía despejada, Anselmo es dueño y señor, no solo de su cochecito, si no también de su propia existencia, es libre para desarrollar su vida

como le venga en gana, como destinatario esta es su recompensa, aunque solo podrá disfrutar de sus beneficios unas horas, presto es aprehendido por nuevas fuerzas antagonistas y puesto a disposición de la justicia.

8.4.3. *El verdugo*

sujeto	objeto
<i>José Luis</i>	<i>Piso No perder el piso</i>
destinador	destinatario
<i>Amadeo Carmen</i>	<i>José Luis Carmen Amadeo el Estado</i>
oponente	adyuvante
<i>José Luis otra familia piso</i>	<i>Amadeo Carmen Álvarez Corcuera: régimen corrupto funcionarios Muerte</i>

La distribución actancial en *El verdugo*, salvo el sujeto que está formado desde prácticamente el punto de partida, comienza a tomar forma de manera tardía. José Luis posee el deseo inicial de ir a Alemania a aprender mecánica, este simple deseo se podría haber convertido en su objetivo, pero no tiene la capacidad ni las competencias adecuadas para ir tras él, el sujeto, entonces, no se mueve, por lo tanto, la narración está obligada a buscar un objeto con la suficiente fuerza y legitimidad para que José Luis inicie su periplo. Un nuevo objeto de deseo (el piso) aparece, un objeto compartido que le viene dado como consecuencia de un suceso fortuito (embarazo de Carmen). Será Amadeo quien, haciendo las tareas de destinador, le impone el objeto por conveniencia propia, pronto se va a jubilar y debe encontrar un sustituto al que imponer su objeto de deseo; su hija Carmen le allana el camino (atrayendo hacia sí al incauto José Luis); Carmen, por lo tanto, también actuaría como destinador porque, con su embarazo y su posterior boda, impone el movimiento narrativo de José Luis hacia el objeto.

Amadeo y Carmen trazan un plan para no quedarse sin piso, en ese momento comienza a tomar forma la estructura actancial que pone a José Luis tras su objetivo. Los destinadores no cejan de empujar, persuadir y convencer al sujeto de las bondades del objeto, cuando esto ocurre los destinadores cambian

su rol por el de adyuvantes. Además, sin la estimable ayuda de otros actantes no hubiera sido posible la comunicación entre sujeto y objeto. Álvarez en la *escena 23* le reprocha a José Luis que, debido a su empeño de invitar a Amadeo a subir en el furgón, conoció a Carmen, lo cual le ha llevado a tener una situación boyante y económicamente desahogada. El académico Corcuera es otra de las figuras adyuvantes fundamentales, sin su ayuda en forma de recomendación José Luis no hubiera optado al puesto de ejecutor de la justicia y hubieran perdido el piso, recordemos que había 36 candidatos por delante de él.

En la *escena 23*, una vez el acercamiento y posesión del objeto se materializa, los destinatarios obtienen su recompensa y el relato debería tocar a su fin, pero la imposición de un nuevo objeto impulsa el relato hacia nuevos cauces narrativos. La nueva línea narrativa surge por la necesidad de no perder el piso (nuevo objetivo).

Las fuerzas antagonistas entran en escena y ejercen su influencia estableciendo la duda en la narración. Tenemos, por un lado, un agente antagonista externo que pugna por el mismo objeto que el sujeto, la otra familia adjudicataria del mismo piso. Se produce una lucha en la cual este agente es derrotado por José Luis y sus adyuvantes, se valen para ello de la mentira y de la connivencia del régimen corrupto. El otro agente antagonista y de mayor rango, es el propio José Luis que ejerce de villano contra sí mismo. José Luis atesora, paradójicamente, las dos funciones actanciales contrapuestas del relato, sujeto y oponente. Desde que se inicia la configuración del objeto de deseo por imposición, se produce una pugna en el interior del sujeto que ralentiza y, sobre todo, genera incertidumbre en la futura apropiación del objeto. Una vez el objeto ha sido alcanzado, la pugna interior del sujeto continúa, esta vez tiene que ver con su preservación o su abandono. Finalmente son los adyuvantes quienes inclinan la balanza a favor de la preservación. Con la apropiación y posterior salvaguarda del objeto salen beneficiados los tres personajes principales y, sobre todo, el estado franquista que se asegura resguardar la «dinastía» de ejecutores de justicia.

De la misma manera que en *El pisito*, en *El verdugo* se cumple la acumulación de funciones o sincretismo. Encontramos esta fórmula actancial en José Luis (Sujeto | oponente | destinatario) y en los otros dos personajes principales, Amadeo y Carmen (destinador | adyuvante | destinatario).

8.5. Estructura motivacional

8.5.1. *El pisito*

estímulo	motivación	intención	objetivo
<i>ausente</i>	<i>ausente</i>	<i>por imposición</i>	<i>piso</i>
capacidades		Competencias	
<i>orden – esf/ destinador</i>		<i>creación unidad familiar</i>	

Al iniciarse el relato el sujeto está carente de toda motivación que le encamine hacia el objeto. En su momento, en el esplendor de la juventud, la idea de matrimonio o de creación de una unidad familiar, enmascaradas por las necesidades propias de un mocete exaltado por la sexualidad, era el estímulo que alimentaba su motivación, pero después de tantos años de noviazgo sin el acercamiento al objeto la capacidad de movimiento le ha sido mermada, está cansado, indeciso, abatido, lleno de frustración y carente de toda motivación manifiesta. Rodolfo se ha convertido en un héroe inmóvil totalmente desprovisto de la competencia adecuada para desenvolverse. Además, los cambios físicos sufridos por su pareja debido al paso del tiempo están acentuando su desafección por cualquier tipología motivacional. Si no hay motivación la intención se desactiva, y el objetivo se aleja. Para que la intención se desarrolle, el estímulo a su motivación debe venir vía orden, sugerencia o imposición. Este es el único método de influencia sobre la intencionalidad del sujeto sin motivación previa. El relato necesita una sacudida que reactive la intención del sujeto y se produzca un nuevo y definitivo acercamiento hacia el objeto. Ese revulsivo aparece en forma de sugerencia o mandato del destinador. Es una idea, en tono de sorna, sin aparente funcionalidad, pero que resulta crucial para la economía dramática del relato [*implante*⁶⁴²]. La orden o sugerencia vuelve a colmar de capacidades al sujeto, aunque todavía no tiene la fortaleza suficiente para intervenir en el relato. Serán los adyuvantes quienes empujan al sujeto hacia la intención que le dotará de movimiento; sabiendo que es el único que tiene la competencia y la capacidad de actuar, ellos no pueden más que utilizar su influencia si quieren

⁶⁴² Ver concepto de *implante* en el punto 4.5. *Recursos y figuras retóricas de la dramatización*.

obtener los beneficios producidos por la apropiación del objeto, por tanto, la intención viene dada únicamente por imposición. La intención por imposición consigue delinear la trayectoria actancial que tendrá que describir para comunicarse con su objeto de deseo: el objetivo toma forma.

8.5.2. El cochecito

estímulo	motivación	intención	objetivo
<i>libertad</i>	<i>de libre elección</i>	<i>propia fuerte arraigo</i>	<i>cochecito</i>
capacidades		Competencias	
<i>orden – esf/ destinador</i>		<i>dinero venta joyas</i>	

En la situación inicial encontramos a un héroe privado de libertad de movimiento, es un héroe incomprendido, desamparado, abandonado por su propio entorno familiar. La necesidad de libertad y mejora en su posicionamiento social es el estímulo que inicia o perturba la motivación del sujeto, es una motivación propia, inherente, de libre elección. El héroe percibe la necesidad de movimiento como una forma de recuperar la libertad perdida. Su motivación está fuertemente arraigada en parámetros de actitud personal, lo que estimulará una intención de proceder con una fuerte convicción propia. La intencionalidad del sujeto emprende su materialización en el momento en que el destinador ejecuta la orden o sugerencia (folleto cochecitos). Esta idea estimula su motivación cuando empieza a ser consciente de la libertad que supone la posesión del objeto de deseo. La motivación se verá definitivamente legitimada en un momento de abandono, soledad y desamparo, es en ese punto cuando el sujeto desenvuelve su motivación y da rienda suelta a su deseo, su motivación se ha convertido en intención: el objeto está inquisitorialmente dispuesto y el héroe comienza a maquinan lo que será su proceso translativo. Se produce una incitación a la movilidad que desembocará en un intento de comunicación con el objeto, aunque va a necesitar las cualidades competenciales indispensables orientadas a perpetrar la tarea de incautación por excelencia del relato. Esas competencias le serán transferidas por medio de la fechoría y el engaño; con ello adquiere la condición pericial que le acredita como digno y legítimo aspirante a un hipotético encuentro carnal con su objeto de deseo, pero es un héroe

que no está provisto absolutamente de la plenitud heroica necesaria que le capacita para actuar. El héroe, aparentemente, está en plenas facultades físicas e intelectuales, pero estas condiciones no son suficientes, por lo que intervendrá decididamente para adueñarse de las competencias que completen su energía y de esta manera poder-hacer para ver cumplido su deseo. El héroe da firmemente el primer paso (las joyas) para dirigir su total capacitación, pero las fuerzas antagonistas desactivan momentáneamente su intención. Con todo ello, el héroe no ve mermada su energía, al contrario, se siente mucho más capacitado para lograr sus propósitos y actúa con toda su fuerza y empuje, asestando el golpe definitivo.

8.5.3. El verdugo

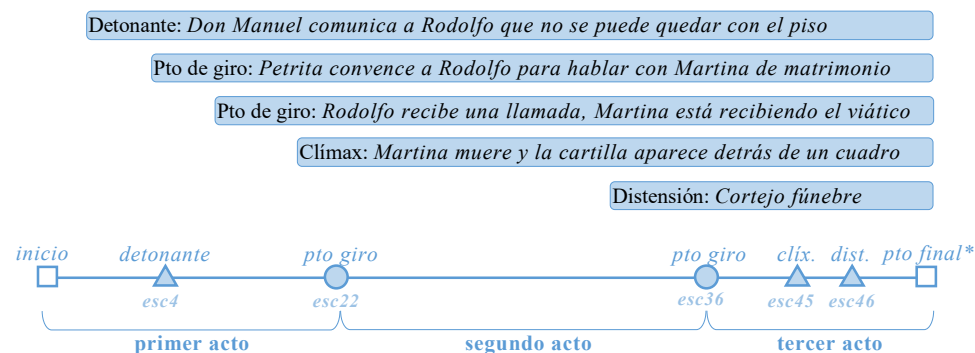
estímulo	motivación	intención	objetivo
<i>Alemania ausencia</i>	<i>propia ausencia</i>	<i>por imposición</i>	<i>piso</i>
capacidades		Competencias	
<i>encubiertas</i>		<i>dos niveles</i>	

La motivación inicial del héroe (ir a Alemania) es desvirtuada y no llega a transformarse en una intención legítima y propia. Los sucesos producen en él una desafección de la legítima motivación en beneficio de una nueva intención seducida por la imposición del destinador. Como toda imposición, es una intención que nace adulterada y, de ese modo, su tratamiento e incorporación en el relato está deslegitimada. Esa deslegitimación suscitará vaivenes afectivos en la energía heroica del sujeto. La trasmutación motivacional le produce cierta desorientación emocional que lo despoja de parte de su condición heroica. El héroe deberá intentar recomponer su naturaleza existencial para iniciar la trayectoria actancial hacia el objeto; para hacerlo necesita las competencias que le acreditarán como firme candidato. Dentro del nivel competencial del sujeto existen dos horizontes de intereses distintos. En el primer nivel se encuentran las competencias formativas y requisitos exigidos por la vacante laboral a la cual se presenta. El héroe parece cumplir los requisitos, y accede a la oposición. El segundo nivel se caracteriza por contener una nueva competencia que el héroe debe adquirir; para acceder a ella es necesario inmiscuirse en la realización

de determinadas prácticas adulteradas y fraudulentas características de regímenes políticos corruptos. Se trata de la recomendación que habrá de solicitar a un alto agente político e intelectual del régimen. Con esta jugada el héroe se asegura una promoción infalible hacia el objeto. Una vez el héroe ha desarrollado íntegramente su nivel competencial, necesita movilizar ciertas capacidades que, junto a las competencias ya agenciadas, lo conviertan en un héroe invadido de la suficiente fortaleza para ejercer su proyección sobre el objeto. El héroe es justo desconocedor de su capacidad de acción, cree, está convencido de su falta de capacitación. Solidarizándose con su guerra interna está incesantemente cuestionando, en forma de negativa, su capacidad de actuación. En realidad, el héroe está sobreactuando cuando menosprecia su capacidad heroica para enfrentarse a las adversidades. En el momento en que su recorrido actancial toca a su término descubrimos a un héroe abatido, abrumado por las circunstancias, totalmente desprovisto, en apariencia, de toda energía vital. Su sospechada incapacidad es realmente una capacidad encubierta que se verá activada al final de la prueba principal, cuando vence a sus propias unidades antagonistas.

8.6. La división en actos⁶⁴³

8.6.1. *El pisito*



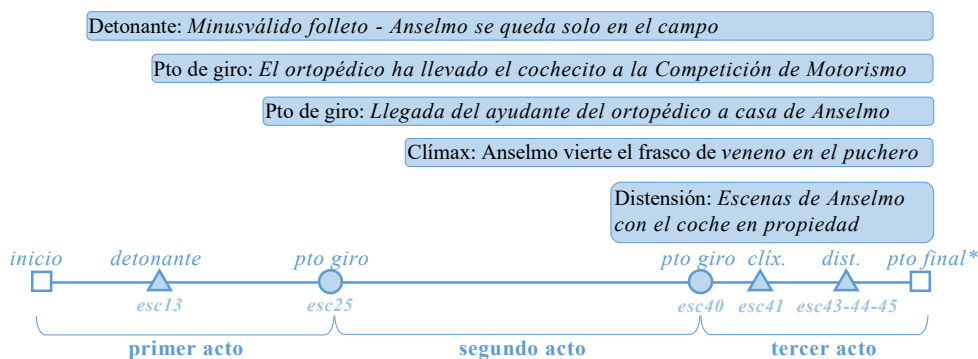
*Frase Petrita: ¡Ay chico, le estás dando una importancia...!

El pisito posee una división estructural claramente ternaria que se identifica a la perfección con el *paradigma de Field*. Los tres actos que componen

⁶⁴³ Aquí basamos nuestra metodología en los presupuestos teóricos argumentados en los puntos 4.2. *Sucesos nucleares, pulsos o beats* y 4.3. *Las partes o actos del relato*.

el relato están delimitados por sucesos nucleares en forma de puntos de inflexión o de giro. El suceso escalofriante que da impulso a la narración es el detonante, y se produce en el instante en que Rodolfo se entera, después de preguntar a don Manuel, de que no se puede quedar con el piso una vez Martina fallezca. Inmediatamente después hacen acto de presencia las fuerzas antagónicas que indican el inicio del conflicto o situación dramática. Seguidamente encontramos el primer punto de giro: Petrita con sus artimañas convence a Rodolfo para embocar a Martina la proposición de matrimonio; el relato da un vuelco y nos introduce en el segundo acto. Al final del segundo acto se localiza el segundo punto de giro, Rodolfo recibe la noticia de la inminente defunción de Martina. Este suceso, aunque inevitable, se ha ido dilatando en el tiempo hasta provocar cierta sorpresa, puesto que Martina después del matrimonio con Rodolfo estaba llena de vitalidad y aparente buena salud. El punto álgido del relato, la cima de la tensión dramática o clímax, llega con la muerte de Martina delante de la pareja protagonista y la aparición de la tan deseada cartilla de ahorros. La escena de la despedida del duelo que conmueve por la extrema tristeza de Rodolfo funciona como escena distensible y prevé el final de la historia. El punto final viene en forma de frase lapidaria o sentencia dictada por Petrita.

8.6.2. *El cochecito*

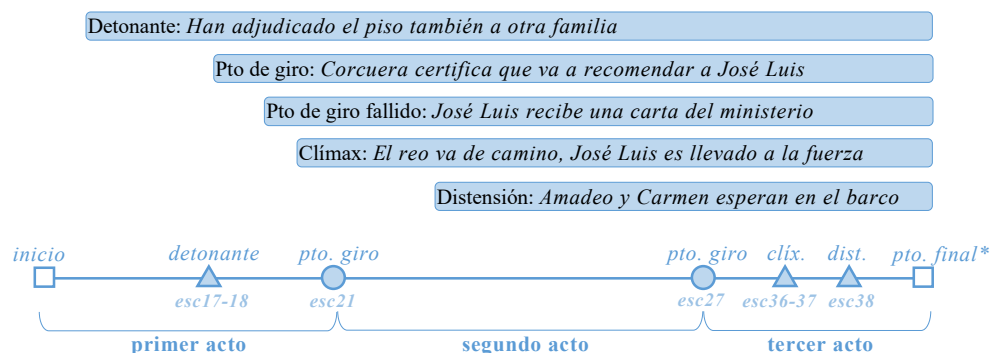


*Frase Anselmo: ¿Me dejarán tener el cochecito en la cárcel?

En *El cochecito* también observamos la división en tres tercios o actos que aboga el *paradigma de Field* y sus delimitaciones por dos puntos de giro. El detonante que pone la trama en marcha se produce en la escena final de la salida al campo y tiene varias fases: 1. Anselmo empieza a ver las bondades y beneficios que le puede reportar un cochecito; 2. uno de los paralíticos le da un

folleto; 3. Anselmo se queda solo en el bancal ojeando el folleto. La situación dramática o conflicto se produce justo después, momento en que comienzan a emerger los obstáculos y la lucha con los antagonistas (familia). El primer punto de giro llega en la Competición de Motorismo: don Carlos, el ortopédico ha llevado el cochecito al Retiro, Anselmo lo prueba y se convence definitivamente de su adquisición. Con la llegada del ayudante de don Carlos a casa de Anselmo para avisarle de las consecuencias del impago del cochecito, se produce el segundo punto de giro que nos adentra en el tercer acto. El clímax se produce ante la desesperación de Anselmo que presiente la pérdida de su objeto de deseo; para evitar la posible falta de comunicación con su objetivo, echa el veneno al puchero. La distensión se compone de las escenas en las que Anselmo disfruta de su cochecito con sus amigos paralíticos. La conclusión del relato llega con el apresamiento de Anselmo por la guardia civil. El punto final viene configurado por la pregunta que Anselmo formula a los agentes.

8.6.3. *El verdugo*



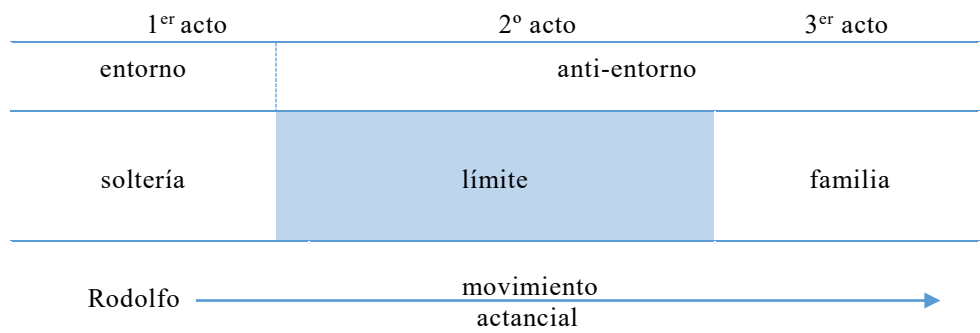
*Frase Amadeo: ¡Bah!, eso mismo dije yo la primera vez.

Al igual que los otros dos relatos en *El verdugo* también podemos distinguir las indicaciones del *paradigma de Field*, aunque de una manera algo distinta. El detonante aparece tardíamente y lo identificamos con el momento en que José Luis, Carmen y Amadeo se dan cuenta de que el piso ha sido adjudicado también a otra familia; este hecho obliga a José Luis, empujado por su suegro, a tomar la iniciativa e inscribirse como candidato número 37 al puesto de verdugo vacante, a partir de este momento se inicia la situación dramática o conflicto, esta vez caracterizado por ser parte de la psicología o las emociones del sujeto. El primer punto de giro que inicia el segundo acto se produce cuando

el académico Corcuera certifica su recomendación para el puesto de verdugo en la feria del libro, los acontecimientos se precipitan. El segundo punto de giro que anticipa el clímax y la resolución o desenlace en el tercer acto sucede cuando José Luis recibe, en el piso recién adquirido, la carta del ministerio que lo cita para “actuar” en Palma de Mallorca, pero no es un punto de giro al uso, puesto que no realiza la función de impulsor o corrector de dirección estructural, es decir, no se produce un cambio en la intensidad ni en la dirección narrativa de esta parte del relato. Carmen y Amadeo se encargan de convencer a José Luis y, así, se desactiva una supuesta dirección estructural si José Luis hubiera firmado su renuncia laboral. La escena de la distensión la vemos en el barco, Amadeo y Carmen con el niño esperan a que la guardia civil traiga a José Luis para ir de vuelta a Madrid. El punto final lo pone la frase lapidaria que le suelta Amadeo a su yerno.

8.7. Progresión móvil del actuante o movimiento actancial⁶⁴⁴

8.7.1. El pisito

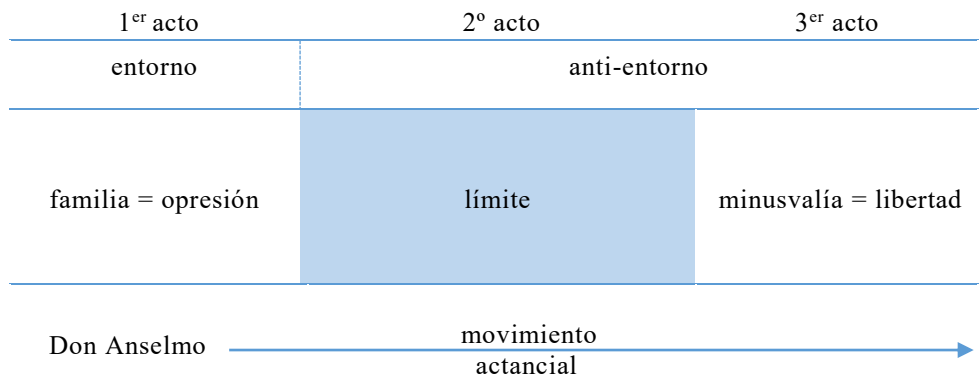


Encontramos dos parcelas semánticas contrapuestas. En la situación inicial pervive un héroe desprovisto de parte de su energía vital, escasez que fomenta su estatismo. Aunque en su entorno está protegido, existe una visible incomprensión hacia él ostentada por algunas de las variables funcionales que operan en su hábitat. El héroe se siente incapaz de moverse, le falta motivación, solamente se pondrá en marcha en el momento en que le es asignada la capacidad precisa en forma de orden o mandato. Cuando esto ocurre, se introduce en

⁶⁴⁴ En este punto utilizamos como metodología el concepto de *movimiento argumental* de Yuri Lotman expuesto en su libro *Estructura del texto artístico* de 1970.

el límite donde le espera todo un mundo de adversidades, aquí se enfrenta a las fuerzas antagonistas, consigue atravesar el límite, sale airoso de la lucha contra el antagonismo y se introduce en el anti-entorno: se produce la traslación desde la situación de soltería inicial hasta una futura situación social de integridad familiar. Una vez en el anti-entorno no consigue integrarse, durante el trayecto se ha despojado de parte de su energía por lo que la fusión no llega a completarse. Allí sigue siendo un ser incomprendido, lleno de inquietud y desasosiego. Como destinatario ha obtenido su beneficio, pero su funcionalidad actancial, su falta de motivación inicial y su traumática relación con los demás actuantes ha enfatizado su ya degradada condición heroica. Su doliente injerencia sobre el anti-entorno no ha evitado la parálisis de su traslación, entonces su periplo termina y el relato finaliza.

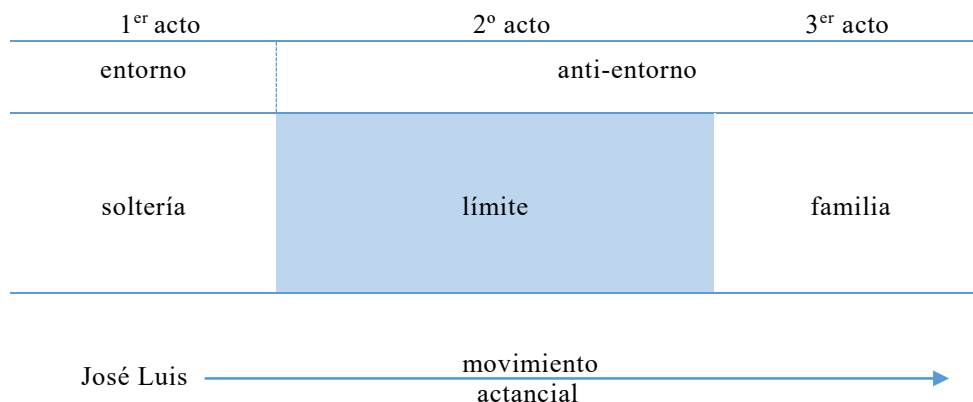
8.7.2. El cochecito



Se parte de una situación inicial donde se encuentra un héroe aparentemente apacible con su ecosistema originario; poco a poco se va transformando en un ser irrelevante, incomprendido, abandonado, sin interés narrativo, le abrumba un sentimiento de no pertenencia a su entorno. Bajo estas circunstancias decide tomar las riendas de tu vida y, movido por una fuerte motivación propia de mejoramiento en sus condiciones vitales y heroicas, adquiere libertad respecto del entorno, se pone en marcha y se adentra en el límite. Una vez allí las fuerzas antagonistas y opresoras pretenderán reprimir su deseo. El héroe valiéndose de todas las artimañas a su alcance intenta imponer su concepción existencial sobre el antagonismo. El límite utiliza todo su potencial para intentar desactivar la influencia del héroe sobre el devenir del relato. No obstante,

el sujeto está cada vez más fortalecido y colmado de mayor poder de decisión. Por momentos su acercamiento al objeto y la superación de límite está cada vez más cerca. Las fuerzas antagonistas están muy bien organizadas y no cejan en hacer frente a las embestidas del héroe. No hay merma en el nivel y en la calidad de su estructura motivacional, sigue intacta, lo cual le provee de una energía vital desmedida que le habilita para seguir combatiendo enérgicamente a las fuerzas antagonistas. Por fin el héroe parece que ha conseguido contrarrestar decisivamente al antagonismo. Después de superados los obstáculos, el sujeto consigue su propósito, el acercamiento y la conquista de su objetivo. Cuando todo indica que la fusión con el anti-entorno va a proceder, teniendo en cuenta que ha perdido parte de su energía en el último envite contra sus opositores, se produce un fenómeno de auto-cuestionamiento de sus facultades heroicas: le embarga el arrepentimiento y la añoranza de su vida en el entorno. El remordimiento que afecta a su estructura motivacional es enorme, lo cual promueve en él un intento de realizar el camino inverso hacia el entorno, sin embargo, es demasiado tarde. El héroe asume de nuevo el control sobre el anti-entorno y se inicia la integración. Inesperadamente las fuerzas antagonistas reprimen el intento de fusión que provocaría la parálisis del movimiento actancial del héroe y el relato no se detiene. Las patrullas opositoras consiguen imponerse. El héroe ha sucumbido a manos del antagonismo, es apresado y retornado camino de su hábitat natural. Contrariando lo previsible, sus capacitaciones heroicas no se han visto debilitadas. El héroe se siente en total plenitud vigorosa, siendo reconocidas sus capacidades heroicas y con el firme convencimiento de que su paso por el anti-entorno y su lucha contra el antagonismo le ha reportado grandes beneficios. Sin ser aparentemente consciente de ello, en el entorno le espera la reclusión y el despojamiento de los beneficios obtenidos. Aun así, nada consigue recluir al héroe en la aflicción. Ha seguido con gran aplomo y compostura las directrices que le han marcado el camino y las estrategias a seguir para ser reconocido como héroe, además de impulsor y extraordinario manipulador de los resortes narrativos del relato. Ese reconocimiento le produce un gran sosiego que le capacita para aceptar la privación de movilidad con entereza, asumiendo también, otra vez, la dependencia a la que se ve abocado respecto de su entorno, pero, esta vez, asume su subordinación con la certeza del trabajo bien hecho y el relato se detiene.

8.7.3. *El verdugo*



El sujeto parte de un estado carencial. Sabemos cuál es su deseo, pero no posee la competencia necesaria para ponerse en movimiento. Su entorno ejerce una fuerza centrípeta sobre él que condiciona su movilidad. Inmediatamente se produce una nueva intención por imposición que le marcará el camino hacia una nueva línea direccional y lo expulsará, sin su consentimiento, fuera de su entorno: el héroe inicia su revolución actancial. El sujeto se adentra en el límite, un límite impuesto que le impulsa directamente hacia la desesperación. En el límite debe superar sus propios obstáculos, se produce el conflicto y una lucha sin cuartel contra sí mismo por conseguir una mejor adaptación a la inesperada e impuesta traslación. El héroe logra superar el límite y penetra en el anti-entorno. Nada más poner un pie en él consigue adaptarse tan ricamente y obtener, en aparente plenitud heroica, la tan añorada fusión con la nueva situación semántica, pero la frágil estructura motivacional que provocó su movimiento se rompe, provocando grandes sacudidas en la superficie del relato: el movimiento actancial se reanuda. En un intento por devolver al héroe su quebrantable plenitud heroica, las fuerzas adyuvantes contrarrestan todo poder exógeno y consiguen encauzar la fusión definitiva con el anti-entorno. El sujeto se resiste, las capacidades le han sido mermadas, ha perdido gran parte de su energía y, encolerizado, perpetra una última tentativa de desactivar la fusión, pero la jugada no le sale bien: recibe la desautorización concluyente en forma de letanía trascendental, opresiva y perpetua; muy a su pesar finalmente se funde con el anti-entorno y el movimiento actancial se detiene: la historia ha terminado.

8.8. Modelos y tipologías de dispensación actancial (y sus funciones).⁶⁴⁵

Los tres relatos propuestos parten de una situación inicial caracterizada por la preeminencia de un estado perturbado. La perturbación se refleja fundamentalmente en las líneas carenciales que soportan los personajes principales, por lo tanto, estamos ante una situación de alienación. La falta de plenitud heroica suscitada por la función *carencia* condiciona la intención de los tres sujetos. El nivel carencial superior que poseen promueve el movimiento actancial que dará inicio a sus historias. La carencia se personifica unas veces en algo material, *un piso*, *un cochecito de paralítico*, otras en algo emocional, *el deseo de ir a Alemania a aprender mecánica*. Tanto en *El pisito* como en *El cochecito* el objeto u objetivo a futuro permanece intacto durante todo el relato. En *El verdugo* la situación es diametralmente opuesta; en esta ocasión se produce una transmutación actancial en el momento en que el juego del relato induce un cambio o transferencia de objeto por imposición o mandato del destinador. El objetivo inicial se desactiva fruto de la puesta en funcionamiento de la *prueba principal*. No solo en *El verdugo* encontramos reminiscencias de la prueba principal, también se observan en los otros dos relatos. La implementación de la prueba principal viene dada por la estipulación contractual entre el destinador y el sujeto. En los tres se produce un mandamiento u orden (funciones *asignación de una prueba y mandamiento*) que surge de la esfera de acción del destinador. Ese mandamiento u orden es suscrito por el héroe en el momento de su aceptación (funciones *aceptación y decisión del héroe*): el módulo discursivo del movimiento actancial emprende su camino, la intriga ha comenzado. La aceptación del contrato o la decisión del héroe de actuar posee una motivación fuertemente arraigada en *El cochecito*, lo que se traduce en una intención con fuertes visos de perturbación narrativa, y una reticencia manifiesta y palpable a proceder en *El pisito*. Los dos sujetos abogan desde el inicio por la comunicación con su objeto, está en juego el proceso expansivo cuya modalidad es el deseo. Sus aspiraciones toman forma como resultado de una fuerte convicción o motivación propia en el caso de *El cochecito* y la ausencia de motivación en el de *El pisito*; en los dos se busca salir de la situación de alienación, carencia o desamparo en la que están inmersos. El caso de *El verdugo* es distinto, aquí

⁶⁴⁵ En este punto utilizamos como metodología algunos de los presupuestos teóricos de Propp, Greimas y Bremond referidos en los capítulos 2 y 3.

se produce una desafección de la motivación, por lo que el sujeto acepta el mandato por imperativo, el motivo le ha sido impuesto a consecuencia de un fenómeno fortuito (el embarazo de Carmen) y decide actuar sin apenas convencimiento. Su movimiento actancial está supeditado a una futura desactivación o no de la motivación por imposición. Definitivamente la desactivación no se produce, la imposición del motivo ha cargado su intencionalidad, el sujeto ha adquirido las capacidades heroicas necesarias, opera como forjador de su futuro, configura su objeto de deseo (el piso), una vez más, y el engranaje del relato recibe un nuevo impulso: el héroe está en movimiento.

Recordemos que la prueba principal tiene su resolución hacia el final de relato, esta prueba se compone en ese momento de dos funciones fundamentales para el desenlace de la historia, funciones que tienen que ver con las fuerzas antagonistas a las que se enfrentan los sujetos, estas son el *combate* o *enfrentamiento* y la *victoria* o *logro*.

En *El pisito* se produce un enfrentamiento del sujeto contra el oponente (Martina). El antagonista intenta constantemente dilatar la comunicación final entre el sujeto y su objeto. El sujeto se vale de fuerzas adyuvantes durante todo el recorrido discursivo como apoyo en la consecución de sus designios. Una de las fuerzas adyuvantes decisivas (muerte), por momentos parece que no consiga contrarrestar el ímpetu que Martina impone sobre el binomio sujeto-objeto. Este adyuvante es quien soporta en mayor medida el peso de la función *combate* o *enfrentamiento*, el sujeto no puede más que esperar. En la *escena 32* todo parece indicar que la lucha (función *combate*) se decanta por lo inevitable, el oponente *Martina* tarde o temprano sucumbirá bajo el yugo implacable del adyuvante *muerte*. Martina va paulatinamente perdiendo energía, cada vez está más debilitada, hasta que, por fin, sucumbe a manos del adyuvante y muere. De este modo se produce la victoria sobre las fuerzas antagonistas, los destinatarios reciben su sanción en forma de piso y de cartilla de ahorros.

En *El cochecito* la prueba principal se reajusta con el combate final entre el oponente y el sujeto. El sujeto logra superar satisfactoriamente el enfrentamiento. Las fuerzas del antagonismo perecen ante el objeto mágico o adyuvante *veneno* utilizado por el sujeto para absorber la energía suficiente y lograr la victoria.

En *El verdugo* la lucha final es una lucha introspectiva del héroe que pelea por vencer el miedo y las convicciones morales. El héroe es consciente del precio que deberá pagar por la apropiación del objetivo impuesto, le espera un descenso a los infiernos si decide apostar por él. Una vez suscrito el objeto por imposición, en el fuero interno del héroe existen dos determinaciones contrapuestas; por un lado, está el piso y la familia y, por otro, el trabajo de verdugo y por extensión la muerte. El «nuevo» objeto ejerce un fuerte poder de persuasión que pugna con el intenso convencimiento y la debilidad del sujeto, consiguiendo ganarse un espacio hegemónico en su intencionalidad. La lucha homicida del héroe contra sí mismo le despoja fuertemente de energía heroica, lo debilita al extremo, momento en que las fuerzas adyuvantes tercián a su favor y le imprimen la energía necesaria que lo impulsa hasta la amarga victoria, imponiéndose una determinada concepción vital y laboral en detrimento de las convicciones morales del sujeto. Las fuerzas y la presión que ejerce la imposición de un determinado modelo de familia es tan potente que se sobrepone ante cualquier otra consideración moral, tanto es así que el sujeto es capaz de desvirtuar sus propias inquietudes y sus miedos en pro de la instauración de una realidad que le ha sido adjudicada por imperativo legal. La lucha final y la victoria sobre sus propias fuerzas antagonistas han dejado al sujeto exhausto, casi desprovisto de toda energía heroica. La lucha interior no ha terminado, su pervivencia es manifiesta. Las fuerzas opositoras propias e inherentes al sujeto vuelven a aflorar cuando este pronuncia la frase “¡no lo haré más!, ¿entiende?, ¡no lo haré más!”, a lo que el destinador exclama: “¡bah!, eso mismo dije yo la primera vez”. La pugna aparece de nuevo para decantar la balanza, una vez más, a favor de la presión social y familiar. La frase pronunciada por el destinador traspasa el devenir narrativo y anticipa el futuro de los actantes.

Además de la prueba principal hallamos pruebas cualificantes en los tres relatos. Recordemos que la prueba cualificante se caracteriza por la imposición, sugerencia o recomendación del destinador de la realización de una prueba o tarea que debe afrontar el héroe. Si la prueba es superada el sujeto recibe su premio en forma de ayuda tangible o intangible como paso previo a la apropiación de cierta condición heroica o, en caso de que la hubiera perdido, a una restitución de la misma. Con la condición heroica, el héroe adquiere la capacidad necesaria para afrontar las adversidades que, una vez superadas, le catapultarán hacia su objetivo.

En *El pisito* la prueba cualificante tiene su origen cuando el destinador, con carácter indeliberado y matiz de befa, sugiere al héroe la asignación de una tarea (*escena 4*), esa tarea es fundamental para el peritaje de la narración, puesto que le orienta irreversiblemente hacia el objeto. El sujeto, empujado por los adyuvantes, acepta el reto aun sabiendo que deberá renunciar a sus principios y rondar por lugares oscuros e impropios cercanos a la función *fechoría*, por eso, antes de que se produzca el afrontamiento y ante lo descabellado del asunto se produce un desencuentro del sujeto contra sí mismo y, paradójicamente, contra el adyuvante *Petrita*; además, el resto de adyuvantes se afanan por aportar su asistencia para que la prueba caiga del lado del sujeto. Definitivamente el héroe se impone, logra superar la prueba del matrimonio con Martina (*escena 28*) y recibe su sanción en forma de energía.

En *El cochecito* la fuerza motivacional generada por el destinador impulsa, una vez más, al sujeto a iniciar un procedimiento de cualificación que le ayude a enfrentar la adversidad. No es una prueba cualificante al uso, en este caso, es el mismo sujeto quien se auto-impone la realización de una tarea para captar, una vez logrado el desafío, ciertas aptitudes que le ofrecerán la competencia suficiente para proyectarse hacia adelante, le espera un futuro de alta tensión dramática. Sus decisiones se deberán servir de ciertas predisposiciones que, sin un entrenamiento competencial previo, nunca podrían llevarse a cabo en la medida necesaria para fomentar una correcta restructuración del relato. En la *escena 31* el sujeto logra superar la prueba y como consecuencia se produce la recepción de un objeto pecuniario que le proporcionará la ayuda esperada y le facilita un contacto parcial con su objeto de deseo. Al final la ayuda transmitida no ha sido suficiente para apropiarse completamente del objeto, pero le ha servido para aumentar su cualificación. El sujeto se ha colmado de energía para asestar el golpe definitivo a sus adversarios y, con ello, tener vía libre para apropiarse completamente del objeto.

En *El verdugo* asistimos a una nueva aplicación de la prueba cualificante en la *escena 21*. En este caso el sujeto está sumergido en contradicciones que imposibilitan su desarrollo cinemático a través del relato. El destinador, conocedor de las limitaciones del héroe, intenta dar un impulso a su movimiento imponiéndole el afrontamiento de una prueba. El sujeto se ve abocado irremediablemente a su participación. Una vez superada la prueba, recibirá la ayuda necesaria que le capacitará como digno aspirante al puesto de ejecutor que está

vacante y le apresta para disputar el combate final. El sujeto afronta la prueba sumido en el desconcierto, sabe que tarde o temprano tendrá que enfrentarse consigo mismo y decidir entre dos modelos antagónicos de organización social. Una vez superada la prueba recibe la ayuda refrendada y certificada en la dedicatoria del libro.

En toda prueba cualificante está en juego el poder heroico. Al héroe por su condición le toca ejercer la hegemonía del poder-hacer. El sujeto debe valerse de cierta ayuda que alimente su pujanza y lo envuelva del vigor que completará su plenitud heroica. Una capacitación necesaria para acometer los nuevos retos y superar las adversidades que el relato le ofrece. Sin la prueba cualificante, al no recibir en ese momento ayuda alguna, el poder del héroe estaría altamente cuestionado; tanto es así que se desprejaría o desacreditaría su capacidad para ejecutar las acciones que deberá afrontar. En definitiva, la función de la prueba cualificante es dotar de cierto aprendizaje o capacitación que otorgue al héroe la cantidad de energía necesaria para poder emprender las diferentes pugnas que se suceden en el relato. Se le prepara, se le alecciona, se le carga de energía heroica para llegar en plenas condiciones físicas y mentales al momento de máxima intensidad dramática o *clímax* hacia el final del relato.

Recordemos que los tres relatos designados comienzan desde una óptica narrativa inicialmente degradada. Argumentamos más arriba⁶⁴⁶ que existen dos tipos de situaciones iniciales, o bien se parte de una situación de degradación asociada, normalmente, a un estado carencial, *estado deficiente o degradado*, o bien partimos de una situación satisfactoria, *estado satisfactorio o idílico*. En este último caso se produce una serie de funciones agrupadas en la categoría funcional *alienación*. En las tres muestras que hemos utilizado se parte de una situación previamente degradada o estado carencial⁶⁴⁷, así pues, esas series de

⁶⁴⁶ Ir al punto 3.4.2. *Categoría funcional alienación vs categoría funcional integración*.

⁶⁴⁷ En *El pisito* la carencia está simbolizada en dos momentos. El primero en la *escena 18*: mientras la pareja discute acaloradamente sobre qué hacer sobre su futuro, les adelanta un cojo a toda velocidad con su muleta en un estado de euforia, felicidad y plenitud que contrasta con el estado carencial y deprimente de la pareja. Lo que viene a decir el paradigma comparativo es que el carecer de algo material no tiene por qué provocar una situación de desamparo o desasosiego. El segundo se produce en la *escena 23* cuando Rodolfo en estado de embriaguez intenta ver cómo le quedaría una pierna ortopédica que tiene Dimas en su consulta, lo

funciones características de la categoría alienación no se dan o no aparecen, con la salvedad de la función *fechoría* que viene reflejada en las tres muestras, pero con características y con una conceptualización radicalmente diferentes a las argumentadas por Greimas. En nuestros tres modelos la fechoría pertenece a la esfera de acción del sujeto, a diferencia de Greimas y Propp donde la fechoría es competencia de la esfera de acción del oponente o de las fuerzas antagonistas.

En *El pisito* la fechoría se produce con la ejecución de la prueba cualificante. El héroe necesita contraer la capacitación necesaria, en forma de matrimonio, para poder trazar narrativamente su trayectoria vital hacia el objetivo, por lo que se ve obligado a cometer la felonía movido por las circunstancias y sobre todo por los personajes que le azuzan constantemente para consumir su alta traición. La fechoría cometida por el héroe es de tal intensidad que solo el tanteo de su propuesta casi provoca una desgracia personal a uno de los actantes implicados.

En *El cochecito* aparecen dos fechorías protagonizadas por el sujeto que tienen la peculiaridad de ser indispensables para la consumación del contrato entre sujeto y destinador. El héroe se verá obligado a cometer ciertas prácticas propias del malhechor o antagonista para alcanzar el poderío que le permita apropiarse de su objeto de deseo. La primera de las fechorías, la venta de las joyas, está circunscrita en el ecosistema de la prueba cualificante; la segunda está concretada en el ámbito de la prueba principal y acaba en el punto culminante del relato, el envenenamiento y muerte de toda la familia.

Por su parte, en *El verdugo* tenemos dos funciones *fechoría* signatarias del sujeto. La primera se produce antes que el destinador imponga su ley. Esta imposición es fruto de un hecho «deplorable» y accidental cometido por el sujeto (embarazo de Carmen), además, es el inicio de la estipulación del contrato que van a suscribir destinador y sujeto en el preámbulo de la prueba principal, suceso que dará inicio a la trayectoria existencial del héroe a través del relato. La segunda fechoría se sitúa al final, en el reajuste de la prueba principal cuando el sujeto debe enfrentarse a sus propios demonios; se produce, así, el combate a «muerte» entre dos concepciones vitales contrapuestas; finalmente

cual se podría interpretar como que Rodolfo, aun apropiándose del piso, no abandonará su disposición carencial por completo.

se impone el pragmatismo por encima de la compasión y el sujeto sale victorioso, aunque para ello haya tenido que cometer una terrible y «vil» infamia: se ha servido de la muerte de un desconocido para atraer hacia sí sus propios designios y obtener beneficios.

Como decíamos más arriba, las tres muestras narrativas se inician desde un estado alienado, degradado o carencial. Desde esta premisa solamente cabe el mejoramiento o la reintegración que desemboque en un estado satisfactorio o idílico, aunque en las tres la reintegración o el mejoramiento solo se produce parcialmente, no hay una restitución completa del mecanismo de reparación, ni de los parámetros necesarios para que se produzca un cambio total en el estado general del relato.

En *El pisito* su estado inicial evoluciona notablemente a mejor desde la boda, el sujeto está disfrutando de su plenitud heroica, por el contrario, el personaje de Petrita, muy influyente en el porvenir de la narración, está incesantemente cuestionando las nuevas fuerzas narrativas que han surgido después, con lo cual el cambio respecto del estado o situación inicial solo se produce parcialmente. En la *escena 45* acontece el funesto suceso que facilita al héroe la toma de posesión del objeto, la obtención de beneficios por parte de los destinatarios se completa, pero la naturaleza moral del sujeto empieza a sufrir un menoscabo evidenciable, quebrándose la tendencia positiva del relato. El relato llega a su colofón y, a pesar de los buenos resultados, el héroe ha vuelto a perder gran parte de su energía. La devastación que supone la pérdida ha impedido el restablecimiento del bien y le devuelve a un estado carencial y de alienación.

En *El cochecito* nuestro héroe ha estado luchando a capa y espada por remediar su estado carencial durante gran parte de la narración, hasta que, por fin, en la *escena 43* con la apropiación del objeto, aunque momentánea, la restitución se materializa. En la secuencia final sabemos que el sujeto va a ser separado definitivamente del objeto. Con el apresamiento del héroe se rompe la comunicación sujeto-objeto, la restitución se desactiva y el estado vuelve a ser alienado, la perturbación inicial se impone y la reparación no se llega a producir íntegramente.

El verdugo parte igualmente de un estado alienado cuya tendencia natural, como sabemos, es al mejoramiento. La alienación como en los otros dos

ejemplos viene capitalizada por la función *carencia* que se encuentra en la órbita del héroe. La carencia siempre actúa menoscabando la motivación del sujeto e imponiéndole un objeto de deseo, pero en *El verdugo* esa motivación que rompería con el estado alienado inicial del héroe y del relato, nunca se produce. Su objeto de deseo es una quimera, una ensoñación que no le imprime la energía necesaria para iniciar el camino que le lleve a su aprehensión. El héroe está falto de energía, no tiene las competencias ni las capacidades para poder-hacer, es un héroe inmóvil, sin motivación, sus instintos más primarios le incitan a dar un paso adelante. Sin saberlo y sin desearlo aparece una nueva motivación por imposición fruto de un suceso fortuito (embarazo de Carmen) que le hará configurar un nuevo objeto de deseo. Aun con la apropiación del nuevo objeto y la obtención de beneficios, la imposición nunca dejará que la alienación desaparezca por completo. El héroe restituye tímidamente parte de su energía en escasos períodos puntuales, de esparcimiento, felicidad y alborozo. El estado de alienación que sufría el personaje al inicio nunca tendrá su reposición o mejoramiento, muy al contrario, según avanza la narración, y de forma mucho más acentuada hacia el final, la alienación siempre estará presente.

Vemos que en los tres relatos son los sujetos quienes cometen fechorías, los tres se sirven de la muerte para conseguir sus objetivos. La alienación inicial no se repara completamente y el estado carencial permanece, no hay final feliz y no se atisba un mejoramiento en un horizonte próximo. Estamos ante situaciones dramáticas que fomentan el egoísmo extremo amparadas por una sociedad viciada, oscura, cruel y sin futuro donde la libertad individual está constantemente cuestionada y restringida. Esta sociedad basa su continuidad en la maldad y la violencia institucionalizada, lo cual produce frustración y desesperación en las personas que les obligaría a cometer vilezas para poder subsistir.

8.9. Lecturas u horizontes ideológicos

8.9.1. Introducción

Con anterioridad hemos tratado la capacidad narratológica de los tres filmes a través de los modelos actanciales y de la organización y dispensación de las funciones que se dan en sus respectivos universos narrativos. Recordemos que Greimas y Propp relacionan las funciones con acciones o hechos determinados que se suceden a lo largo del relato. Barthes, como ya hemos dicho, se refiere a ellas haciendo una doble distinción. A las funciones definidas por

Greimas y Propp las denomina funciones distribucionales y señala, igualmente, que remiten a una “operación” (Barthes *et al.* 1966: 19), es decir, a una acción que tendrá consecuencias o efectos sobre los personajes y, por ende, sobre la narración misma. Barthes también distingue otro tipo de funciones, son las funciones integradoras o indicios. Este otro tipo de funciones, dice Barthes, son “unidades verdaderamente semánticas”, las cuales aluden a un nivel de sentido con una profunda carga ideológica. De ahí que para cumplimentar un análisis sistémico hemos optado por dilucidar algunas de esas unidades semánticas como responsables de las distintas lecturas u horizontes ideológicos que los textos propuestos contienen. Esta consideración unida a la carga emocional más directa y aprehensible de su contenido narrativo, da como resultado tres productos complejos repletos de simbología y con una evidente voluntad trasgresora y subversiva, como veremos a continuación.

8.9.2. *El pisito, amor lúgubre e inquilinato*

8.9.2.1. Lucha de clases

En un primer acercamiento hermenéutico es visible en *El pisito* la confrontación de dos modos de vida, por un lado están los bien posicionados y afines al régimen, muy politizados, encarnados en el propietario del piso y en don Manuel, y por otro la clase trabajadora cuyos miembros son tratados por los más pudientes como fantoches o simples muñecos de feria, llegando a comportar como negreros, promoviendo el esclavismo y la explotación laboral: sueldos miserables que no dan para vivir dignamente y la necesidad de trabajar en condiciones deplorables. Dos posturas irreconciliables que nunca llegan a entenderse precisamente por el elitismo y, sobre todo, por la falta de voluntad de escucha que profesan las clases más pudientes hacia las más desfavorecidas: el casero está «ausente» en la conversación con Rodolfo y Petrita, más pendiente de su colección de mariposas que del drama de la pareja; y don Manuel padece sordera. Precisamente esta confrontación está detrás de las dos principales y más directas lecturas ideologizadas de todo el relato, el problema de la vivienda en Madrid y la precarización del empleo.

8.9.2.2. Matrimonio

En otro orden de cosas, resaltar la crítica ácida y desairada que la narración nos ofrece del estamento del matrimonio. Lejos de ser complaciente, *El*

pisito contiene una visión revolucionaria y subversiva de la imposición moral y religiosa de deshacerse de la soltería. La mayor parte de los personajes son solteros, o por lo menos no se les conoce pareja. Esta visión se explicita claramente nada más empezar la historia, Sáenz es soltero convencido y se pone como ejemplo de plenitud vital ante un Rodolfo desdichado sometido a la obligación marital del casamiento. Solamente se desvelan tres matrimonios, el de la hermana de Petrita, cargada de hijos y viviendo realquilada en condiciones inhumanas, el de Rodolfo, matrimonio pactado, antinatural y como única finalidad la económica o material, y un tercero, el del matrimonio joven con un bebé, único modelo de familia válido y legítimo para el régimen que no se libra de tener los mismos problemas que el resto de parejas, un modelo familiar contrapuesto al matrimonio fallido de Rodolfo y Petrita que se rebelan ante tal imposición, recibiendo como castigo un noviazgo cuasi perenne. La burocracia y los vacíos legales del régimen permiten que se lleve a cabo un matrimonio de conveniencia para romper la dificultad de emancipación de la pareja protagonista; a la clase trabajadora no le queda más remedio que servirse de mecanismos espurios para sortear el régimen hiper-intervencionista y poder alcanzar sus fines; esta idea nos remite a la complejidad o dificultad que tiene los artistas para realizar sus obras bajo la vigilancia de los censores. La misma crítica ácida y mordaz sobre el estamento del matrimonio la vemos en otra de las películas del binomio Ferreri-Azcona, *La abeja reina*⁶⁴⁸, producción italiana de 1963.

8.9.2.3. Impúberes

Nada más terminar la contienda civil española, el bajo nivel de natalidad era una preocupación manifiesta para el régimen, en ese sentido se desarrollaron políticas natalistas auspiciadas por la organización falangista Auxilio Social que buscaban no solo el aumento de la natalidad y mayor supervivencia de los neonatos, sino también una mejor disposición de la calidad biológica de los nacidos que garantizara un prometedor futuro para la pureza de la raza. La mujer joven tenía como único valor o finalidad la maternidad, lo cual daba acceso a la felicidad y al amparo divino. En la película se critica abiertamente esta visión religioso-paternalista y fisiológica de la mujer. Salvo el bebé del matrimonio que acompaña a la pareja en trolebús, la niña que avisa de la llegada del

⁶⁴⁸ FERRERI, Marco (director) (1963) *Una storia moderna: l'ape Regina* [online]. Italia, Francia: Sancio Film, Marceau Cocinor.

Rodolfo al piso con Martina moribunda y el bebé de la acordeonista de la orquesta Olga Ramos, el resto de impúberes que aparecen en la película son tratados como seres abominables, malvados y estorbosos, mostrando su peor cara para enfatizar el rechazo a la obligatoriedad moral y religiosa de la procreación. Se les exhibe como una carga que imposibilita una vida medianamente decente: los hijos de la hermana de Petrita. También se les define como indecentes, desvergonzados y sin pudor: los niños que ponen una rata muerta en el capazo donde Dimas sube el vino a su cuarto⁶⁴⁹. Se les muestra, además, como un obstáculo a evitar puesto que provocan un cambio no deseado y exasperante en la vida de las personas: Petrita debe vestirse de enfermera para cuidar a unos niños. Incluso se les llega a tachar de homicidas: un grupo de niños intentan lanzar a un paralítico por las escaleras. Por último, los vemos como incomodadores e impertinentes: el crío que le quita helado a Rodolfo en cuanto se descuida y los sobrinos de Petrita que van con ellos en coche al cementerio montando bulla y griterío rompiendo el decoro del momento. En contra de la imposición moral franquista los niños no solo son una carga, además son innecesarios para tener una vida plena, incluso para la mujer, Petrita no tiene hijos y aparentemente no los va a tener, no hay ninguna referencia a su deseo de ser madre en toda la narración, como tampoco hay al final indicación explícita alguna a una hipotética boda con Rodolfo.

8.9.2.4. Mujer, santa o puta

Como hemos podido comprobar el horizonte ideológico «mujer» es determinante para entender el sentido general de la narración. Las mujeres llevan todo el peso del relato, con su influencia marcan la trayectoria vital de su principal víctima, Rodolfo, que actúa a su rebufo y bajo su total manipulación. La mujer está descrita desde posiciones de empoderamiento, no hay ninguna mención de sometimiento o dependencia al varón; menos la hermana de Petrita, todas las mujeres trabajan o se valen por sí mismas, mostrando una actitud vital de inclinación feminista en pro de una equiparación reformista de sus derechos a los del hombre. Este enfoque liberal del comportamiento social y actitud vital de las mujeres contrasta una vez más con el papel de relegada al hogar y a la

⁶⁴⁹ La exposición de un animal muerto tiene un especial simbolismo: Dimas recibe una advertencia negativa, al final sabremos que no se queda en el piso.

crianza que el régimen les quiso imponer. Dentro de esta visión encontramos una referencia a la prostitución que forma parte de una doble significación en relación con el significante «mujer». En 1941 el régimen de Franco anuló por decreto la norma prohibicionista que había sido aprobada durante la República, este decreto estaría vigente hasta marzo de 1956, momento en el que se abolió definitivamente la prostitución. La abolición se llevó a cabo fundamentalmente por las exigencias de la entrada de España en la Organización de las Naciones Unidas unos meses antes, concretamente en diciembre 1955. Al poco de llegar Franco al poder se legalizaron los prostíbulos, pero se perseguía y castigaba la prostitución digamos no institucional, aunque el régimen era también muy permeable a este tipo de prácticas. Desde las más altas instancias gubernamentales se ideó la prostitución como una medida de potenciación de la virilidad masculina, como una vía de control sanitario sobre las enfermedades de transmisión sexual y como salvaguarda de la virginidad femenina. Esta práctica esconde una profunda desigualdad y sometimiento de la sexualidad femenina, puesto que a las mujeres se les impuso la castidad antes de matrimonio, debían gozar de inexperiencia al llegar al casamiento, por el contrario, el hombre tenía la obligación de adquirir prontamente experiencia en las relaciones sexuales y esto solo se conseguía con la prostitución. El régimen también se encargó de imponer una doble semantización a las mujeres, o santas o putas, las buenas o las malas mujeres, las santas eran las mujeres de bien, adscritas al régimen, obedientes y supeditadas al hombre, las putas no solo tenían que ver con la prostitución sino también con una condición ideológica de la mujer que tuvo alguna vinculación con el régimen democrático anterior a la guerra. Las rojas, entre otras calificaciones, eran tachadas de putas. Estas mujeres eran expulsadas a la marginación, sometidas a la privación de libertad y al control sanitario e ideológico, muchas de ellas no les quedaba otra salida que la prostitución como una única medida de subsistencia (Núñez Díaz-Balart 2018: 273-288). En la película se confrontan dos visiones de la prostitución, una más permisiva y complaciente, en la voz de doña Martina que insiste más de una vez en las bondades de Mery, y otra de desprecio total que vemos en Petrita, dos posiciones enfrentadas y en constante pugna; finalmente se impone el modelo de rechazo a la prostitución, aunque el relato optara por la opción de la permisividad, vemos a Mery siempre vestida a la moda informándose de ello en la revista Vogue, con colores claros y llamativos estampados, mientras Petrita generalmente viste con colores oscuros; además Mery es mostrada como una mujer en

plenitud vital, alegre, audaz y comprensiva, mientras que Petrita está desprovista de vitalidad, en todo momento se declara impertinente, malhumorada y, en apariencia, con una salud mental quebradiza; sin embargo en el desenlace del relato, cuando sustituye *post mortem* a la malograda Martina, Petrita está pletórica, como sujeto «deseante» ha conseguido su objetivo, su anhelo de ver muerta a Martina se ha cumplido, ha pasado de mera aspirante a esposa, a «dueña» y señora del piso; el único momento en que Petrita flaquea en su pugna por sustituir a Martina es cuando se enfrenta cara a cara con la muerte

8.9.2.5. Sexo

Además de la referencia a la prostitución en el trabajo de Mery, encontramos otras referencias sexuales: la primera cuando Dimas pregunta a Rodolfo si ha tenido sexo con Petrita, después en el café donde hay una pareja besándose detrás de un biombo, más adelante cuando Martina cree que Rodolfo le ha hecho una proposición deshonesta, y finalmente en la escena donde Dimas le mira el culo a Mery. Estas referencias siempre se producen de manera velada, oculta, no explícita, acentuando la crítica a la doble moral del régimen que por un lado impuso la obligación del celibato antes del matrimonio y por otro era muy permeable e incluso consentía y amparaba las relaciones extramatrimoniales de los varones, siempre y cuando se las pudieran pagar. En la película se llegaron a rodar escenas «subidas de tono» que finalmente la censura obligó su retirada del montaje definitivo, se trata de la escena de la muerte de Martina donde Rodolfo no muestra ningún respeto por la moribunda y acaricia y besa lascivamente a Petrita (fotogramas adjuntos). Su exclusión del montaje final fue todo un acierto, puesto que, a mi entender, se hubiera desvirtuado la actitud de Rodolfo de máximo respeto y rigor hacia Martina y nos mostraría un Rodolfo no tan pardillo y monacal como se muestra definitivamente a lo largo de toda la narración.



Como contrapunto, destacar otra de las producciones que realizaron juntos Ferreri y Azcona, nos referimos al film *La gran comilona*⁶⁵⁰ donde el sexo, la lujuria y la muerte se hacen patentes a lo largo de la narración.

8.2.1.1. *Dress code*

Dentro de las funciones integradoras o indicios encontramos un nuevo significativo ideologizado que atraviesa todo el relato, es el referido a un concepto que se empezó a acuñar en ámbitos periodísticos sobre todo después de



la guerra civil. La figura adjunta es una muestra publicitaria de la época sobre ese concepto, el llamado *sinsombrerismo* (Fuentes y Martín Sánchez 2020). La idea nos remite al sombrero no como un elemento más dentro de un *dress code* determinado, sino que tiene connotaciones más allá de la simple prenda decorativa y funcional que cubre la cabeza. La tradición nos habla del sombrero como un elemento característico de un determinado status social, o, mejor dicho, un elemento que identifica a las personas que lo portan como integrantes de un grupo social concreto. En las primeras déca-

das del siglo XX existían en España distintas maneras de cubrirse la cabeza. El sombrero convivía con otras prendas como la boina o la gorra, cada una de ellas se asociaba a un colectivo social. Ir con la cabeza cubierta era bastante habitual tanto en hombres como en mujeres, pero esto empezó a cambiar al ritmo que cambiaba la sociedad española. Maruja Mallo recuerda en una de sus entrevistas como fueron apedreados cuando iba junto a un grupo de integrantes de la generación del 27, entre los que se encontraban Salvador Dalí y Federico García Lorca, por el subversivo hecho de salir por las calles de Madrid sin sombrero; era una época de convulsión cultural y artística que culminó con la llegada de la II República. La moda de no llevar sombrero se instauró entre la gente más joven y durante algunos años convivían personas a cabeza descubierta con las que optaban por cubrírse la o bien con sombrero o bien con gorra o boina. Al

⁶⁵⁰ FERRERI, Marco (director) (1973) *La Grande Bouffe* [online]. Francia, Italia: Mara Films, Les Films 66, Capitolina Produzioni Cinematografiche.

acabar la guerra civil hubo un intento de revitalizar el uso del sombrero asociando el sinsombrerismo a gentes de tendencia izquierdista, con eslóganes como “los rojos no usaban sombrero”, intento que encontró una dura resistencia entre los más jóvenes que veían en esa prenda reminiscencias a otros tiempos. Durante las décadas venideras el uso del sombrero irá perdiendo adeptos hasta llegar a un uso residual. En *El pisito* muy pocos personajes aparecen con sombrero, entre los personajes principales, Rodolfo es el único que siempre se exhibe con esta prenda, desde su primera aparición hasta la última. Intuimos por su indumentaria y por su ocupación laboral que tiene estudios; por aquel entonces muchas de las personas que optaban a una formación superior pertenecían a la clase más pudiente, aunque por su condición de trabajador precario, Rodolfo está forzosamente excluido de toda clase social acomodada, es una pertenencia *fake*; al final cuando ya se ha hecho con los derechos de alquiler del inmueble se discierne que su estatus cambiará modestamente. En la historia hay tres instantes a resaltar a propósito del sombrero de Rodolfo. El primero surge en el reencuentro y reconciliación de la pareja poco antes de ir a soltarle la monserga a Martina a la salida de la iglesia. Rodolfo, ante la insistencia y agobio de su novia Petrita, se deja olvidado el sombrero en el café y llega al encuentro de Martina sin él; a cabeza descubierta se siente carente de protección y le es imposible enfrentarse a Martina. El segundo se da en el zoológico, uno de los niños que cuida Petrita le coge el sombrero y se lo lanza a los osos, Rodolfo una vez más se siente inquieto por ir desprovisto de su cubierta, está extremadamente preocupado por la pérdida del sombrero, descuidando las atenciones hacia su novia. El tercer instante ocurre cuando Martina yace moribunda en su cama, llega Rodolfo, se quita el sombrero y lo deja junto a Martina, una señora joven plañidera exclama entre sollozos: “Ese sombrero que lo quiten de ahí, que da mala suerte, que se muere alguien”, y tira el sombrero al suelo. Con estos tres ejemplos se evidencia el rechazo frontal a esta prenda, tachándola incluso de mal augurio. El sombrero es mostrado como un estorbo, una prenda anticuada que dificulta la creatividad y el libre discurrir de las ideas, y, por ende, pone trabas a la libertad individual, social y política a la que tiene derecho todo ser humano. Es toda una alegoría del régimen franquista y de su política coercitiva y criminal, donde se critica o resalta abiertamente la desafección por mantener unas costumbres obsoletas encaminadas a recriminar o restringir los nuevos aires que la sociedad cultural española comenzaba a respirar a finales

de los 50. Se puede entender también como un sentimiento de nostalgia al aperturismo y modernidad que supuso en muchos sentidos la instauración de la II República, además, entraña la frustración de muchos intelectuales y personas partidarias de un cambio político en España que veían un posible arraigo del régimen a perpetuidad a tenor de su reconocimiento internacional.

8.9.2.6. Catolicismo

De las referencias a la religión católica, ni una sola se libra de la crítica y la burla. La primera llega al poco de iniciarse el relato, vemos en la pared de la oficina un crucifijo con una herradura delante, don Manuel la usa para marcar la hora del almuerzo, al lado del crucifijo vemos una foto de Manolete⁶⁵¹ en vez de una de José Antonio⁶⁵²; la siguiente referencia se da en la escena de la proposición «deshonesta» a las puertas de la iglesia; seguidamente encontramos la secuencia de las fotos de la boda, donde Sáenz le pone los cuernos a Rodolfo, como un mal presagio de lo que está por venir; después, hacia el final, en la escena de la toma de posesión del piso por parte de Petrita, vemos en la pared una virgencita en un estado deplorable, desatendida y llena de polvo; y finalmente la escena del duelo en el entierro de Martina. Con esta disposición dramática de la religión católica no solo se trata de restarle protagonismo, también se tira por tierra cualquier consideración positiva que pudiera suscitar, algo poco habitual para la época. En todas las referencias, la chufra es descomunal y el desprestigio por la sagrada institución es más que notable, transgrediendo y poniendo en solfa uno de los pilares que sustentaba la política del régimen franquista. Todas estas «anomalías» no consiguieron alertar a los censores y pasaron la criba, aunque la película fue castigada con una clasificación de categoría inferior, particularmente una 2A. Paradójicamente lo que viene a decir la película, su moraleja, es que la muerte no es el final, la muerte es el principio de acceso a la plenitud y a la felicidad: «¡sírvanse de la muerte para conseguir sus objetivos!, no la desdeñen, acaríciennla, que después les espera el paraíso». Esta visión mítica de la muerte como funcionalidad divina es una de las doctrinas católicas instauradas con mayor ímpetu en el imaginario colectivo. Como

⁶⁵¹ Azcona era muy aficionado a los toros y se declaró en alguna ocasión como gran admirador de Manolete

⁶⁵² Era muy habitual, sobre todo en los centros escolares, encontrar la foto de Franco y la de José Antonio Primo de Rivera al lado de un crucifijo.

vemos, la postura final que se desprende respecto a la religión católica es de un profundo desacuerdo no solo con sus preceptos y doctrinas, sino también con la entrada en vigor del concordato con el Vaticano que se firmó en agosto de 1953, donde se establecieron un buen número de prebendas, beneficios y derechos entre los cuales podemos encontrar exenciones fiscales, la creación de universidades o la apertura y gestión de emisoras de radio y de otros medios de comunicación.

8.9.3. *El cochecito, exclusión social y venganza con escabechina*

8.9.3.1. *Marginalidad contestataria*

En *El cochecito* en un nivel superficial de sentido se constata la dificultad de supervivencia de dos colectivos marginados por el régimen de Franco, los discapacitados y los jubilados. Anselmo, jubilado, se siente atraído por la aparente libertad que ofrece a los paralíticos un cochecito adaptado, sin reparar en las carencias y desamparo que este colectivo sufría en la época, olvidados y excluidos de la sociedad, abocados a la marginación, salvo cuando les dejaban entrar al Bernabéu con sus cochecitos⁶⁵³. Anselmo trabajaba en el ministerio, por lo tanto era funcionario público. Esta condición no le da derecho a percibir ningún tipo de prestación social, sabemos que no dispone de ningún medio económico porque le tiene que pedir dinero a su hijo para salir al campo. El primer seguro social obligatorio en España fue el Retiro Obrero. Sus coberturas estaban encaminadas a subsanar o paliar la pobreza, atendía a los trabajadores con edades entre 16 y 65 años con bajos ingresos salariales, no era universal, muchos trabajadores, como por ejemplo los funcionarios se quedaban fuera de la norma. En 1939 el Retiro Obrero pasó a llamarse Subsidio de Vejez e Invalidez y en 1947 se convirtió en el SOVI (Seguro Obligatorio de Vejez e Invalidez) con similares características (Carreras y Tafunell 2005). Anselmo se siente obligado a cambiar de colectivo marginal porque no hay alternativa al desamparo y olvido que su familia y la sociedad le tienen asignado; por esta razón se enrola en la empresa que le dará la libertad de movimiento tan deseada. Anselmo se resiste a su inmovilidad y paradójicamente simula ser un ser inmóvil

⁶⁵³ Rafael Azcona cuenta que la idea para su relato *Paralítico* le vino al observar por las calles de Madrid a un grupo de discapacitados con sus cochecitos que venían del Bernabéu hablando de fútbol.

para apropiarse del objeto que le permita cambiar su desdichada vida. No sabemos si realmente su simulación es fingida o quizás sea producto de una salud mental quebradiza debido a su avanzada edad, puesto que en ocasiones actúa con cierta dosis de enajenación.

8.9.3.2. Anselmo Quijano

El desajuste psíquico es uno de los puntos de coincidencia entre Anselmo y el anciano protagonista de *El Quijote*, Alonso Quijano. Al principio del relato Anselmo se cruza por la calle con un grupo de «quijotes», con el yelmo bien encastrado en la cabeza y sujetando firmemente sus respectivas lanzas, son ocho aguerridos caballeros con un inodoro en la cabeza y portando bajo el brazo o en la mano un largo tubo de fontanería; Anselmo repara en ellos y les fija su mirada durante un instante como dejándose imbuir por su amparo y, así, adquirir la capacidad vital necesaria para actuar como respuesta a acciones futuras que le sean asignadas por la narración. Los paralelismos entre Anselmo y Alonso son múltiples: los dos pertenecen en cierta forma a la hidalguía, pero en horas bajas, están desheredados, olvidados, solos, en un momento dado deciden tomar las riendas de su futuro y actuar en contra de sus allegados. La locura o demencia sobrevuela en los dos personajes, aunque sin ser conscientes de su enajenación; asunto que contagia a alguno de los personajes con quienes interactúan: unos personajes creen que están locos, otros no reparan en su locura. Alonso simula ser un caballero andante y es armado caballero por el ventero de una posada. Anselmo simula que le fallan las piernas, la confirmación a tal fin viene de la mano del ortopédico cuando le hace una inspección en la ambulancia el día de la 1ª Competición Mundial de Motorismo para Inválidos. Los dos se proclaman defensores de los desfavorecidos y, durante sus salidas, actúan en consecuencia, Anselmo, en una de ellas, intermedia entre Julita y Faustino para su reconciliación. A Anselmo le mueve el amor por su flamante cochecito; lo mismo que Alonso tiene a Dulcinea, “una moza labradora de muy buen parecer” (Cervantes y Riquer 1994: 105) como su objeto de deseo, Anselmo posee el cochecito, el más bonito de todos, incluso a Lucas le parece flamante y “con mucha presencia”, a Álvarez también le gusta mucho, “fenómeno, [...] un último modelo, [...] una preciosidad”, dice de él.

En el último tercio de la película se produce el enjuiciamiento de Anselmo. Su hijo Carlos le somete a interrogatorio ante Dios (crucifijo) y ante una imagen de la diosa *Iustitia* (tapiz en la pared) que vemos sin vendas –la venda



es el símbolo de la imparcialidad– y sosteniendo en la mano izquierda a don Quijote en vez de una balanza y en la derecha lo que parece una flor en vez de una espada. Carlos le pone frente a un crucifijo, representante de la justicia divina, y frente a él mismo, que enarbola la justicia humana como procurador que es, pero la justicia que prevalece sobre las

demás es la quijotesca. A Anselmo le juzga, sin reprobación alguna, un igual, por lo tanto, no hay imparcialidad, es enjuiciado por la jurisprudencia del ideal frente a lo real o material. Anselmo, finalmente, tiene vía libre, es absuelto como digno defensor de sus ideas y disculpado de toda fechoría que venga después; con la justicia de su lado y sirviéndose del abuso de confianza⁶⁵⁴ asesina a toda su familia.

8.9.3.3. Libertad - opresión

En *El cochecito* son los paralíticos quienes llevan todo el peso de la narración, el relato transcurre y fluye gracias a ellos, son actantes móviles, además, salvo los dos más dependientes, Faustino y don Vicente, y don Arsenio el regruñón, el resto gozan de plenitud vital; aun con sus limitaciones y carencias poseen una actitud complaciente ante la realidad, mientras que la familia, en la que está integrado Anselmo, como institución inamovible e impertérrita, restringe la libertad de movimiento sabiéndose dueña y señora de la vida social y reglamentaria de la época. Los paralíticos simbolizan la sociedad inconformista

⁶⁵⁴ El abuso de confianza en el código penal español no está tipificado como delito, simplemente se le considera un agravante. En la *escena 9* Anselmo habla con un cliente que espera a ser atendido por su hijo Carlos, este le dice que va a visitar a su hijo por un asunto de “abuso de confianza”.

y la oposición antifranquista que, bajo una apariencia de adscripción al régimen, lo intentan derribar o, cuando menos, desacreditar para imponer su modo de vida y pensamiento en detrimento de la ley divina que ampara la familia tradicional, sostén ideológico y símbolo del régimen. Anselmo asesina como única vía de acceso a ese colectivo y a la libertad que conlleva su pertenencia, intenta derrocar o poner en aprieto al régimen, aunque al final es apresado y puesto a disposición de una justicia usurpadora e ilegítima que, seguramente, le tendrá preparada la pena capital para expiar sus pecados, aun en situación de aparente enajenación mental como en la que se encuentra. La película refleja esa pugna por la supervivencia de los dos mundos, el democrático frente al reaccionario, lo ideal frente a lo real, lo aparentemente banal frente a lo aparentemente sensato o responsable, la fruición, aunque endemoniada, frente al abatimiento y la resignación, en definitiva, es la pugna entre la libertad y la opresión. Esta actitud opuesta al régimen franquista se puede ver en la película con más claridad en dos momentos: el primero ocurre cuando Yolandita se encuentra estudiando francés a través de un programa de radio. Como método de aprendizaje Yolandita repite todo lo que el locutor dice, en un momento dado se escucha “Que pensez-vous de la situation politique?”, unas frases más adelante el locutor dice: “Vous voyez tout en noir”. El siguiente aparece cuando un grupo musical callejero (en el guion se le llama murga) toca la canción popular *Los cuatro muleros*, pero lo más reseñable es que esta canción tuvo su versión republicana titulada *Puente de los franceses*. Esta versión se creó para animar a las tropas republicanas y habla de la defensa militar y miliciana de Madrid de las tropas franquistas.

8.9.3.4. Catolicismo

Las referencias a la religión católica, aunque escasas, no se libran del cachondeo o de la crítica. Al inicio del relato Anselmo y Lucas han ido al cementerio a visitar las tumbas de sus respectivas esposas, allí se cruzan con un extraño señor que va paseando, fumando un pitillo y leyendo el ABC, este «ángel de la guarda» les ayuda a sacar el cochecito de una zanja. También en el cementerio, cerca del nicho de la señora de Anselmo se hallan unos niños jugando, llevan una escalera a modo de ataúd y se pasean cantando y diciendo disparates. Este pasaje nos recuerda a la escena del entierro de la película *El Lazarillo de Tormes* de Fernández Ardavín que se estrenó un año antes. En la *escena 16* llegan dos frailes al domicilio de Anselmo a pedir información sobre

un posible pleito, un interdicto, dice uno de ellos, la escena finaliza en ese instante. Esta declaración nos habla de un posicionamiento ideológico muy determinado sobre la institución religiosa, un interdicto es un proceso judicial por el cual se persigue retener o recobrar un bien inmueble. La escena, en definitiva, evidencia el excesivo celo de la Iglesia católica por acumular propiedades y riqueza, repudiando el voto de pobreza y el recato en la mercantilización de sus bienes. En la *escena 37* Anselmo ha ido a ver si encuentra a Álvarez a las escalinatas del Museo del Prado, pregunta a Faustino si lo ha visto, este le contesta que no, entonces Anselmo va en busca de Álvarez, en ese instante vemos a un cura que sale del museo, baja las escaleras y pasa muy cerca de Faustino sin reparar ni un segundo en él; esta vez se muestra a la Iglesia católica traicionando dos de los principios de su doctrina social, la solidaridad y la subsidiariedad.

La película respira tristeza y melancolía, pero también firmeza y rabia, que, con la dosis justa de irrisión, hace tambalear sus cualidades genéricas. El humor cumple una doble función, la de hacer reír o, como mínimo, hacer esbozar una leve sonrisa que, a veces, se torna cruel y amarga, y la de subvertir los cimientos de la realidad; además tiene la facultad de cubrir, ocultar o velar acontecimientos terribles e incómodos para una sociedad cerrada y retrógrada como la sociedad franquista. Bajo la aparente y sencilla narración humorística, *El cochecito* esconde una crítica exacerbada de las injusticias y desigualdades que el régimen albergaba, es el lado subversivo del humor. La desigualdad es la máxima responsable de la lucha de clases, y la sociedad española de la época es tremendamente desigual, fundamentalmente debido a la pobreza endémica agudizada por las consecuencias de la guerra civil y, más adelante, por la instauración del liberalismo económico.

El cochecito tiene una modernidad apabullante, precisamente esa es una de sus máximas reivindicaciones tanto estilísticas como temáticas o de contenido. Sus responsables Ferreri y Azcona firmaron juntos algunos proyectos en Italia, Ferreri no volverá, pero ya nada será como antes, otros creadores, como Berlanga o Fernán Gómez, tomarán buena cuenta y continuarán y engrandecerán su legado, afortunadamente.

8.9.4. *El verdugo, migración frustrada y ejecutoria vil*

8.9.4.1. *Mi pena capital es la mejor*

Antes de iniciarse la historia, en el genérico se nos muestra la representación del verdugo como un tipo elegante, con bastón, bigotito y bombín, un dandi. Esta personificación de la muerte como alguien distinguido, viene de la tradición clásica, las Moiras en Grecia y las Parcas en Roma eran representadas como tres mujeres voluptuosas y bellas. En la película no aparece nada semejante, por supuesto Amadeo no cumple el perfil y difícilmente podríamos clasificar a José Luis como un dandi porque, precisamente, representa todo lo contrario. La imagen de un petimetre en el genérico viene a apuntalar una idea que se desliza a lo largo del film: la figura institucional del verdugo era fundamental para el régimen, el eslabón final de todo un entramado represor que requería ser blanqueado y dulcificado ante la opinión pública; de ahí que Amadeo esté dibujado con bonachonería y personalidad afable, aunque es muy dado a la terquedad y determinación ante su labor como verdugo. Amadeo defiende a ultranza el garrote vil frente a otras penas capitales de otros países, aunque la realidad habla de la excesiva crueldad en su aplicación, en multitud de ocasiones la muerte sobrevénía después de varios minutos de agonía. Desde prácticamente su primera aparición, Amadeo intenta convencer a todo el que puede de las bondades y de la naturalidad de su trabajo y de la necesidad de tener un ejecutor de la justicia, que, pensamos, son las mismas justificaciones que el régimen argumentaba para mantener el asesinato como institución.

8.9.4.2. *Descenso a los infiernos*

La película refleja muy bien la contradicción e hipocresía latente en la sociedad española de la época que, por un lado, veía con buenos ojos la pena de muerte y, por otro, repudiaba y vilipendiaba a los verdugos y sus familiares, en la película nadie que no trabaje con la muerte quiere tener ninguna relación con el ejecutor y su familia, incluso miembros de una misma familia, como el hermano de José Luis. Este repudio está reflejado desde el inicio en el maletín de verdugo, José Luis lo coge malamente con su abrigo para llevárselo a Amadeo, lo sigue hasta su domicilio y pregunta a la portera, la portera al verlo le habla en tono despectivo e, incluso, escupe al suelo. El rechazo a la figura del verdugo también lo vemos en la escena de la feria del libro: mientras Corcuera le escribe una dedicatoria a José Luis en el libro de título *Garrote vil*, se acerca

un viandante, ojea uno de los ejemplares expuestos y al oír la palabra verdugo, vuelca la mirada hacia José Luis, deja el libro y se va. Estos ejemplos, como funciones integradoras, cumplen con su labor sintomática o conjetural simbolizando la podredumbre de la política franquista y el rechazo del asesinato como institución. La aceptación institucional de la pena de muerte se refleja en las facilidades que tenían los ejecutores, como funcionarios públicos, para acceder a una vivienda; esa cualidad, incluso, les sirve para saltarse, aprovechando la recomendación del señor Corcuera, a treinta y seis candidatos al puesto vacante, lo cual refleja la corrupción sistémica y la excesiva burocracia y regulación de las que el régimen adolecía: los personajes apelan varias veces al “reglamento”. La muerte como negocio se impone a los ideales de superación de José Luis que deseaba ir en busca de un mundo mejor emigrando a Alemania. Su emigración se ve frustrada y finalmente se impone la enajenación a toda consideración de mejora. José Luis descende a los infiernos –cuando accede al suburbano en busca de Amadeo– y es engullido en la vorágine clasista, sistematizada y criminal del régimen franquista; al final, en las cuevas del Drach, es conducido en barca hacia su desgracia, como si un Caronte, el barquero de Hades, le dirigiera al inframundo.

8.9.4.3. La precariedad sistémica

La precariedad y las estrecheces con las que vivían los trabajadores es patente en la representación de sus moradas. Amadeo a pesar de ser funcionario público y estar en ejercicio durante cuarenta años, vive en una infravivienda; incluso el piso nuevo que le es adjudicado es un piso muy modesto. Por su parte José Luis vive con la familia de su hermano Antonio en un sótano donde hay una única habitación. Antonio es “cortador eclesiástico militar diplomado”, pero hace también la labor de sastre o confeccionista, asunto que refleja la tendencia de muchos trabajadores de la época que, sin tener la formación adecuada, hacían otros trabajos de mayor rango, fomentando el intrusismo laboral; además, Antonio está pluriempleado, cría pájaros para vender sin ningún control sanitario y de forma no legal. José Luis más adelante inicia una tímida traslación desde la precariedad hasta un mejor posicionamiento social, tiene dos trabajos, piso, moto y se permite el «lujo» de comprar un colchón nuevo de muelles, Álvarez le reprocha su acercamiento a actitudes burguesas, “¡Uy!, tú te estás aburguesando”, le dice antes de que José Luis interceda en la pelea callejera. Esta frase es una declaración de intenciones en toda regla, puesto que

refleja claramente una oposición frontal a los postulados burgueses que regían la vida política y social en aquel momento.

8.9.4.4. Matrimonio

El régimen franquista se caracterizaba por fomentar el clasismo y la supremacía de la casta dirigente, esta idea está muy bien resuelta en la secuencia de la boda (*secuencia 5*). Vemos que termina de producirse una boda de alta alcurnia, con mucho boato, música, fotógrafos y unas despampanantes decoración e iluminación, a esto hay que sumar la importancia institucional y política de los invitados, donde están los estamentos fundamentales del régimen, lo militar y lo eclesiástico. Al finalizar la boda de postín, los monaguillos y el sacristán se apremian a dismantelarlo todo, interfiriendo el paso a José Luis, Carmen e invitados que se dirigen al altar, el órgano deja de tocar y el sacristán apaga todas las velas menos una⁶⁵⁵. Con este tratamiento se critica ferozmente a la institución del matrimonio, al clasismo de la clase más pudiente y a la religión por estar ciega y ser cómplice de las políticas franquistas. La institución del matrimonio también se expone a una feroz crítica en la escena del aeropuerto, donde una mujer joven se ha casado por poderes y no reconoce a su marido muerto a quien han maquillado como a una mujer. La crítica y burla al estamento del matrimonio, por último, la encontramos en la pareja protagonista: José Luis y Carmen entablan relación por su condición de excluidos, de marginados, de iguales, idea que refleja una vez más el clasismo de la sociedad de la época donde prácticamente solo es posible la interacción entre integrantes de una misma escala social. El matrimonio entre ellos se produce de manera perversa, Carmen ha urdido una estratagema, sin apenas pestañear, con gran astucia, desde la opacidad, ha conseguido tejer su tela de araña y atrapar en sus fauces a un incauto José Luis que se verá abocado a renunciar a sus ideales, adoptando el desempeño de Carmen y sustituyendo a Amadeo en las tareas de matar.

⁶⁵⁵ Según confiesa Berlanga, la boda de *El verdugo* está inspirada casi en su totalidad en su propia boda con María Jesús Manrique (Nickel Odeon 1996: 131).

8.9.4.5. Catolicismo

La religión vuelve a estar en el punto de la crítica feroz tachándola de cierto oscurantismo y de producir ceguera. Un primer ejemplo se da en la escena de la llegada de Álvarez y José Luis a la cárcel, vemos a José Luis con un ataúd sobre los hombros, el féretro lleva una cruz dibujada, a José Luis no se le ve la cabeza, descriptivamente ha sido sustituida por el cajón mortuario. Esta idea indicia el intento de la religión por adoctrinarnos, someternos a su control y, de esa manera, coartar nuestras ideas y nuestro comportamiento; también se podría interpretar como una premonición de lo que ocurrirá después, la muerte sustituirá al ideal o al deseo de José Luis de buscar una vida mejor en el extranjero. Otro ejemplo confesional aparece en la cárcel, en el momento en que José Luis lanza su mirada por la mirilla de la celda para ver, necesariamente, al condenado, pero no ve nada, está todo negro, se abre la puerta y sale un cura que con su sotana negra le impedía ver: la religión no nos deja ver la realidad, es una rémora que inhibe nuestra libertad individual y de pensamiento. La burla contra la religión, la muerte y el matrimonio católico se une en las escenas del exterior del aeropuerto. Por el tamaño del avión de Iberia, intuimos que el féretro y acompañantes vienen del extranjero; mientras trasladan el ataúd, la señora que se ha casado por poderes y demás familia siguen a pie al vehículo de carga, el vehículo acelera y los familiares tienen que ponerse a correr para poder seguirlo, el aterrador sonido de los motores de un avión cercano les hace taparse los oídos, la viuda además cierra los ojos. Esta escena denota muy bien la situación de abandono que la comunidad internacional promulgó sobre España, EEUU se tapó los oídos para no escuchar nada sobre las tropelías y atrocidades que el régimen realizaba y decidió mirar para otro lado o no mirar y entablar relaciones diplomáticas con el régimen franquista.⁶⁵⁶ En el plano final, un plano general picado, se ve a la familia de espaldas tapándose los oídos y siguiendo el vehículo de carga con el ataúd, la familia simboliza a la comunidad internacional que por el reconocimiento político al régimen, son cómplices, aliados y subalternos de la muerte.

⁶⁵⁶ En septiembre de 1953 se firmaron los Pactos de Madrid entre Estados Unidos y España, se concedieron ayudas y apoyo armamentístico y logístico que supuso la instalación de bases militares estadounidenses, lo cual significó el final del aislacionismo internacional que España sufría desde la Segunda Guerra Mundial. Dos años más tarde, diciembre de 1955, España ingresaría en la ONU.

8.9.4.6. La degeneración de la raza

“Los tiempos han cambiado”, dice Amadeo, al inicio de la historia. La sociedad española está en proceso de cambio, el aperturismo, el reconocimiento internacional y la llegada del turismo —las extranjeras y el Festival Mundial de Elegancia y Belleza en Palma— van a acelerar ese cambio; por la actitud de José Luis vemos que los españoles reciben ese cambio con entusiasmo, aunque los aires de renovación todavía necesitarán algunos años para calar profundamente en la mentalidad de la gente y, por extensión, en todos los ámbitos de la sociedad; aun así, la precariedad, la falta de libertad y la asfixia que el régimen político ejercía sobre sus ciudadanos, provocaba la necesidad de buscar una mejor vida en el extranjero; José Luis y Carmen desean marcharse de España y encarnan el deseo de muchos jóvenes que veían la emigración como la única salida a sus problemas. Uno de los más vergonzantes y execrables atropellos del régimen contra los derechos humanos y contra la libertad sexual de las mujeres era el delito de uxoricidio *honoris causa*. El marido que sorprendiera a su cónyuge en situación de adulterio, si producía la muerte a los dos o solamente a uno de ellos, quedaba eximido de la pena capital y condenado solamente al destierro. Esta atenuación del delito de homicidio o de asesinato en situaciones de adulterio estuvo vigente hasta 1963. En la *escena 25* José Luis lee en el periódico la noticia de la muerte de un camarero y una mujer a manos de su marido, José Luis se espanta y Amadeo le dice que no se preocupe que los han cogido in fraganti, que es cuestión de honor nada más, refiriéndose al uxoricidio.

8.9.4.7. Juegos de estrategia

En la narración se confrontan dos mundos, el del viejo verdugo y el del nuevo, la vieja España, aislada, oscurecida, resignada, firme, y la nueva, abierta, luminosa, inconformista, titubeante, la España ignorante y culturalmente atrasada que confunde al director sueco Ingmar Bergman con la actriz también sueca Ingrid Bergman (*escena 21*), frente la España joven e ilustrada que pregunta sobre libros de los cineastas Antonioni o Bergman. Todo el film se basa en un juego de estrategias. En la oficina donde se apunta José Luis para el puesto de verdugo, dos funcionarios están jugando al ajedrez, uno de ellos le hace un mate al otro y lo dice en voz alta después de que Anselmo y José Luis se marchan —mate consumado también a José Luis—. Otra referencia al juego se

produce en la secuencia del piso nuevo, en la pared, justo encima del aparador hay colgado un cuadro de la última cena de Leonardo, debajo, sobre el aparador hay un parchís. Esa estrategia se refleja en los recurrentes enfrentamientos que suceden entre los personajes; son diferentes conflictos que se desarrollan en la mayor parte de los segmentos narrativos de la película, todas las secuencias contienen alguna colisión entre los personajes, lo cual refleja la angustia y desesperación de los ciudadanos ante un régimen perverso; tomamos como ejemplo representativo los siguientes momentos: José Luis con la portera por el maletín; José Luis con Amadeo en su domicilio donde se confrontan dos visiones de la pena de muerte; José Luis con su cuñada; Amadeo con José Luis cuando los pilla in fraganti; el rifirrafe entre Amadeo, Carmen y José Luis con la otra familia a la que le han adjudicado el mismo piso; José Luis con Amadeo cuando van a apuntarse para el puesto vacante de Verdugo; la trifulca callejera; cuando José Luis recibe la carta del ministerio; y, por último, las escenas de la cárcel.

8.9.4.8. En el ciclismo se sufre mucho

Como anécdota resaltar las referencias al ciclismo que aparecen en la cinta. A Berlanga era el deporte que más le gustaba, porque, decía, que se sufre mucho. En la escena de la cama, José Luis rompe una foto de un supuesto exnovio de Carmen, la foto es de Federico Martín Bahamontes, apodado el Águila de Toledo, recientemente fallecido a los 95 años (8 de agosto de 2023). Bahamontes ganó el Tour de Francia del año 1959. Otra referencia al ciclismo transcurre en la escena de la sacristía, el organista felicita al párroco y le dice que efectivamente él tenía razón, fue Vicente Trueba quien ganó “aquel premio de la montaña”. El ciclismo es un deporte de resistencia, donde el que vence es el que más y mejor ha resistido a los envites del terreno, las inclemencias meteorológicas y la tecnología, es una lucha sin cuartel contra todo y contra todos. El ciclismo además es un deporte de estrategia, donde el equipo que haya empleado más eficientemente la táctica estará en mejores condiciones para luchar. La manera de interactuar con tu equipo para contrarrestar la influencia de los otros equipos y dar fortaleza a tu líder, es fundamental y necesaria para llegar al triunfo final. Estas referencias al ciclismo se pueden entender como un símbolo del sufrimiento y del inconformismo de las clases populares frente a la situación política y económica que se vivía en la España franquista.



CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES Y CONTRIBUCIÓN

De los innumerables casos de análisis realizados por los estudiosos del cine español consultados en el presente estudio, hemos encontrado uno que ha optado por un análisis narratológico o del contenido narrativo de las películas, se trata del análisis estructural basándose en los estudios morfológicos del cuento maravilloso de Propp que Enrique Brasó aplicó al film *Lo verde empieza en los Pirineos* de Vicente Escrivá, en *Una cierta tendencia del cine español: función y estructura en «Lo verde empieza en los pirineos»*⁶⁵⁷. Nuestro análisis narratológico ha tenido en cuenta básicamente las categorías elaboradas por Propp, Greimas, Barthes, Bremond y Todorov, entre otros.

Nuestra primera aportación al conocimiento narratológico se ha producido en el punto 3.3.4. *Eje de acción en las tres categorías actanciales*. Cabe recordar que Greimas distribuye los actantes de un relato en tres categorías o ejes: *sujeto vs objeto*, *destinador vs destinatario* y *adyuvante vs oponente*; teniendo esto en cuenta, hemos propuesto un nuevo esquema actancial donde el *objeto* es el centro de todas las variables energéticas, emocionales e informativas o comunicacionales que se dan en el relato.

En el punto 4.2. *Sucesos nucleares, pulsos o beats*, dentro de los pulsos o sucesos nucleares que existen en un relato, hemos propuesto hacer una doble distinción; por un lado nos referimos a los *pulsos de arrastre* que tienen la función de impulsores o correctores de dirección estructural, la peripecia aristotélica y los puntos de giro o nudos de la trama serían muestras; luego tendríamos los *intensificadores emocionales* que son sucesos de alta intensidad emocional, como ejemplo nos referimos, entre otros, al clímax del tercer acto.

En el punto 4.3.1.4. *La estructura motivacional* hemos creado una regla «dramatizadora», identificando todos los elementos intervinientes en ella, donde se resume y ejemplifica el proceso por el cual un personaje, en situación de inmovilidad, se convierte, a partir de la recepción de un cierto estímulo, en un actuante influyente con capacidad de movimiento en la narración.

Para finalizar el capítulo 4, en el punto 4.5. *Recursos y figuras retóricas de la dramatización* hemos confeccionado un inventario analítico con ejemplos de

⁶⁵⁷ BRASÓ, Enrique *et al.* (1975) *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres.

aplicación práctica de un buen número de recursos y figuras encaminadas a la dramatización de relatos tanto humorísticos como no humorísticos. Hemos definido clara y extensamente algunos de esos recursos mediante gráficos y ejemplos cinematográficos, como, por ejemplo, el concepto de Mac Guffin, el de analepsis o el de focalización.

En el punto 5.2.2. *Las partes de la tragedia según su extensión*, hemos tenido que hacer una aclaración sobre la división estructural que Aristóteles propuso para la tragedia. Algunos autores contemporáneos argumentan que el prólogo y los episodios a los que alude Aristóteles se corresponden con los actos o grandes segmentos que componen la tragedia, principio, medio y desenlace; en contra de este razonamiento hemos demostrado que, tanto el prólogo como los episodios serían homologables a la secuencia cinematográfica y que un número indeterminado de partes más pequeñas, prólogo, episodios, éxodo y los cantos del coro, párodos y estásimo conformarían cada una de las tres grandes secciones o actos de la tragedia.

Más adelante, en el punto 6.1. *Primeras manifestaciones narrativas y dramáticas* hemos hecho un repaso historiográfico y antropológico sobre el origen de las expresiones narrativas, donde concluimos que ya desde sus inicios convivían distintos géneros o modos de relatar los mitos. En este punto, precisamente en la nota 255, hemos puesto en duda la aseveración de dos autores que, en referencia a la civilización tartésica, argumentan su “falta de fundamento socio-cultural” para crear mitos propios. Estos autores basan su afirmación en la falta de evidencias sobre el origen tartésico del mito de Habis, por este motivo llegan a la conclusión de que esa manifestación mítica se produjo por la contaminación de los viajeros helenísticos que llegaron a Tartessos. Nuestra refutación se basa en la creencia de que todos los pueblos primitivos tuvieron expresiones míticas propias; no por la falta de evidencias se puede considerar que esos pueblos sufrieron carencia de mitos propios. Decir que ciertos pueblos primitivos carecen de cimentación social o cultural suficiente para crear narraciones mitológicas que sean aceptadas y transmitidas en el tiempo por la población indígena, nos parece, como decimos, cuestionable y con un endeble fundamento.

En cuanto a la formación inicial o primigenia de los grandes géneros dramáticos de la Grecia Clásica, los estudios consultados indican que tiene su origen en las primeras manifestaciones mítico-rituales de la prehistoria. Decimos en esta

parte de la tesis que “la diversidad y riqueza de todas las manifestaciones rituales y míticas ancestrales prefiguraron las distintas singularidades que establecieron la distribución tipológica posterior del teatro clásico, [...] los tres géneros clásicos tienen una génesis común, surgieron de las mismas expresiones míticas y en el mismo momento”.

En este punto también vemos como Grecia, si bien no inventó el teatro, sí supo magistralmente aglutinar y modelar toda una tradición en expresiones lúdico-festivas que fueron el germen de lo que después se llamó teatro clásico griego, pero categóricamente los griegos no inventaron el teatro. Con anterioridad, en el Egipto antiguo, ya aparecen innumerables muestras de representaciones teatrales donde intervienen actores, y donde se evidencia la existencia de una puesta en escena acreditada por las indicaciones reflejadas en algunos papiros e inscripciones.

En cuanto a la comedia, tuvo su propia trayectoria fundacional, contaminándose por el camino con multitud de manifestaciones lúdico-rituales que la conformaron tal y como la hemos conocido. En esta cuestión argumento mi total disconformidad con clasificar a la comedia clásica como una escisión humorística de la tragedia como así lo asegura Rodríguez Adrados. Es importante resaltar que la comedia siempre ha tenido menos prestigio y predicamento artístico en la crítica literaria ya desde bien temprano como así lo atestigua Aristóteles en su *Poética*, quizás Rodríguez Adrados adquirió esta visión de dotar de una menor entidad artística a la comedia en comparación con la tragedia y así lo reflejó en sus escritos. Otro de los asuntos en relación a la comedia clásica en los que estoy en discrepancia es el concepto de *lo ridículo*. Este término fue erróneamente atribuido a Aristóteles por comentaristas del siglo XVI, cuando el filósofo griego nunca habló en su *Poética* en esos pormenores de esa característica de la comedia. Este error de conceptualización ha llegado hasta nuestros días al ser apropiado por escritores contemporáneos. En este estudio hemos intentado clarificar el error describiendo las razones por las cuales se produjo. Otro término del que nos hemos hecho eco para demostrar su incorrecta conceptualización es el acuñado en el *Tractatus Coislinianus*, se trata del vocablo *insulto* que es traducido erróneamente del término inglés *abuse*, nosotros hemos creído más apropiado y más acorde con preceptos humorísticos la traducción *burla*, y así lo hemos justificado.

En el punto 7.1. *El humor: estudios y teorías* hemos realizado un estudio introductorio sobre el humor donde concluimos que el humor, como concepto teórico, lo empiezan a utilizar los grandes pensadores griegos, pero ha tenido su apogeo en el siglo XX con el desarrollo de las teorías del humor o de la risa. Estas teorías o estudios se comienzan a perfilar de la mano de Kant a finales del siglo XVIII o Schopenhauer ya en el XIX, pero será John Morreall quien aglutine estos escritos en tres teorías, *la teoría de la superioridad*, *la teoría de la incongruencia* y *la teoría del alivio*. También hemos aportado nuestra definición del concepto *humor* como substancia necesaria y vertebradora de las tres películas, sería la siguiente: “el humor se perfila como la plasmación enunciativa de un discurso expresivo creado con vocación de hacer gracia o bajo cierta involuntariedad –discurso expuesto en un hábitat semántico no jocoso– que, mediante una activación fisiológico-emocional, tiene como consecuencia un efecto risible con distintos niveles de placer. El humor o humorismo será la cualidad o ingrediente necesario de toda manifestación, expresión o discurso que, teniendo, o no, una intención jocosa o alegre, promueva en el receptor-espectador un placer cómico o efecto de hilaridad determinado”.

En el apartado sobre *la teoría de la incongruencia*, Morreall hace una interpretación errónea de las palabras de Kant comparándolas con las de Schopenhauer. Kant no argumentó, como asegura Morreall, que ante un chiste absurdo o incongruente reímos solamente porque nuestras expectativas han sido frustradas, es decir, cuando creemos que va a suceder algo y no sucede nada. Kant lo deja bien claro, y así lo reflejamos, la risa surge cuando en la narración humorística creemos que va a suceder algo y sucede otra cosa, que es lo mismo que atestigua Schopenhauer. Hugo Carretero se hace eco de este asunto sin detectar el malentendido e incurre de nuevo en el error al parafrasear a Morreall en su tesis sobre el humor. Después Carretero asegura que Kant apuesta porque la respuesta humorística que se desprende de un mensaje cómico surge solamente ante lo inesperado, al contrario que Schopenhauer que apuesta porque la risa aparece una vez cobra sentido en el oyente el final o conclusión del chiste o mensaje incongruente. Para corregir a Carretero argumentamos que Kant en ningún momento entra a valorar si es necesario o no una comprensión final del oyente para que se produzca la risa, cosa que sí hace explícitamente Schopenhauer y así lo manifestamos.

También nos hemos fijado en la predisposición natural que posee el ser humano ante mensajes o expresiones humorísticas. En presencia de un mensaje humorístico inminente, esta predisposición activaría lo que hemos llamado *el modo cómico*. Kant ya reparó sutilmente en esa característica exclusiva de los humanos. Aquí hemos advertido su importancia describiendo su aplicación práctica y en qué casos y de qué modo entraría en funcionamiento al recibir un estímulo humorístico proveniente de relatos audiovisuales.

En el siguiente punto 7.2. *La tipología humorística oscura o humor negro*, al detectar cierta indefinición previa, elaboramos un estudio aclaratorio sobre el concepto *humor negro*, y lo hemos resuelto mediante la comparación de los escritos al respecto de un grupo de estudiosos que nos ha servido para modelar una significación definitiva del término. Finalmente concluimos que no basta con un simple chiste o broma sobre la muerte para que la expresión o manifestación sea considerada como humor negro, es necesario una actitud militante y corrosiva que destaque la amargura, melancolía y desasosiego que suscita la muerte y sus correligionarios siempre desde postulados burlescos o jocosos.

En el punto 7.3. *El humor negro en las expresiones narrativas de la Península Ibérica* confeccionamos un análisis de acercamiento historiográfico al humor negro en la narrativa y en el teatro. Nuestro razonamiento nos ha conducido a exponer que el humor negro es consustancial a las expresiones narrativas que han ido apareciendo en la Península Ibérica. Ya desde los orígenes acreditados del teatro, se vienen desarrollando contenidos dramatúrgicos burlescos relacionados con el demonio y con la muerte como *las danzas de la muerte o danzas macabras*. Estos contenidos se suceden en el tiempo calando en las nuevas expresiones teatrales y literarias. *El Lazarillo* primero y Quevedo poco después recogen esa tradición en humorismo oscuro que llegará al siglo XX de la mano de, entre otros, Antonio Machado, Gómez de la Serna y Max Aub en la literatura, y de Jardiel Poncela, Mihura, Alfonso Paso, Arniches con sus *tragedias grotescas*, Muñoz Seca con el *astracán* y Valle-Inclán con sus esperpentos, en el teatro.

Precisamente en el punto 7.3.4. *Valle-Inclán: ¿la deformidad de la realidad o la violación del realismo?* hemos hecho una confrontación teórica sobre el argumento de la deformación de la realidad que supuestamente Valle realiza en sus esperpentos, llegando a concluir que Valle no deforma la realidad puesto

que la realidad estéticamente es indeformable, además la realidad que Valle recrea en sus esperpentos, no necesita ser deformada, ya está muy deteriorada y excesivamente desfigurada. Decimos que “la supuesta deformación que atesora Valle tiene dos acepciones diferenciadas; por una parte tenemos la realidad «deformada» sobre la cual se inspira, y por otra la transgresión de los cánones trágicos clásicos que exhibe en la narración esperpéntica”. Valle utiliza el realismo de la tragedia clásica para trasgredir y violar los cánones de la dramatización al incorporar el humor en su particular visión de lo trágico. Viendo detenidamente y analizando los componentes vitales y recurrentes que Valle concentró en sus esperpentos, salvando ciertas distancias interpretativas, podemos decir que el esperpento valleincliniano sustenta su cimentación doctrinaria y empírica fundamentalmente en tres elementos, el humor, la muerte y el distanciamiento o excedente de lo real; mediante la exageración como elemento «dramatizador» Valle hace que sus historias sean más interesantes. Esto no es nuevo, ya desde bien temprano en los primeros relatos en el ámbito mítico-ritual se utilizaban estrategias conducentes a la dramatización. Lo novedoso de Valle es que representa a través del humor la realidad trágica, marginal y desesperante de la sociedad de principios del siglo XX, lo cual le permitió hacer sus esperpentos algo más fáciles y digeribles para el espectador. Algunos autores, como por ejemplo, Ángel Morán Paredes en su artículo *El esperpento cinematográfico: de El pisito a Crimen ferpecto*, aseguran que películas como *El pisito* son esperpentos cinematográficos; Morán califica el film de Ferreri como “plenamente esperpéntica” (Morán Paredes 2006: 5), para más adelante decir que *El pisito*, *El cochecito* y *El verdugo*, entre otras, “fueron concebidas bajo la estética del esperpento valle-incliniano” (Morán Paredes 2006: 6). Estando de acuerdo en la influencia del esperpento de Valle, debemos, en todo caso, subrayar que estas tres películas se insertan en toda una tradición tragicómica⁶⁵⁸ presente en la Península Ibérica y en buena parte de Europa, que, a su vez, es herencia de una raigambre lúdico-festiva fraguada en la Grecia clásica antes de la configuración de los tres grandes géneros dramáticos.

En el punto 7.4. *El humor negro en el relato cinematográfico español* hemos realizado un inventario analítico sobre el humor negro en el cine español desde 1927 hasta 1963, año de producción de *El verdugo*. Hemos concluido que el

⁶⁵⁸ Prueba de ello son *las danzas de la muerte* o *danzas macabras*. Existen documentos que atestiguan su existencia desde el siglo XIV.

humor negro en el cine español aparece prácticamente desde sus inicios. Es difícil saber si se desarrolla con más ímpetu en periodos de negritud social y política, este hecho requiere un estudio exhaustivo donde se desgranen acontecimientos relevantes en la vida social y política para compararlos con momentos de más intensidad en la producción de películas humorísticas oscuras, lo cual no es objetivo de esta tesis. Lo que sí estamos en disposición de señalar es que las producciones donde hemos detectado expresiones de humor negro prácticamente se mantienen constantes en el tiempo, alrededor de un 2% del total, desde 1927 hasta 1950. En el periodo 1951-1960 experimenta una fuerte subida, anotando exactamente un 5,14% del total, esta subida se mantiene en el periodo 1961-1963 que posee un 4,47%. El intervalo con mayor porcentaje es el de 1951-1960.

TOTAL FILMS / FILMS HUMOR NEGRO					
Periodos	1927-1930	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1963
Total films	126	260	453	622	291
Films h.n.	2	6	8	32	13
	1,59%	2,31%	1,77%	5,14%	4,47%

En cuanto a los filmes con un tratamiento preferencial de la muerte en tono jocoso respecto del total de producciones de humor negro, el mayor porcentaje lo vemos en el periodo 1927-1940 que posee un 50%. A partir de 1941 se produce una significativa reducción hasta llegar al 37,50% en los años 1941-1950 y al 15,63% desde 1951 hasta 1960. Desde el año 1961 se inicia una tendencia al alza que sitúa al periodo 1961-1963 en el 46,15%.

TOTAL FILMS H.N. / FILMS H.N. PREFERENCIAL					
Periodos	1927-1930	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1963
Total Films h.n.	2	6	8	32	13
Films h.n. Pref.	1	3	3	5	6
	50,00%	50,00%	37,50%	15,63%	46,15%

Sobre el tratamiento humorístico aplicado a elementos relacionados con la muerte concluimos que está fuertemente influenciado por el teatro y la literatura. Aproximadamente un tercio de las producciones consultadas y visionadas son adaptaciones, tanto de obras de teatro como de novelas o relatos literarios.

Jardiel Poncela con cinco es el autor con más adaptaciones, seguido de Alfonso Paso con cuatro, Wenceslao Fernández Flórez con tres y Azcona y Arniches con dos; con una sola adaptación tenemos a Muñoz Seca, Mihura, Gómez de la Serna, Goethe, Emilio Carrere, Carlos Llopis, La Fontaine, Francisco Prada e Ignacio F. Iquino, la adaptación de Muñoz Seca y Enrique García Sánchez y finalmente a César Fernández Ardavín con la adaptación de *El Lazarillo de Tormes*. Sobre las adaptaciones detectamos que se vienen aplicando desde bien temprano y se mantienen en el tiempo casi en número constante, es una tendencia que llega hasta el periodo de máximo esplendor del humor negro en el cine español.

El humor negro se da en todas las expresiones genéricas sin distinción en formas y temáticas diversas: chistes, ciertas escenas o en todo el relato (la muerte como eje vertebrador). El periodo de máximo esplendor lo podemos circunscribir, aproximadamente, desde mediados de los 50 a mediados de los 60, que coincide con el momento de cambio de una manera de hacer cine y también con la apertura definitiva de España al mundo, periodo que incluye algunas de las mejores películas de toda la historia del cine español, entre ellas los tres filmes que hemos propuesto para su análisis, *El pisito*, *El cochecito* y *El verdugo*; todas ellas tienen en común el protagonismo de la muerte, el humor, la denuncia social y un afán por la mixtura genérica, donde lo dramático y en ocasiones lo trágico pululan a lo largo de toda la narración. Las tres películas aglutinan la tendencia tragicómica de la tradición literaria y teatral española. Están más impetuosamente emparentadas con la visión desconsolada y picaresca de la España oscura de *El Lazarillo* y Quevedo, y con la mirada de espejos cóncavos que Valle-Inclán imprimió en *Luces de bohemia* sobre la constreñida, ponzoñosa y cruel sociedad española de principios del siglo 20. Una mirada que también vemos en *Fragmento de pesadilla* de Antonio Machado. Esa mirada melancólica, desesperante y triste se torna grotesca al ser tamizada con el humor, en este aspecto se diferencia de las *Tragedias grotescas* de Arniches o del *As-tracán* de Muñoz Seca, donde lo inmediato, lo más directo y aprehensible de su actitud e intencionalidad es provocar la risa mediante el diálogo, el disparate o el gag cómico. Estos autores tuvieron su influencia en otro tipo de cine de humor oscuro, como *Las dos y media y... veneno* de Mariano Ozores, o los cuatro filmes basados en vodeviles negros de Alfonso Paso, *Cuidado con las personas formales*, *Usted puede ser un asesino* ¡Adiós, Mimi Pompón! y *Vamos a contar*

mentiras. El pisito, El cochecito y El verdugo pueden presumir de provocar la risa de tapadillo, sin esa actitud humorística militante de la comedia más ligera y menos incisiva que sí poseen los films anteriormente citados. El humor, al igual que en sus más directos predecesores, no responde a una intención manifiesta de provocar la risa, esta involuntariedad viene obligada por las circunstancias dramáticas y a veces trágicas que esconde cada una de sus tres historias. Los sucesos violentos y extremos, la desesperación, la apatía, la tragedia tienen un mejor aprovechamiento si se tratan con humor, un humor de negra condición. Hemos encontrado algunos elementos en las películas que directamente aluden a Valle-Inclán. En la escena quinta de *Luces de bohemia* Max Estrella es detenido por escándalo público y trasladado a Gobernación, allí el inspector lo manda al calabozo, Max se resiste y profiere gritos diciendo: “¡Que me asesinan!, ¡que me asesinan!” Este pasaje recuerda a la *escena 39* de *El cochecito* cuando Anselmo llega a casa junto a su amigo Lucas subido en el cochecito, allí son sorprendidos por su hijo Carlos y Alvarito. Alvarito le conmina a que suba a su casa por orden de Carlos, Anselmo al verse en peligro grita: “¡Que me quiere pegar!” También en *Luces de bohemia* en la escena segunda Max y Don Latino van a verse con Zaratustra para intentar deshacer el trato de la venta de unos libros. Este suceso recuerda a la *escena 35* de *El cochecito* cuando van a deshacer el trato que Anselmo había contraído con el ortopédico. Además, en *El verdugo* advertimos una evidente homología con el pasaje del tío verdugo de Pablos relatado en el *Buscón* de Quevedo. También existe un cierto paralelismo entre *El verdugo* y *Fragmento de pesadilla*. En este relato de Machado se describe al verdugo como “viejo y jovial”, descripción que cuadra perfectamente con Amadeo, el personaje que interpreta Pepe Isbert. En otro pasaje de la obra de Machado los presentes en la ejecución ensalzan las bondades y destrezas de los verdugos de antaño en detrimento de los más noveles; en *El verdugo* Amadeo se queja de la falta de gallardía de los ajusticiados recientes, ensalzando la figura de los ajusticiados de otra época.

La mayoría de producciones que han operado en nuestro inventario las podemos circunscribir en el género comedia, exceptuando los dramas *Calle Mayor* y *La muerte y el leñador*, la fábula *Las cinco advertencias de Satanás* y *El pisito, El cochecito y El verdugo* que tienen una calificación genérica mixta. Detectamos comedias románticas, parodias y comedias de intriga en mayor número, tam-

bién comedias costumbristas, picarescas y alguna de enredo, folclórica, religiosa, dramática, de aventuras y de juventud. Las muestras de humor negro que hemos extraído, generalmente, son chistes, gags o bromas macabras que los personajes cometen o dicen en relación a las siguientes temáticas: apariciones, cadáveres, verdugos, canibalismo, muerte natural, suicidios, enfermedad terminal, muertes por arma de fuego, diablos, asesinatos, accidente mortal, aseguradora de decesos, ejecuciones, torturas en el infierno, muertes violentas, muertes en batalla, entierros, bromas macabras, envenenamientos, funerarias, catalepsia, cementerios, intento de asesinato, lápidas, torturas, deseo de muerte y coche fúnebre. Atendiendo a las teorías del humor, debemos incidir en que las muestras de humor negro que cumplen estrictamente con *la teoría de la superioridad*, son seis, en cuanto a *la teoría de la incongruencia*, se da un caso más, exactamente siete (ver tabla), el resto son chistes o escenas macabras que no entrarían en ninguna de las dos teorías citadas.

	Título	Género	Gradación cómica	Clasificación	Teoría humor	Temática muestra humor negro	Adaptación	Año
1	<i>Los aparecidos</i>	Parodia	Alta	Espectros		Apariciones	Carlos Arniches	1927
2	<i>El misterio de la Puerta del Sol</i>	Intriga	Media	Preferencial		Cadáveres Verdugos		1929
3	<i>Una de fieras</i>	Parodia	Alta	Preferencial	Incongruencia	Canibalismo		1934
4	<i>Una de miedo</i>	Parodia	Alta	Terror		Muerte natural Suicidios Enfermedad terminal		1935
5	<i>...Y, ahora ... una de ladrones</i>	Parodia	Alta	Preferencial		Muertes arma de fuego		1936
6	<i>Las cinco advertencias de Satanás</i>	Fábula	Baja	Diablos		Diablos	Jardiel Poncela	1937
7	<i>Los cuatro robinsones</i>	Comedia	Media	Accidental		Canibalismo	Pedro Muñoz Seca E. García Sánchez	1939
8	<i>Mauricio o una víctima del vicio</i>	Comedia	Alta	Preferencial	Incongruencia	Asesinatos		1940
9	<i>El difunto es un vivo</i>	Romántica	Media	Preferencial		Suicidios tentativa	Prada y F. Iquino	1941
10	<i>El hombre que se quiso matar</i>	Comedia	Media	Preferencial		Suicidios tentativa	Fernández Flórez	1942
11	<i>Intriga</i>	Intriga	Media	Preferencial		Cadáveres	Fernández Flórez	1942
12	<i>Viaje sin destino</i>	Parodia	Alta	Terror		Apariciones		1942
13	<i>La torre de los siete jorobados</i>	Comedia	Baja	Terror		Apariciones	Emilio Carrere	1944
14	<i>El destino se disculpa</i>	Romántica	Media	Espectros		Accidente mortal	Fernández Flórez	1945
15	<i>El crimen de Pepe Conde</i>	Romántica	Alta	Diablos		Diablos (simulación)		1946
16	<i>Los habitantes de la casa deshabitada</i>	Parodia	Alta	Terror		Apariciones	Jardiel Poncela	1946
17	<i>Esa pareja feliz</i>	Romántica	Media	Accidental		Aseguradora decesos		1951
18	<i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i>	Folclórica	Alta	Accidental		Ejecuciones Canibalismo Muertes arma de fuego		1953
19	<i>El diablo toca la flauta</i>	Comedia	Alta	Diablos		Infierno torturas		1953
20	<i>Maldición gitana</i>	Enredo	Alta	Espectros		Apariciones	Carlos Llopis	1953

	Título	Género	Gradación cómica	Clasificación	Teoría humor	Temática muestra humor negro	Adaptación	Año
21	<i>La mona de imitación (Manicomio)</i>	Absurdo	Baja	Accidental		Asesinatos	Gómez de la serna	1953
22	<i>Morena Clara</i>	Romántica	Alta	Espectros		Apariciones		1954
23	<i>Tres eran tres</i>	Parodia	Alta	Accidental		Muertes violentas		1954
24	<i>Historias de la radio</i>	Costumbrista	Alta	Accidental		Muertes en batalla		1955
25	<i>Al fin solos</i>	Intriga	Baja	Accidental		Entierros		1956
26	<i>Calle Mayor</i>	Drama		Accidental		Bromas macabras (velatorio)	Carlos Arniches	1956
27	<i>El amor de don Juan</i>	Aventuras	Alta	Accidental		Ejecuciones		1956
28	<i>Los ladrones somos gente honrada</i>	Comedia	Media	Accidental	Superioridad	Envenenamientos	Jardiel Poncela	1956
29	<i>Manolo guardia urbano</i>	Costumbrista	Baja	Accidental		Funerarias		1956
30	<i>Su desconsolada esposa</i>	Romántica	Baja	Preferencial		Catalepsia Cementerios		1957
31	<i>Un marido de ida y vuelta</i>	Romántica	Media	Espectros		Muerte natural	Jardiel Poncela	1957
32	<i>Faustina</i>	Comedia	Baja	Diablos	Incongruencia	Suicidios	Goethe	1957
33	<i>Los jueves, milagro</i>	Religiosa	Alta	Accidental	Superioridad	Muerte natural inminente		1957
34	<i>Historias de Madrid</i>	Romántica	Baja	Accidental	Superioridad	Apariciones		1957
35	<i>El inquilino</i>	Romántica	Baja	Accidental		Entierros Asesinatos		1958
36	<i>Bombas para la paz</i>	Comedia	Baja	Accidental	Superioridad	Apariciones		1958
37	<i>Carlota</i>	Intriga	Baja	Preferencial		Asesinatos	Miguel Mihura	1958
38	<i>El gafe</i>	Romántica	Alta	Accidental	Superioridad	Intento asesinato		1958
39	<i>El pisito</i>	Mixto	Alta	Preferencial	Incongruencia	Muerte natural Entierros	Rafael Azcona	1958
40	<i>Entierro de un funcionario en primavera</i>	Comedia	Baja	Preferencial		Entierros		1958
41	<i>Fantasmas en la casa</i>	Parodia	Alta	Terror		Apariciones	Jardiel Poncela	1958

	Título	Género	Gradación cómica	Clasificación	Teoría humor	Temática muestra humor negro	Adaptación	Año
42	<i>El lazarrillo de Tormes</i>	Picaresca	Media	Accidental		Entierros	Anónimo	1959
43	<i>Las dos y media y... veneno</i>	Intriga	Alta	Preferencial	Incongruencia	Funerarias		1959
44	<i>Los tramposos</i>	Comedia	Alta	Accidental		Entierros		1959
45	<i>Se vende un tranvía</i>	Picaresca	Alta	Accidental		Lápidas		1959
46	<i>Tenemos 18 años</i>	Juventud	Media	Accidental		Asesinatos		1959
47	<i>El cochecito</i>	Mixto	Media	Accidental	Superioridad	Cementerios	Rafael Azcona	1960
48	<i>El vagabundo y la estrella</i>	Comedia	Baja	Espectros		Apariciones		1960
49	<i>¡Adiós, Mimi Pompón!</i>	Intriga	Alta	Preferencial	Incongruencia	Asesinatos	Alfonso Paso	1960
50	<i>Plácido</i>	Comedia	Alta	Accidental		Entierros Muerte natural		1961
51	<i>Cuidado con las personas formales</i>	Comedia	Alta	Preferencial		Cadáveres	Alfonso Paso	1961
52	<i>La venganza de don Mendo</i>	Parodia	Alta	Preferencial		Torturas Asesinatos	Muñoz Seca	1961
53	<i>Usted puede ser un asesino</i>	Intriga	Baja	Preferencial		Cadáveres	Alfonso Paso	1961
54	<i>¿Dónde pongo este muerto?</i>	Intriga	Alta	Preferencial		Cadáveres		1961
55	<i>Atraco a las tres</i>	Parodia	Alta	Accidental		Deseo muerte Cementerios		1962
56	<i>El diablo en vacaciones</i>	Comedia	Baja	Diablos		Muerte natural Entierros		1962
57	<i>El grano de mostaza</i>	Comedia	Media	Preferencial		Cadáveres		1962
58	<i>La muerte y el leñador</i>	Drama		Accidental		Coche fúnebre	Jean de La Fontaine	1962
59	<i>Vamos a contar mentiras</i>	Enredo	Alta	Preferencial		Cadáveres	Alfonso Paso	1962
60	<i>Del rosa... al amarillo</i>	Romántica	Media	Accidental		Muerte natural Entierros		1963
61	<i>El verdugo</i>	Mixto	Alta	Preferencial	Incongruencia	Ejecuciones		1963

Las tres películas analizadas son herederas de toda una tradición narrativa que se origina, seguramente, con los primeros relatos orales en el ámbito mítico-ritual. Esa tradición viaja en el tiempo atravesando los relatos épicos sumerios y egipcios, para finalmente desembocar en las narraciones que integraron los grandes géneros dramáticos de la Grecia clásica. Ya en los relatos antiguos como el de Sinuhé existen elementos o directrices para la creación dramatizada de narraciones, como el detonante, los puntos de giro, el clímax, la división en tres actos y la función reconocimiento o anagnórisis griega, lo cual nos lleva a pensar que, desde los primeros instantes de las manifestaciones narrativas ya se comenzaría a utilizar ciertas prácticas narratológicas para dotar a los rituales míticos de peculiaridades dramatúrgicas; algunas de esas prácticas han viajado en el tiempo sin apenas cambios, llegando, incluso, hasta nuestros días. La división en tres actos viene argumentada expresamente en las indicaciones de Aristóteles sobre las partes de la tragedia según su extensión, *principio*, *nudo* y *desenlace*; las tres películas cumplen estrictamente con esta indicación; también cumplen con la incorporación del detonante, los puntos de giro y el clímax de la estructura dramática que vemos perfectamente arraigados en las dos tragedias de Sófocles analizadas. Siguiendo con la *Poética* de Aristóteles y su reflejo en los filmes, decir que, en lo referente a las partes de la fábula, *peripécia*, *anagnórisis* y *pathos*, en los tres films solamente encontramos el *pathos*, por lo tanto, estamos ante un acercamiento a la fábula simple, puesto que la compleja lleva además emparejada la anagnórisis y la peripécia; las tres partes, como sabemos, son características exclusivas de la tragedia. Rodolfo, Anselmo y José Luis sufren un padecimiento extremo a lo largo de toda la narración, sin embargo, poseen una gran capacidad de adaptación que los hace casi invulnerables. Como decimos, el sufrimiento extremo es un distintivo propio de la tragedia, con lo que se demostraría que las tres películas tienen elementos que las acercarían a los preceptos de la tragedia clásica. Otra muestra más de ese acercamiento es la apuesta por la *catarsis*: cuando el espectador se posiciona ante los sucesos que se viven en las tres historias, siente compasión o piedad por el héroe y temor a vivir las mismas circunstancias dramáticas y trágicas en las que se ve inmerso.

En los tres ejemplos cinematográficos, con sus particularidades, los modelos actanciales están reflejados con claridad en cada una de ellas, además son textos que han optado por la aplicación de un procedimiento dramático, empero, buena

parte de los elementos y estrategias dramatizadoras que hemos expuesto y analizado en el punto 4.5. *Recursos y figuras retóricas de la dramatización*, no han sido detectados. Durante la exploración analítica de la estructura dramática sí encontramos elementos que nos indican que sus creadores tenían un profundo conocimiento de las técnicas de confección de guion y supieron aplicar convenientemente los recursos necesarios para la dramatización de sus obras.⁶⁵⁹

A los tres filmes les une no solo el género cómico y la denuncia social, sino también una mirada ficcional sobre la muerte y sobre la inquietante realidad de la época; además, comparten ingredientes costumbristas, una homología en sus temáticas y en el aspecto visual, más evidente y directo, y una herencia narratológica común. Los tres atesoran una nueva forma de hacer cine, más comprometida con la realidad, más realista, si se quiere, donde la expresividad de su narrativa está menos engolada, los actores no «actúan», «viven», se aprecia claramente el sentir de sus emociones, sus penas, sus miedos e inquietudes. Esta novedad quizás sea herencia del neorrealismo italiano, o quizás sea fruto de una nueva tendencia basada en la honestidad en la forma de proceder cinematográficamente; ya lo dijo Rafael Azcona en alguna de sus entrevistas: “yo, en la medida de lo posible, a lo que me dedico es a hacer cine que viene de la vida, en cambio hay un cine que viene del cine, ese a mí no me interesa nada.”⁶⁶⁰ Azcona nos invita a cuestionarnos de qué sirve fijarse en otros cines, si la mayor y mejor escuela la tienes al salir a la calle y sentir lo bullicioso de la cotidianidad... Las tres películas también comparten una mirada ideologizada, subversiva y trasgresora sobre la realidad del régimen franquista. Las tres encubren una proyección revolucionaria que aboga por un cambio profundo en las instancias más influyentes de la sociedad y de la política española de la época. Su crítica incisiva apuñala hasta lo más esencial, para desenmascarar la corrupción sistémica, el atraso cultural y artístico, la abigarrada burocracia del sistema y la marginalidad y exclusión que soportaban algunos colectivos, y, de esta forma, hacer tambalear pilares fundamentales del estado represor. Sus miradas

⁶⁵⁹ Berlanga estudio cine en el IIEC de Madrid. Ferreri iba para veterinario y antes de dedicarse a la dirección fue actor de reparto, crítico, guionista y productor. Azcona empezó escribiendo poesía y algunos relatos, pero su mayor etapa formativa se iniciaría con su incorporación a la revista satírica *La codorniz*.

⁶⁶⁰ TRUEBA, David (2007) (director) *Rafael Azcona, oficio de guionista* [online]. España: Canal+ España.

inquisitorias y su anotación ideológica ponen en evidencia el aburguesamiento creciente, la precariedad del asalariado y el excesivo protagonismo en la vida social y política de la religión católica.

Como punto final o cierre hemos querido proponer una definición de *film* como narración absoluta, es la siguiente: un film es un relato audiovisual de una serie de contenidos dispuestos lógica y cronológicamente que, para ser aprehendido en toda su complejidad, necesita además de un doble espacio –uno simulado y otro real–, una doble temporalidad –una ontológica y otra «transmediatizada»–. La primera de las temporalidades nos descubre el paroxismo más exaltado, y la segunda pone el acento en el hecho mismo de la «espectacularización»; una «espectacularización» que nos aboca a un estado catatónico cuyo máximo reflejo es una afasia felizmente temporal e intransferible.



BIBLIOGRAFÍA

1. AGUILAR, Santiago y Felipe CABRERIZO (2016) *Mauricio o una víctima del vicio: y otros “Celuloides rancios” de Enrique Jardiel Poncela*. Córdoba: Bandaáparte.
2. ÁGREDA, José Luis (2016) *¿Qué es el humor? Orgullo y Satisfacción*. Bilbao: ¡Caramba!
3. ALEGRE, Luis (2020) *¡Hasta siempre, Mister Berlanga!; ilustraciones de El Marquès*. Barcelona: Random Cómic.
4. ALEGRE, Luis (ed.) *et al.* (2009) *¡Viva Berlanga!* Madrid: Cátedra.
5. ALMAGRO BASCH, Martín *et al.* (1968) *Altamira, cumbre del arte prehistórico*. Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada.
6. AMO, Álvaro del (2009) *La comedia cinematográfica española*. Madrid: Alianza.
7. ANÓNIMO (2002) «Tractatus Coislinianus; comentario de Lane Cooper; traducción de Eva Aladro», *CIC. Cuadernos De Información Y Comunicación*, (7), págs. 31-36 [online]. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110031A>
8. ARISTÓFANES y Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS (2018) *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata; edición y traducción de Francisco Rodríguez Adrados*. Madrid: Cátedra.
9. ARISTÓTELES y Valentín GARCÍA YEBRA (1974) *Poética de Aristóteles edición trilingüe*. Madrid: Gredos.
10. ARISTÓTELES y José GOYA Y MUNIAIN (1970) *El arte poética; traducción del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain*. Madrid: Espasa-Calpe.

11. ARISTÓTELES y Quintín RACIONERO (1990) *Retórica; introducción, traducción y notas por Quintín Racionero*. Madrid: Gredos.
12. ARNICHES, Carlos y Andrés AMORÓS (ed.) (2020) *La señorita de Trevélez; ¡Que viene mi marido!* Madrid: Cátedra.
13. AUB, Max y Pedro TEJADA TELLO (2020) *Crímenes ejemplares; edición, introducción y notas Pedro Tejada Tello; ilustración de cubierta e ilustraciones interiores Pedro Arjona*. Madrid: Reino de Cordelia.
14. AUMONT, Jacques *et al.* (1983) *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1996.
15. AYUSO DE VICENTE, María Victoria *et al.* (1997) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Ediciones Akal.
16. AZCONA, Rafael (1957) *El pisito: Novela de amor e inquilinato*. Madrid: Taurus.
17. AZCONA, Rafael y Juan A. RÍOS CARRATALÁ (ed.) (2009) *El pisito: novela de amor e inquilinato*. Madrid: Cátedra.
18. AZCONA, Rafael y Bernardo SÁNCHEZ (ed.) (1991) *Otra vuelta en el cochecito*. Logroño: Biblioteca Riojana.
19. BAJTIN, Mijail (1975) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
20. BAL, Mieke (1985) *Teoría de la narrativa: (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
21. BALMAYOR, Óscar (1977) *Diez maestros del humor negro*. Barcelona: Bruguera.

22. BANÚS, Enrique (2013) *Literatura y espectáculo en la Edad Media: las razones del teatro profano medieval* [online]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m7z6>
23. BARBIER, Frédéric (2001) *Historia social del libro*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
24. BAROJA, Pío (1919) *La caverna del humorismo*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
25. BAROJA, Pío y Pío CARO BAROJA (1996) *El árbol de la ciencia; edición de Pío Caro Baroja*. Madrid: Caro Raggio, Cátedra.
26. BARTHES, Roland (1970) *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
27. BARTHES, Roland *et al.* (1966) *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
28. BAUDELAIRE, Charles (1988) *Lo cómico y la caricatura; traducción de Carmen Santos*. Madrid: Visor.
29. BELLO CUEVAS, José Antonio (2010) *Cine mudo español 1896-1920: ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes.
30. BERGSON, Henri (1900) *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico; traducción de Amalia Haydée Raggio*. Buenos Aires: Losada, 2003.
31. BESÓ PORTALÉS, César (2008) «Humor macabro en el teatro de Alfonso Paso», *Espéculo. Revista de estudios literarios* [online]. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/alfpaso.html>
32. BETTETINI, Gianfranco (1984) *La conversación audiovisual: problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 1986.

33. BLOOM, Harold (2010) *Dark Humor*. New York: Bloom's Literary Criticism.
34. BOBES NAVES, María del Carmen (1993) *La novela*. Madrid: Síntesis.
35. BOBES, Carmen *et al.* (1995) *Historia de la teoría literaria*. Madrid: Gredos.
36. BOOTH, Wayne C. (1978) «Tipos de narración», en *La retórica de la ficción; versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriga-Nogués*. Barcelona: Antoni Bosch.
37. BORDWELL, David (1985) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
38. BORDWELL, David y Kristin THOMPSON (1979) *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.
39. BRASÓ, Enrique *et al.* (1975) *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres.
40. BRAVO MAYOR, Luis Javier (2016) «Fútbol, amor y toros, la primera película sonora española de la historia», *Cuadernos de fútbol. Primera revista de historia del fútbol español*, n° 83 [online]. Recuperado de: <http://www.cihefe.es/cuadernosdefutbol/2017/01/futbol-amor-y-toros-la-primera-pelicula-sonora-espanola-de-la-historia>
41. BREMOND, Claude (1966) «La lógica de los posibles narrativos», en *Barthes, Roland et al., Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
42. BRETON, André (1966) *Antología del humor negro; traducción de Joaquín Jordá*. Barcelona: Anagrama, 2002.
43. BUDGE, E. A. Wallis (1895) *El libro egipcio de los muertos: el Papiro de Ani*. Editorial Sirio: Málaga, 2007.

44. CABEZÓN, Luis Alberto (coord.) (1997) *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Gobierno de La Rioja.
45. CALLEJO MORA, Ana (2018) *Beneficios de reír para la salud* [online]. Recuperado de: <https://cuidateplus.marca.com/bienestar/2018/02/12/beneficios-reir-salud-161278.html>
46. CAMPO ALANGE, Condesa de (1953) *De Altamira a Hollywood: metamorfosis del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
47. CANET, Fernando y José PRÓSPER (2009) *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
48. CAÑEQUE, Carlos y Maite GRAU (2009) *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Madrid: Bubok Publishing.
49. CAPARRÓS LERA, José María (1976) *Historia crítica del cine*. Madrid: Magisterio Español, Editorial Prensa Española. Editora Nacional.
50. ____ (1977) *El cine republicano español (1931-1939)*. Barcelona: Dopesa.
51. ____ (1983) *El cine español bajo el régimen de Franco: (1936-1975)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
52. ____ (1999) *Historia crítica del cine español: (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
53. ____ (2000) *Estudios sobre el cine español del franquismo: (1941-1964)*. Valladolid: Fancy.
54. CARDONA, Rodolfo y Anthony N. ZAHAREAS (1988) *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.

55. CARILLA, Emilio (1986) *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
56. CARRERAS, Albert y Xavier TAFUNELL (coords.) (2005) *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX; volumen I; segunda edición revisada y ampliada*. Bilbao: Fundación BBVA.
57. CARRETERO DIOS, Hugo (2005) *Sentido del humor: construcción de la escala de apreciación del humor (EAHU)* (Tesis doctoral) [online]. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/656>
58. CARRIERE, Jean Claude y Pascal BONITZER (1991) *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
59. CASETTI, Francesco (1994) *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2010.
60. CASETTI, Francesco y Federico DI CHIO (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1994.
61. CASTEJÓN BOLEA, Ramón y María Teresa RIQUELME QUIÑONERO (2022) «Maternología, eugenesia y sífilis en España durante el primer franquismo, 1939-1950», *História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro*, v.29, n.1, jan.-mar. 2022, p.101-120 [online]. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/w8tkPNMDYDSZTGjdKh5CWQ/?lang=es#>
62. CASTRO, Antonio (1974) *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
63. CASTRO DE PAZ, José Luis (2002) *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
64. ____ (2012) *Sombras desoladas: costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

65. CASTRO DE PAZ, José Luis y Josetxo CERDÁN (2011) *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
66. CASTRO DE PAZ, José Luis y Jorge NIETO FERRANDO (coords.) (2011) *El destino se disculpa: el cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
67. CASTRO DE PAZ, José Luis y Julio PÉREZ PERUCHA, (dirs.) (2005) *La atalaya en la tormenta: el cine de José Luis García Berlanga*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
68. CASTRO DE PAZ, José Luis y Santos ZUNZUNEGUI (dirs.) (2021) *Fúria espanyola: Vida, obra, opinions i miracles de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia: Institut Valencià de Cultura; Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Filmoteca Española).
69. CELADA, Benito (1935) «La literatura egipcia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 107, pp. 741-762 [online]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc8m9>
70. CERVANTES, Miguel de y Martín de Riquer (1994) *Don Quijote de la Mancha; edición, introducción y notas de Martín de Riquer de la Real Academia Española*. Barcelona: RBA.
71. CILENTO, Laura Fabiana (2018) «Mandíbulas batientes: lo sobrenatural fantástico y lo sobrenatural en el humor negro (un capítulo del Cono Sur)», *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. VI, n.º 1, pp. 207-222 [online]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n1-cilento>
72. COLORADO CASTELLARY, Arturo (1997) *Introducción a la historia de la pintura: de Altamira al Guernica*. Madrid: Síntesis.

73. COOPER, Lane (1922) *An aristotelian theory of comedy with an adaptation of the poetics and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'* [online]. New York: Harcourt, Brace and Company. Recuperado de: <https://archive.org/details/aristoteliantheo00coop>
74. CRITCHLEY, Simon (2002) *Sobre el humor; traducción de Antonio Las-tra*. Torrelavega: Quálea, 2010.
75. CHAPLIN, Charles (1964) *Mi autobiografía*. Barcelona: Salvat Editores, 1995.
76. CHATMAN, Seymour (1978) *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona: RBA, 2013.
77. CHION, Michel (1985) *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra, 1994.
78. DAVIS, Douglas Matthew (1967) *The world of black humor: an introductory anthology of selections and criticism; edited, and with an introduction, by Douglas M. Davis*. New York: E. P. Dutton & co., Inc.
79. DIEGO, Rosa de y Lydia VÁZQUEZ (eds.) (1996) *De lo grotesco*. Álava: Universidad del País Vasco, Vicerrectorado Campus Álava, Facultad Filología Geografía e Historia, Departamento de Filología Francesa.
80. DÍEZ BORQUE, José María (dir.) et al. (1988) *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus.
81. DÍEZ JIMÉNEZ, Luis (1982) *Nueva antología del disparate: el libro más divertido de España*. Barcelona: Planeta.
82. ____ (1987) *Segunda antología del disparate: contestaciones disparatadas en exámenes y reválidas*. Barcelona: Herder.

83. DÍEZ JIMÉNEZ, Luis *et al.* (1971) *Antología del disparate: contestaciones disparatadas en exámenes y reválidas*. Barcelona: Herder.
84. DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2006) *Narrativa filmica: escribir para la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Fundamentos.
85. ____ (2014) «La situación dramática estructural: George Polti», *Narrativa audiovisual: conceptos para un análisis del texto audiovisual* [online]. Recuperado de: <http://ediez-narrativaaudiovisual.blogspot.com/2014/06/la-situacion-dramatica-estructural.html>
86. DIXON, Wheeler Winston (2015) *Dark Humor in Films of the 1960s* [edición digital]. New York: Palgrave Macmillan.
87. DRIOTON, Etienne (1959) *El Egipto faraónico*. Bilbao: Moretón, 1967.
88. DRIOTON, Etienne y Jacques VANDIER (1938) *Historia de Egipto*. Valencia: Lepsius, 1994.
89. ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (1974a) *Historia social del libro: Egipto*. Madrid: Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
90. ____ (1974b) *Historia social del libro: la tableta cuneiforme*. Madrid: Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
91. FAIRMAN, H. W. (1974) *The triumph of Horus: an ancient egyptian sacred drama*. Los Angeles: University of California Press.
92. FALK, Dean (2004) «Prelinguistic Evolution in Early Hominins: Whence Motherese?» *Behavioral and Brain Sciences* 27(4): 491–503 [online]. Cambridge: Cambridge University Press. Recuperado de: <http://pages.ucsd.edu:80/~johnson/COGS184/8Falk04.pdf>

93. FERNÁNDEZ URIEL, Pilar (2014) *Historia antigua universal II: el mundo griego* [edición digital]. Madrid: UNED.
94. FIELD, Syd (1984) *El libro del guión*. Madrid: Plot Ediciones, 2002.
95. FORSTER, E. M. (1927) *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 2003.
96. FRAZER, James George (1930) *Mitos sobre el origen del fuego*. Barcelona: Alta Fulla, 1986.
97. FREUD, Sigmund (1905) *El chiste y su relación con lo inconsciente; traducción Luis López-Ballesteros y de Torres*. Madrid: Alianza, 1969.
98. ____ (1905) *Obras completas volumen VIII: El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.
99. FUENTES, Juan Francisco e Isabel MARTÍN SÁNCHEZ (2020) *Boina/sombrero: una dicotomía social y simbólica en la España del siglo xx. Historia y Política*, 43, 225-254 [online]. Recuperado de: <https://doi.org/10.18042/hp.43.08>
100. FUSTER, Francisco (2015). «Ediciones del Árbol (1934-1936) [Semblanza]», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED* [online]. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ediciones-del-arbol-1934-1936-semblanza>
101. GARCÍA BERLANGA, Luis (1996) «Plácido y yo», *Nickel Odeon: Revista trimestral de cine, número tres*, pp. 170-179. Madrid: Nickel Odeon Dos, S.A.
102. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1992) *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Espasa-Calpe.
103. GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (2003) *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra.

104. GARCÍA MAROTO, Eduardo (1988) *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janés.
105. GUEREÑA, Jean-Louis (2003) *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia.
106. GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1997) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
107. GASCA, Luis (1998) *Un siglo de cine español*. Barcelona: Planeta.
108. GAUDREAU, André y François JOST, (1995) *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 2010.
109. GELB, Ignace J. (1952) *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza, 1994.
110. GENETTE, Gerard (1972) *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
111. ____ (1993) *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
112. GEORGE, A.R. (2003) *The Babylonian Gilgamesh Epic: introduction, critical edition and cuneiform texts Volume I*. New York: Oxford University Press.
113. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1961) *Los muertos y las muertas; tercera edición corregida y aumentada*. Madrid: Espasa-Calpe.
114. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón y Rodolfo CARDONA (ed.) (2021) *Greguerías*. Madrid: Cátedra.
115. GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007) *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal
116. GÓMEZ RUFO, Antonio (1997) *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B.

117. GONZÁLEZ DE SALAS, Josepe Antonio y Luis SÁNCHEZ LAÍLLA (2003) *Nueva idea de la tragedia antigua; edición y estudio preliminar de Luis Sánchez Laílla*. Kassel: Reichenberger.
118. GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y Joaquín T. CÁNOVAS BELCHI (1993) *Catálogo del cine español F2. Películas de ficción (1921-1930)*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Ministerio de Cultura.
119. GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal (ed.) (1984) *Aristóteles, Horacio, Boileau: poéticas*. Madrid: Editora Nacional.
120. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014) «La danza macabra», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n° 11, págs. 23-51 [online]. Recuperado de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>
121. GREIMAS, A. J. (1966) *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.
122. GREIMAS, A.J. y J. COURTÉS (1979) *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990.
123. GUBERN, Román y Domènec FONT (1975). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
124. GUBERN, Román *et al.* (1995) *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
125. GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (coord.) *et al.* (2013) *Relato audiovisual y humor* [edición digital]. Madrid: UNED.
126. HARD, Robin (2004) *El gran libro de la mitología griega: basado en el Manual de mitología griega de H. J. Rose*. Madrid: La esfera de los libros, 2008.
127. HART, George (1990) *Mitos egipcios*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1994.

128. HEIDEGGER, Martin (1927) *Ser y tiempo; traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C.* Madrid: Trotta, 2003.
129. ____ (2004) *Ejercitación en el pensamiento filosófico; ejercicios en el semestre de invierno de 1941-1942; traducción de Alberto Ciria* [edición digital]. Barcelona: Herder, 2012.
130. HEININK, Juan B., y Alfonso C. VALLEJO (2009) *Catálogo del cine español. Volumen F-3. Films de ficción 1931-1940.* Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
131. HERACLES, Philippe (1995) *Le gran livre de l'humour noir; avec la collaboration de Lionel Chrzanowski; illustré par Kerleroux.* París: Éditions J'ai lu.
132. HEREDERO, Carlos F. (1993) *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961.* Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
133. HERNÁNDEZ LES, Juan y Manuel HIDALGO (1981) *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga; prólogo de Francisco Umbral.* Barcelona: Anagrama.
134. HOBBS, Thomas (1651) *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil.* México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
135. HORACIO y José Luis MORALEJO (2008) *Sátiras; Epístolas; Arte poética; introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo.* Madrid: Gredos.
136. HUERTA CALVO, Javier (dir.) et al. (2003) *Historia del teatro español.* Madrid: Gredos.
137. ____ (2008) *Historia del teatro breve en España.* Madrid: Iberoamericana.

138. HUESO, Ángel Luis (1998) *Catálogo del cine español. Volumen F-4. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
139. HUTCHEON, Linda (2000) *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press.
140. JANKO, Richard (1984) *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley: University of California Press.
141. JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (ed.) (2015) *El Poema de Gilgamesh* [edición digital]. Madrid: Cátedra.
142. JOHANSSON, Sverker (2019) *En busca del origen del lenguaje: dónde, cuándo y por qué el ser humano empezó a hablar; traducción de Neila García* [edición digital]. Barcelona: Ariel, 2021.
143. KANT, Immanuel (1914) *Crítica del juicio*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1990.
144. KAYSER, Wolfgang (2004) *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Machado Libros, 2010.
145. LANGE, Charlotte (2008) *Modos de parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia y José Agustín*. Bern [etc.]: Peter Lang.
146. LEFEBVRE, Gustave (ed.) (1982) *Mitos y cuentos egipcios de la época faraónica*. Madrid: Akal, 2003.
147. LÉVI-STRAUSS, Claude (1958) *Antropología estructural*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1987.
148. LLANOS LÓPEZ, Rosana (2001) «La comedia española como proceso de inversión», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Literatura Española siglos XVI y XVII vol. II; edición de Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, págs. 345-353* [online].

149. ____ (2007) *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Arco-libros.
150. LLINÁS, Francisco (1989) *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
151. LOTMAN, Yuri M. (1970) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.
152. MACHADO, Antonio (1957) *Los complementarios y otras prosas póstumas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
153. MAESTRO, Jesús G. (2017) *El origen de la literatura*. Barcelona: Anthropos.
154. MARIÑO, Xurxo (2020) *La conquista del lenguaje: una mirada a la evolución de la mente simbólica*. Barcelona: Shackleton books.
155. MARTIN, Rod A. (2007) *The psychology of humor: an integrative approach*. Burlington, San Diego, London: Elsevier Academic Press.
156. MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M^a (1996) *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos.
157. MARTÍNEZ-PINNA, Jorge (coord.) (2002) *Mito y ritual en el antiguo occidente Mediterráneo*. Málaga: Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga.
158. MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1997) *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza.
159. MARZAL, José Javier (1996) *Melodrama y géneros cinematográficos: reconocimiento, identidad y diferencia*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.

160. MASSIP, Francesc (2002) «Formas teatrales del Al-Andalus: restos del memoricidio», *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca*, vol. 8 [online]. Recuperado de: <http://revistas.uned.es/index.php/RLL-CGV/article/view/5844/5571>
161. MAURON, Charles (1964) *Psicocrítica del género cómico; Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière; traducción de la 3ª edición francesa Mª del Carmen Bobes Naves*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
162. MCKEE, Robert (1997) *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba editorial, 2018.
163. METZ, Christian (1968) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós, 2002.
164. MIHURA, Miguel y Arturo RAMONEDA (2004) *Teatro completo; edición, introducción y notas de Arturo Ramoneda*. Madrid: Cátedra.
165. MONTIEL MUES, Alejandro (1998) «La risa melancólica», *Quimera: Revista de Literatura*, no. 16, pp. 8-15. Barcelona.
166. ____ (2014) «De antropófagos, verdugos, suicidas, cadáveres y demás ralea. Algo sobre el humor negro y el cine español (1930-1963)», *Revista Latina de Comunicación Social. Actas VI Congreso Internacional Latina de Comunicación* [online]. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de: http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/2014_actas/027_Montiel.pdf
167. MORAL PAREDES, Ángel (2006) «El esperpento cinematográfico: de El pisito a Crimen perfecto», *Cuadernos de documentación multimedia*, vol. 17 [online]. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/58923/52982>
168. MORALES RIVERA, Santiago (2017) *Anatomía del desencanto: humor, ficción y melancolía en España 1976-1998* [edición digital]. West Lafayette: Purdue University Press.

169. MORREALL, John (1983) *Taking Laughter Seriously* [edición digital]. State University of New York, Albany: State University of New York Press.
170. ____ (2009): *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor* [edición digital]. Hoboken: Wiley-Blackwell.
171. MUÑOZ SUAY, Ricardo (1973) «El humor negro en España», en *El cine: enciclopedia del 7º arte, tomo 1, pp. 231-240*. San Sebastián: Buru Lan.
172. NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta (2018) «Los muros caídos de la decencia: la prostitución en el franquismo de posguerra», en EGIDO, Ángeles y Jorge J. MONTES (editores) *Mujer, franquismo y represión: una deuda histórica, pp. 273-288*. Alcorcón: Editorial Sanz y Torres.
173. OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL (2006) *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
174. OLIVA OLIVARES, César (1978) *Antecedentes estéticos del esperpento*. Murcia: Ediciones 23-27.
175. ONAINDIA, Mario (1996) *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
176. PANOSA, M. Isabel (2009) *Grècia i Egipte en l'origen del drama: el context sagrat*. Tarragona: Instituto Catalán de Arqueología Clásica.
177. PERCEVAL, José María (2015) *El humor y sus límites: ¿de qué se ha reído la humanidad?* Madrid: Cátedra.
178. PERALES, Francisco (1997) *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
179. PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008) *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

180. PÉREZ PERUCHA, Julio (1980) *En torno a Luis García Berlanga*. Valencia: Archivo Municipal Ayuntamiento de Valencia.
181. ____ (1981) *Sobre Luis García Berlanga; comunicaciones y debates*. Valencia: Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia.
182. PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.) et al. (1984) *El cine de José Isbert*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
183. ____ (1997) *Antología crítica del cine español, 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
184. PIERROTTI, Nelson (2006) *El teatro dramático en el Antiguo Egipto* [online]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-dramtico-en-el-antiguo-egipto-0>
185. PLATÓN y Conrado EGGERS LAN (1986) *Diálogos IV: República; introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan*. Madrid: Gredos.
186. PLATÓN et al. (1983) *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo; traducciones, introducciones y notas por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri, J. L. Calvo*. Madrid: Gredos.
187. ____ (1992) *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias; traducciones, introducciones y notas por M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi*. Madrid: Gredos.
188. POLTI, Georges (1895) *Las 36 situaciones dramáticas; traducción Adrián Silisque* [versión kindle], 2018.
189. PROPP, Vladimir (1928) *Morfología del cuento; traducción del francés F. Díez del Corral*. Madrid: Akal, 1985.

190. PROPP, Vladimir y E. MÉLÉTINSKI (1928) *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de E. Mélé-tinski El estudio estructural y tipológico del cuento*. Madrid: Fundamen-tos, 1971.
191. QUEVEDO, Francisco de y James O. CROSBY (1993) *Sueños y discurs-os; edición de James O. Crosby*. Madrid: Castalia.
192. QUEVEDO, Francisco de y Domingo YNDURÁIN (1995) *La vida del Buscón llamado don Pablos; edición de Domingo Ynduráin; texto fijado por Fernando Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra.
193. QUEVEDO, Francisco de y Fernando CABO ASEGUINOLAZA (2011) *La vida del Buscón; edición, estudio y notas de Fernando Cabo Asegui-nolaza*. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Guten-berg-Círculo de Lectores.
194. RIAMBAU, Esteve (coord.) et al. (1990) *Antes del apocalipsis: el cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra, Valencia: Mostra de Cinema Medi-terrani.
195. RICO, Francisco (2011) *Lazarillo de Tormes; edición, estudio y notas de Francisco Rico*. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
196. RICOEUR, Paul (1983) *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Siglo XXI, 2004.
197. ____ (1984) *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
198. RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1997) *Lo sainetesco en el cine es-pañol*. Alicante: Universidad de Alicante.
199. ____ (2009) *La obra literaria de Rafael Azcona*. San Vicente del Raspeig (Alicante): Universidad de Alicante.

200. RIPOLL PERELLÓ, Eduardo (1986) *Orígenes y significado del arte Paleolítico*. Madrid: Silex.
201. ROCAVIVA, David (2006) *Los mejores chistes incorrectos: ¡los chistes que nunca deberías contar! (para evitar situaciones embarazosas...); ilustraciones de Enric Font*. Barcelona: Robinbook.
202. ROCHE, Anne y Marie-Claude TARANGER (2001) *Taller de guión cinematográfico: elementos de análisis fílmico*. Madrid: Abada, 2006.
203. RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.
204. ____ (1999) *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
205. ROMÁN CALVO, Norma (2007) *Los modelos actanciales y su aplicación*. México: Editorial Pax.
206. RUBIO LUCIA, Ramón y Alicia POTES (2020) *Catálogo del cine español. Volumen F5. Largometrajes 1951-1960*. Madrid: Filmoteca Española.
207. RUIZ ÁLVAREZ, Luis Enrique (2004) *El cine mudo español en sus películas*. Bilbao: Mensajero.
208. RUIZ RAMÓN, Francisco (2000) *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
209. RUIZ SANZ, Mario (2003) *El verdugo: un retrato satírico del asesino legal*. Valencia: Tirant lo Blanch.
210. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1997) «Un realismo a la española: El verdugo, entre humor negro y modernidad», *El verdugo de Luis García Berlanga; en hommage à Ricardo Muñoz Suay, Co-textes n° 36*, pp. 79-89. Montpellier: Université Paul-Valéry.

211. SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi (2006) *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
212. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2018) *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
213. SANTIAGO NOGALES, Rocío (2017) «La muerte de Alejandro Sawa y la duda de Ernesto Bark: una supuesta catalepsia tres veces novelada», *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, n. 6, págs. 97-116 [online]. Recuperado de: <https://doi.org/10.15366/philobiblion2017.6.006>
214. SANTOS FONTENLA, César (1966) *Cine español en la encrucijada*. Madrid: Ciencia Nueva.
215. SASTRE, Alfonso (2002) *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*. Hondarribia: Hiru.
216. SCHOPENHAUER, Arthur y Pilar LÓPEZ DE SANTA MARÍA (2009a) *El mundo como voluntad y representación I; traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María*. Madrid: Trotta.
217. ____ (2009b) *El mundo como voluntad y representación II: complementos; traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María*. Madrid: Trotta.
218. SEGER, Linda (1987) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp, 2007.
219. SELINGER, Valeria C. (1995) *Los secretos del guión cinematográfico*. Barcelona: Grafein ediciones, 1999.
220. SERRA, Cristóbal (1976) *Antología del humor negro español: del Lazarillo a Bergamín*. Barcelona: Tusquets.

221. SHAKESPEARE, William y José María VALVERDE (1994) *Tragedias; introducción, traducción y notas de José María Valverde*. Barcelona: RBA.
222. SÓFOCLES y José VARA DONADO (2017). *Tragedias completas; edición y traducción de José Vara Donado*. Madrid: Cátedra.
223. SOJO, Kepa (2016) *El verdugo. Luis García Berlanga (1963); colección Guías para ver y analizar*. Valencia: Nau Llibres.
224. ____ (2020) «El verdugo (1963) de Berlanga y su trascendencia en la historia del cine español» en *Artigrama*, núm. 35, 2020, pp. 163-175 [online]. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Recuperado de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8163>
225. SOURIAU, Etienne (1950) *Les deux cent mille situations dramatiques*. París: Flamarion.
226. SPENCER, Herbert (1891) *Essays: scientific, political, & speculative VOL II*. London: Williams and Norgate.
227. STILMAN, Eduardo (1967) *El humor negro: antología de textos; edición y notas de Eduardo Stilman; Ilustraciones de Hermenegildo Sabat*. Buenos Aires: Brújula.
228. STYAN, J. L. (1968) *The dark comedy: the development of modern comic tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
229. TIP Y COLL (1974) *El libro de Tip y Coll: dame la manita pepeluí*. Madrid: Ediciones 99.
230. TODOROV, Tzvetan (1969) *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones, 1973.

231. ____ (1980) *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Buenos Aires, DL, 1982.
232. TREBOLLE, Julio (2009) *Imagen y palabra de un silencio: la Biblia en su mundo*. Editorial Trotta: Madrid.
233. TRUFFAUT, François (1966) *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
234. UBIETA LÓPEZ, José Angel (dir.) et al. (1993) *Biblia de Jerusalén: nueva edición totalmente revisada y aumentada*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
235. VALE, Eugene (1982) *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, 2006.
236. VALLE-INCLÁN, Ramón del (1927) *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte; opera omnia vol.4* [edición digital]. Madrid: Rivadeneyra.
237. VALLE-INCLÁN, Ramón del y Jesús RUBIO JIMÉNEZ (2011) *Martes de carnaval: esperpentos; edición de Jesús Rubio Jiménez*. Madrid: Espasa Libros.
238. VALLE-INCLÁN, Ramón del et al. (2012) *Luces de bohemia: esperpento; edición de Alonso Zamora Vicente; guía de lectura y glosario, Joaquín del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa Libros.
239. VALLE-INCLÁN, Ramón María del et al. (1994) *Entrevistas, conferencias y cartas; edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán*. Valencia: Pre-Textos.
240. VALLÉS CALATRAVA, José R. (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
241. VANOYE, Francis y Anne GOLIOT-LÉTÉ (1992) *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada, 2008.

242. VARA DONADO, José (1996) *Origen de la tragedia griega*. Cáceres: Servicio de publicaciones Universidad de Extremadura.
243. VEGA, Lope de y Evangelina RODRÍGUEZ (2011) *Arte nuevo de hacer comedias; edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez*. Madrid: Castalia y Acción Cultural Española.
244. VEGA, Lope de et al. (2016) *Arte nuevo de hacer comedias; edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez; fuentes y ecos latinos: Pedro Conde Parrado*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
245. VEGA RAMOS, María José (1992) «Teoría de la "Novella" y Neoaristotelismo quinientista», *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 15, págs. 361-374 [online]. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Recuperado de <https://dehesa.unex.es/handle/10662/3077>
246. ____ (1997) *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
247. VILARROYA, Óscar (2019) *Somos lo que nos contamos: cómo los relatos construyen el mundo en que vivimos*. Barcelona: Ariel.
248. VIÑAS PIQUER, David (2007) *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
249. VOLTES BOU, Pedro (1958) *El teatro griego: (historia y antología)*. Barcelona: Vergara.
250. WATTS, Alan (1968) *Mito y ritual en el cristianismo*. Barcelona: Kairós, 1998.
251. ZINGARELLI, Andrea Paula (2010) «Performance y audiencias en el Egipto faraónico», *Actas del V Coloquio Internacional Mito y Performance, de Grecia a la Modernidad; edición de Juan Tobías Nápoli; Graciela Cristina Zecchin de Fasano; Luz Pepe Suárez* [online]. La Plata:

Universidad de La Plata: Universidad de La Plata. Recuperado de:
[https://www.academia.edu/34561510/Representaciones_y_audien-
cias_en_el_Egipto_fara%C3%B3nico](https://www.academia.edu/34561510/Representaciones_y_audencias_en_el_Egipto_fara%C3%B3nico)

252. ZUBIAUR GOROZIKA, Nekene E. y Carmen AROCENA BADILLOS (coords.) *Sonrisas y lágrimas de España: esperpento, humor negro y costumbrismo en el cine español*. Oleiros: Vía láctea.
253. ZUNZUNEGUI, Santos (1996) *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.
254. ____ (2002) *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).



FILMOGRAFÍA GENERAL

1. ABRAHAMS, Jim, David ZUCKER y Jerry ZUCKER. (directores) (1980) *Airplane!* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Howard W. Koch Production.
2. AMO, Antonio del (director) (1960) *Melocotón en almíbar* [online]. España: Apolo Films.
3. ANTONIONI, Michelangelo (director) (1966) *Blow-Up* [online]. Reino Unido, Italia: Premier Productions Co., Inc., Carlo Ponti Production, Metro-Goldwyn-Mayer.
4. ARREGI, Aitor, Jon GARAÑO y José Mari GOENAGA (directores) (2019) *La trinchera infinita* [online]. España, Francia: Irusoin, Moriarti Produksioak, La Claqueta PC, Manny Films.
5. ASHBY, Hal (director) (1971) *Harold and Maude* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Mildred Lewis and Colin Higgins Production.
6. BAÑOS, Ricardo de (director) (1916) *La cortina verde*. España: Royal Films.
7. BARBONI, Enzo (director) (1970) *Lo chiamavano Trinità...* [online]. Italia: West Film.
8. BENJAMIN, Richard (director) (1986) *The Money Pit* [online]. Estados Unidos: Amblin Entertainment, U-Drive Productions, Universal Pictures.
9. BERG, Peter (director) (2008) *Hancock* [online]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Overbrook Entertainment, Weed Road Pictures, Blue Light, Relativity Media.
10. BONG, Joon-Ho (director) (2019) *Parasite* [online]. Corea del Sur: CJ Entertainment, Barunson E&A.

11. BOORMAN, John (director) (1981) *Excalibur* [VHS]. Reino Unido, Estados Unidos: Orion Pictures, Warner Bros.
12. ____ (1985) *The Emerald Forest* [DVD]. Reino Unido: Christel Films and Embassy Films.
13. BROOKS, Mel (director) (1974) *Young Frankenstein* [online]. Estados Unidos: Gruskoff/Venture Films, Crossbow Productions, Jouer Limited.
14. BURTON, Tim y Mike JOHNSON (directores) (2005) *Corpse Bride* [online]. Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros., Tim Burton Productions, Laika Entertainment, Patalex Productions, Will Vinton Studios.
15. CALDERA RUIZ, Javier (director) (2009) *Spanish movie* [online]. España: Think Studio, Telecinco Cinema.
16. CAMUS, Mario (director) (1984) *Los santos inocentes* [DVD]. España: Ganesh Producciones Cinematográficas, Televisión Española.
17. CLINE, Edward Francis (director) (1933) *So This Is Africa* [online]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
18. COTTAFABI, Vittorio (director) (1957) *Toro bravo*. Italia, España: Itálica Films, Phoenix Produzione Film.
19. CUARÓN, Alfonso (director) (2018) *Roma* [online]. México, Estados Unidos: Participant Media, Esperanto Filmoj.
20. CURTIZ, Michael (director) (1942) *Casablanca* [VHS]. Estados Unidos: Warner Bros.
21. CHAPLIN, Charles (director) (1925) *The Gold Rush* [online]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions.
22. CHAPLIN, Charlie (director) (1936) *Modern Times* [online]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions.

23. DAVES, Delmer (1947) *Dark Passage* [VHS]. Estados Unidos: Warner Bros.
24. DAVISON, Tito (director) (1954) *El caso de la mujer asesinadita* [online]. México: Filmex.
25. DÍEZ, Miguel Ángel (director) (1985) *Luces de bohemia* [online]. España: Laberinto Films, Televisión Española.
26. DONALDSON, Roger (director) (1987) *No Way Out* [film]. Estados Unidos: Orion Pictures.
27. EASTWOOD, Clint (director) (2018) *The Mule* [online]. Estados Unidos: Imperative Entertainment, Warner Bros., Bron Studios, Malpaso Productions.
28. EDWARDS, Blake (director) (1968) *The Party* [online]. Estados Unidos: The Mirisch Corporation (Mirisch-Geoffrey production), Blake Edwards production, United Artists.
29. EGOYAN, Atom. (director) (1997) *The Sweet Hereafter* [online]. Canadá: Alliance Communications Corporation, Ego Film Arts production, Telefilm Canada, The Harold Greenberg Fund, The Movie Network, Canadian Film or Video Production Tax Credit Program.
30. ERICE, Víctor (director) (1973) *El espíritu de la colmena* [online]. España: Elías Querejeta.
31. FERNÁN GÓMEZ, Fernando (director) (1964) *Los palomos* [online]. España: Estela Films.
32. FERNÁN GÓMEZ, Fernando y José Luis GARCÍA SÁNCHEZ (directores) (2000) *Lázaro de Tormes* [online]. España: Lolafilms, Vía Digital y Televisión Española.

33. FERRERI, Marco (director) (1963) *Una storia moderna: l'ape Regina* [online]. Italia, Francia: Sanro Film, Marceau Cocinor.
34. ____ (1973) *La Grande Bouffe* [online]. Francia, Italia: Mara Films, Les Films 66, Capitolina Produzioni Cinematografiche.
35. FERRÉS IQUINO, Ignacio (director) (1942) *Los ladrones somos gente honrada* [online]. España: CIFESA.
36. FONDATO, Marcello (director) (1974) *...Altrimenti ci arrabbiamo!* [online]. España, Italia: Filmayer Producción, Capital Film.
37. FORQUÉ, José María (director) (1960) *Maribel y la extraña familia* [online]. España: Tarfe Films, As Films Producción.
38. FRANCO, Ricardo (director) (1997) *La buena estrella* [online]. España, Francia, Italia: Pedro Costa P.C., Enrique Cerezo P.C., Mat Films, GA&A, TVE.
39. GARCÍA BERLANGA, Luis (director) (1953) *Novio a la vista* [online]. España: Producciones Benito Perojo, CEA.
40. ____ (1956) *Calabuch* [online]. España, Italia: Águila Films, Films Costellazione.
41. ____ (1974) *Tamaño natural* [online]. España, Francia, Italia: Jet Films, UPF Films 66, Fox Europa, Verona Produzione.
42. GIL, Rafael (director) (1943) *Eloísa está debajo de un almendro* [online]. España: CIFESA.
43. ____ (1955) *La otra vida del capitán Contreras* [VHS]. España: Saeta P.C., Suevia Films (Cesáreo González productor).
44. ____ (1970) *El hombre que se quiso matar* [online]. España: Coral Producciones Cinematográficas.

45. GIROLAMI, Marino y Antonio MOMPLET (directores) (1957) *Valentina*. España, Italia: Unión Film, Produzioni D.S.
46. GODARD, Jean-Luc (director) (1964) *Une femme mariée* [online]. Francia: Anouchka Films, Orsay Films.
47. HAWKS, Howard (director) (1944) *To Have and Have Not* [VHS]. Estados Unidos: Warner Bros.
48. HITCHCOCK, Alfred (director) (1940) *Foreign Correspondent* [online]. Estados Unidos: Walter Wanger Productions.
49. ____ (1946) *Notorious* [online]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
50. ____ (1956) *The Wrong Man* [online]. Estados Unidos: Warner Bros.
51. ____ (1958) *Vertigo* [online]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
52. ____ (1959) *North by Northwest* [online]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Loew's Incorporated.
53. ____ (1960) *Psycho* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
54. IVORY, James (director) (1993) *The Remains of the Day* [online]. Estados Unidos, Reino Unido: Mike Nichols, John Calley, Merchant Ivory Productions.
55. JACKSON, Peter (director) (2012) *The Hobbit: An Unexpected Journey* [online]. Nueva Zelanda, Estados Unidos: New Line Cinema, Metro-Goldwyn-Mayer, Wingnut Films.
56. ____ (2013) *The Hobbit: The Desolation of Smaug* [online]. Nueva Zelanda, Estados Unidos: New Line Cinema, Metro-Goldwyn-Mayer, Wingnut Films.

57. ____ (2014) *The Hobbit: The Battle of the Five Armies* [online]. Nueva Zelanda, Estados Unidos: New Line Cinema, Metro-Goldwyn-Mayer, Wingnut Films.
58. JONES, Terry (director) (1979) *Life of Brian* [online]. Reino Unido: HandMade Films.
59. KEATON, Buster y Eddie CLINE (directores) (1923) *The Balloonatic* [online]. Estados Unidos: Buster Keaton Production.
60. KERSHNER, Irvin (director) (1980) *The Empire Strikes Back* [VHS]. Estados Unidos: Lucasfilm.
61. KUBRICK, Stanley (director) (1961) *Lolita* [online]. Estados Unidos, Reino Unido: Seven Arts Production, James B. Harris & Stanley Kubrick, Anya Production, Transworld Pictures.
62. ____ (1971) *A Clockwork Orange* [online]. Reino Unido, Estados Unidos: Stanley Kubrick Production, Warner Bros., Polaris Productions.
63. LANDIS, John (director) (1980) *The Blues Brothers* [online]. Estados Unidos: Universal Pictures.
64. LANG, Fritz (director) (1933) *Das Testament des Dr. Mabuse* [online]. Alemania: Nero Film.
65. LLADÓ, Juan (director) (1956) *El difunto es un vivo* [online]. España: IFI Producción.
66. LLUCH, Miguel (director) (1955) *Sitiados en la ciudad*. España: IFI Producción.
67. LÓPEZ RUBIO, JOSÉ (director) (1941) *Pepe Conde*. España: Ufisa.

68. MAMOULIAN, Rouben (director) (1931) *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [online]. Estados Unidos: Rouben Mamoulian Production, Paramount Publix Corporation.
69. MERINO, José Luis (director) (1969) *Las cinco advertencias de Satanás* [online]. España, Portugal: P.C. Hispamer Films, Francisco de Castro, Américo Coimbra.
70. MARSHALL, Penny (directora) (1988) *Big* [online]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, Gracie Films, American Entertainment Partners II L.P.
71. MARTÍN PATINO, Basilio (director) (1977) *Queridísimos verdugos* [online]. España: Turner Films.
72. MEYERS, Nancy (directora) (2000) *What Women Want* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Icon Productions, Icon/Wind Dancer.
73. MIZOGUCHI, Kenji (director) (1954) 山椒大夫, *El Intendente Sansho* [online]. Japón: Daiei Studios.
74. NEVILLE, Edgar (director) (1945) *Domingo de Carnaval* [online]. España: Saleté-Jimeno, Edgar Neville.
75. NIEVES CONDE, José Antonio (director) (1951) *Surcos* [online]. España: Atenea Films.
76. NOÉ, Gaspar (director) (2018) *Climax* [online]. Francia, Bélgica: Arte France Cinéma, Rectangle Productions, Wild Bunch, Eskwad, KNM, Vice Films, Artemis Productions, Les Cinémas de la Zone, CNC, Sacem, VOO, BE TV, Shelter Prod, Taxshelter. be, Cinéventure 3.
77. NOLAN, Christopher (Director) (2010) *Inception* [online]. Estados Unidos, Reino Unido: Warner Bros., Legendary Pictures, Syncopy Films.

78. ____ (2014) *Interstellar* [online]. Estados Unidos: Warner Bros, Paramount Pictures, Legendary Pictures.
79. OLEA, Pedro (director) (1985) *El caso de las envenenadas de Valencia* [online]. España: Pedro Costa Producciones Cinematográficas.
80. POLANSKY, Roman (director) (1974) *Chinatown* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Robert Evans, Paramount-Penthouse, Long Road Productions.
81. POLLACK, Sydney (director) (1982) *Tootsie* [online]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Mirage/Punch Production, Delphi Productions.
82. RAMÍREZ, Pedro L. (director) (1936) *Morena Clara* [online]. España: CIFESA.
83. ____ (1959) *Crimen para recién casados* [online]. España: As Films Producción, Tarfe Films.
84. RAMIS, Harold (director) (1993) *Groundhog Day* [VHS]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
85. REY, Florián (director) (1925) *El lazarillo de Tormes*. España: Atlántida S.A.C.E.
86. ROHMER, Éric (director) (1983) *Pauline à la plage* [online]. Francia: Les Films du Losange, Les Films Ariane.
87. SCORSESE, Martin (director) (1976) *Taxi Driver* [online]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Bill/Phillips Production, Italo-Judeo Production.
88. SCOTT, Ridley (director) (1991) *Thelma & Louise* [online]. Estados Unidos, Reino Unido, Francia: Metro-Goldwyn-Mayer, Percy Main, Star Partners III Ltd., Pathé Entertainment.

89. SEDGWICK, Edward (director) (1928) *The Cameraman* [online]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Edward Sedgwick Production, Buster Keaton Production.
90. SEGURA, Santiago (director) (1998) *Torrente, el brazo tonto de la ley* [film]. España: Rocabruno, Cartel, Vía Digital.
91. SHADYAC, Tom (director) (1997) *Liar* [online]. Estados Unidos: Universal Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer Production.
92. SHYAMALAN, M. Night (director) (2004) *The Village* [online]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Scott Rudin Productions.
93. SOLER, Fernando (director) (1942) *El verdugo de Sevilla* [online]. México: Films Mundiales S.A.
94. SOLER, Julián (director) (1945) *Las cinco advertencias de Satanás*. México: Producciones Abel Salazar.
95. SPILBERG, Steven (director) (1975) *Jaws* [online]. Estados Unidos: Zanuck/Brown Company, Universal Pictures.
96. TARANTINO, Quentin (director) (1991) *Pulp Fiction* [online]. Estados Unidos: Miramax, A Band Apart, Jersey Films.
97. TRIER, Lars von (director) (1996) *Breaking the Waves* [online]. Dinamarca: Zentropa Entertainments y otras (treintaiuna productoras en total según IMDb y veintiocho según créditos).
98. TRUEBA, David (director) (2007) *Rafael Azcona, oficio de guionista* [online]. España: Canal+ España.
99. UNKRICH, Lee y Adrián MOLINA (directores) (2017) *Coco* [online]. Estados Unidos, México: Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures.

100. VERBINSKI, Gore (director) (2003) *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [online]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, First Made Productions.
101. VILLANUEVA, Vicente (director) (2017) *Toc Toc* [online]. España: La-zona, Atresmedia cine, Wind films AIE, Movistar+, Cosmopolitan TV.
102. WAYANS, Keenen Ivory (director) (2000) *Scary Movie* [film]. Estados Unidos: Dimension Films, Wayans Bros. Entertainment, Gold-Miller, Brad Grey Pictures, Miramax Film Corp.
103. WEIR, Peter (director) (1998) *The Truman Show* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures, Scott Rudin Productions.
104. WELLES, Orson (director) (1941) *Citizen Kane* [online]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, Mercury Productions.
105. WENDERS, Win (Director) (1984) *Paris, Texas* [online]. Alemania: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Film4 Productions, Pro-ject Filmproduktion.
106. WILDER, Billy (director) (1950) *Sunset Blvd* [online]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
107. ____ (1959) *Some Like It Hot* [online]. Estados Unidos: United Artists, Ashton Productions, The Mirisch Corporation.
108. ____ (1960) *The Apartment* [online]. Estados Unidos: The Mirisch Corporation.
109. ZHAO, Chloé (Directora) (2020) *Nomadland* [online]. Estados Unidos: Highwayman Films, Cor Cordium Productions, Hear/Say Productions.



FILMOGRAFÍA HUMOR NEGRO CINE ESPAÑOL

1. BARDEM, Juan Antonio (director) (1956) *Calle Mayor* [online]. España, Francia: Manuel J. Goyanes, Cesáreo González, Play-Art, Iberia Films.
2. BARDEM, Juan Antonio y Luis GARCÍA BERLANGA (directores) (1951) *Esa pareja feliz* [online]. España: Industrias Cinematográficas Altamira.
3. BERRY, John (director) (1956) *El amor de Don Juan* [online]. Francia, España, Italia: Les Films du Cyclope, Producciones Benito Perojo, DA.MA. Cinematográfica.
4. BUCHS, José (director) (1927) *Los aparecidos*. España: Ediciones Forn-Buchs.
5. CAHEN SALABERRY, Enrique (director) (1958) *Carlota* [online]. España: Bosco Films (Ana Mariscal productora).
6. CANO, Mateo y José Luis MERINO (directores) (1960) *El vagabundo y la estrella* [online]. España: Documento film.
7. CLAIR, René, Alessandro BLASETTI, Luis GARCÍA BERLANGA y Hervé BROMBERGER (directores) (1962) *Las 4 verdades* [online]. Francia, Italia, España: Madeleine Films, Franco London Film, Hispamer Film, Ajace Produzione Cinematografica.
8. COMAS, Ramón (director) (1957) *Historias de Madrid* [online]. España: UCE Films.
9. CHOMÓN, Segundo de (realizador) (1907) *Le spectre rouge* [online]. Francia: Pathé Frères.
10. DELGADO, Luis María y Fernando FERNÁN GÓMEZ (directores) (1953) *Manicomio* [DVD]. España: Helenia Films.

11. DELGRÁS, Gonzalo (director) (1946) *Los habitantes de la casa deshabitada* [online]. España: Estrella Azul, Hidalguía Films.
12. ELÍAS RIQUELME, Francisco (director) (1929) *El misterio de la Puerta del Sol* [online]. España: F.M. Vitores.
13. ELORRIETA, José María (director) (1956) *Al fin solos* [online]. España: Universitas Films.
14. ____ (director) (1962) *El diablo en vacaciones* [online]. España: Producciones Cinematográficas Alesanco Films.
15. ESTELRICH, Juan (director) (1959) *Se vende un tranvía* [online]. España: Estudios Moro.
16. FERRÉS IQUINO, Ignacio (director) (1941) *El difunto es un vivo* [online]. España: Producciones Campa, CIFESA.
17. FERNÁN GÓMEZ, Fernando (director) (1961) *La venganza de don Mendo* [online]. España: Cooperativa A.C.T.A.
18. FERNÁNDEZ ARDAVÍN, César (director) (1959) *El Lazarillo de Tormes* [online]. España: Hesperia Films.
19. FERRERI, Marco (director) (1960) *El cochecito* [online]. España: Film 59 (Pedro Portabella productor).
20. FORQUÉ, José María (director) (1953) *El diablo toca la flauta* [online]. España: Estela Films.
21. ____ (1961) *Usted puede ser un asesino* [online]. España: As Films.
22. ____ (1962) *Atraco a las tres* [online]. España: Hesperia Films, Pedro Masó Producciones Cinematográficas.

23. FRANCO, Jesús (director) (1959) *Tenemos 18 años* [online]. España: Auster Films.
24. GARCÍA BERLANGA, Luis (director) (1953) *¡Bienvenido, Mister Marshall!* [online]. España: Uninci.
25. ____ (1957) *Los jueves, milagro* [online]. España, Italia: Ariel, Continental Produzione Domiziana Internazionale Cinematografica.
26. ____ (1961) *Plácido* [online]. España: Jet Films.
27. ____ (1963) *El verdugo* [online]. España, Italia: Naga Films, Zebra Films.
28. GARCÍA MAROTO, Eduardo (director) (1934) *Una de fieras* [online]. España: C.E.A.-Tobis.
29. ____ (1935) *Una de miedo* [online]. España: CEA.
30. ____ (1936) *...Y, ahora... una de ladrones* [online]. España: CEA.
31. ____ (1939) *Los cuatro robinsones* [online]. España: CIFESA.
32. ____ (1954) *Tres eran tres*. España: Cooperativa del Cinema de Madrid.
33. GIL, Rafael (director) (1942) *Viaje sin destino* [online]. España: CIFESA, UPCE.
34. ____ (1942) *El hombre que se quiso matar* [online]. España: CIFESA, UPCE.
35. IGLESIAS, Miguel (director) (1957) *Su desconsolada esposa* [online]. España: Concha Films (Justo Ortiz González productor), Imperial Films.
36. ISASI-ISASMENDI, Antonio (director) (1962) *Vamos a contar mentiras* [online]. España: Isasi Producciones Cinematográficas.

37. JARDIEL PONCELA, Enrique (director) (1940) *Mauricio o una víctima del vicio*. España: Grafofilm.
38. LAZAGA, Pedro (director) (1959) *Los tramposos* [online]. España: Ágata Films.
39. LÓPEZ RUBIO, José (director) (1946) *El crimen de Pepe Conde* [online]. España: Suevia Films (Cesáreo González productor).
40. LUCIA, Luis (director) (1954) *Morena Clara* [online]. España: CIFESA, Producciones Benito Perojo, Cesáreo González (Suevia Films).
41. ____ (1957) *Un marido de ida y vuelta* [online]. España: Guión Producciones Cinematográficas.
42. MARQUINA, Luis (director) (1960) *¡Adiós, Mimi Pompón!* [online]. España: CEA, Tarfe Films.
43. ____ (1961) *¿Dónde pongo este muerto?* [online]. España: IFI España.
44. MARTÍN-VELA FERRY, Isidoro y Marco FERRERI (directores) (1958) *El pisito* [DVD]. España: Documento Films.
45. MIHURA, Jerónimo (director) (1953) *Maldición gitana*. España: Producciones Benito Perojo, Suevia Films (Cesáreo González productor).
46. NAVARRO, Agustín (director) (1961) *Cuidado con las personas formales*. España: Brio P.C.
47. NEVILLE, Edgar (director) (1944) *La torre de los siete jorobados* [online]. España: J. Films (Producciones Luis Judez), España Films (Germán López productor).
48. NIEVES CONDE, José Antonio (director) (1958) *El inquilino* [online]. España: Films Españoles Cooperativa.

49. OZORES, Mariano (director) (1959) *Las dos y media y... veneno* [online]. España: Cinematografía Hispánica.
50. RAMÍREZ, Pedro L. (1956) *Los ladrones somos gente honrada* [online]. España: Producción Aspa.
51. ____ (1958a) *El gafe* [online]. España: Procusa.
52. ____ (1958b) *Fantasma en la casa*. España: Guión PC, PE Films.
53. ROMÁN, Antonio (director) (1942) *Intriga* [online]. España: Hércules Films, Producciones TB.
54. ____ (1958) *Bombas para la paz* [online]. España: Hispamex Films.
55. SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (director) (1945) *El destino se disculpa* [DVD]. España: Estudios Ballesteros.
56. ____ (1955) *Historias de la radio* [online]. España: Chapalo Films, Suevia Films (Cesáreo González productor).
57. ____ (1957) *Faustina* [online]. España: Chapalo Films.
58. ____ (1962) *El grano de mostaza* [online]. España: Tarfe Films, As Film Producción.
59. SALVIA, Rafael J. (director) (1956) *Manolo Guardia urbano* [online]. España: CB Films, Producciones Cinematográficas Ariel.
60. SOCÍAS, Isidro (director) (1937) *Las cinco advertencias de Satanás*. España: Nave Producciones Cinematográficas.
61. SUMMERS, Manuel (director) (1963) *Del rosa... al amarillo* [online]. España: Impala, Eco Films.

62. ZABALZA, José María (director) (1958) *Entierro de un funcionario en primavera* [online]. España: Haz Producciones Cinematográficas.



ANEXOS

ANEXO 01. SEGMENTACIÓN NARRATIVA ANTÍGONA. SÓFOCLES

Primer acto o principio

Prólogo: La acción transcurre en el palacio real de Tebas y comienza con el diálogo entre Antígona y su hermana Ismene, ambas hijas del malogrado Edipo, lamentando la muerte de sus hermanos Eteocles y Polinices. Como castigo a Polinices, Creonte ha ordenado que nadie le dé sepultura. Antígona se propone convencer a Ismene para que la ayude a enterrar a su hermano quebrantando las órdenes dadas por Creonte. Ismene no quiere adulterar las intenciones de Creonte y, después de intentar disuadir a Antígona de sus peligrosos fines, rechaza compartir su desobediencia.

Párodos: Entra el coro llamado por Creonte. El coro cuenta el ataque de Polinices a Tebas la cual estaba defendida por Eteocles. Los dos hijos de Edipo se disputaban el troto de la ciudad. La mala fortuna hace que los dos hermanos enfrentados en duelo mueran.

Episodio 1: Creonte llega del campo de batalla y se dirige al Coro, les hace saber que, después de la vacante de trono en Tebas por la muerte de los dos pretendientes e hijos de Edipo, él como familiar más cercano se va a hacer cargo de la ciudad en calidad de rey. Entre otras medidas anuncia la prohibición de dar sepultura a Polinices como castigo por haberse levantado en armas contra su hermano y defensor de Tebas. Más tarde entra en escena uno de los guardianes encargado de custodiar el cadáver de Polinices. El guardián le cuenta a Creonte que alguien ha intentado enterrar a Polinices. Creonte encolerizado le ordena que encuentre al hacedor de semejante afrenta.

Estásimo 1: El coro colma de alabanzas al hombre, habla de sus grandes facultades. También se lamenta de las grandes contradicciones que azotan a la condición humana.

Segundo acto, nudo o medio

Episodio 2: Antígona es detenida, ha sido sorprendida intentando nuevamente enterrar a Polinices. El guardián la lleva presa ante Creonte. Antígona reconoce ser la autora de tales hechos. Se produce un diálogo entre Creonte y

Antígona cargado de reprimendas. Antígona sabe que, aunque Creonte no lo dijera expresamente, será condenada a muerte por desobediencia.

Estásimo 2: El Coro se lamenta de la mala fortuna que ensombrece a la casa de Edipo.

Episodio 3: Aparece en escena Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona. Hemón desesperadamente intenta hacer ver a su padre de lo errado de su decisión y le pide insistentemente que revoque la condena a muerte impuesta a Antígona. Creonte no cede en su intención. Hemón airadamente amenaza a su padre y desaparece de la escena. Creonte no agraviará a Ismene, pero con Antígona está dispuesto a cumplir su orden y le impone la condena de ser encerrada en una cueva con un poco de comida a merced de la piedad divina.

Estásimo 3: Antígona interviene en diálogo con el coro.

Episodio 4: Creonte se reafirma en su decisión. Antígona declama llena de lamentos y desesperación antes de ser llevada a la cueva. Antígona es trasladada a su infame destino.

Estásimo 4: El coro habla de referentes mitológicos en comparación con lo acontecido a Antígona.

Episodio 5: Entra a escena Tiresias, el adivino ciego. Tiresias pone en conocimiento de Creonte que la ciudad está sumida en el caos y la enfermedad desde que Polinices fue sumido en el desprecio y postrado al raso a dominio de fieras y demás seres depravados, por tal motivo, los dioses se han enfurecido. Tiresias pide a Creonte que recapacite y dé digna sepultura a Polinices. Creonte osadamente niega tales recomendaciones. Tiresias entonces le vaticina que, si no pone remedio a sendas equivocaciones, tanto la de Polinices como la de Antígona, acontecerán hechos aciagos y sumidos en la desdicha; Tiresias añade que esos hechos afectarán directa e irremediablemente a su descendencia. El episodio finaliza con el diálogo entre Creonte y el Corifeo⁶⁶¹. El Corifeo le aconseja que haga caso a Tiresias y revoque sus malogradas decisiones. Creonte accede y se dirige con su séquito a liberar a Antígona.

Estásimo 5: Cánticos de alabanzas a Baco.

⁶⁶¹ Dirigente, representante o cabeza visible del coro.

Tercer acto o desenlace

Episodio 6: Entra en escena un mensajero y le cuenta al Corifeo que Hemón se ha quitado la vida. Eurídice escucha las malhadadas palabras y sale de palacio para que el mensajero le confirme lo dicho. El mensajero se reitera en sus palabras y cuenta cómo se produjeron los hechos: Creonte descubrió en la cueva a Hemón abrazado a su prometida. Antígona se había quitado la vida colgándose del cuello. Hemón al ver a su padre, intentó matarlo, pero fue incapaz de consumar su venganza y se dio muerte. Como consecuencia de estos hechos Eurídice se suicida. Creonte arrepentido y bajo mil lamentos pide que lo lleven lejos de Tebas.

Estásimo 6: El coro hace una invocación a favor de la sensatez y en contra de las personas arrogantes.



ANEXO 02. SEGMENTACIÓN NARRATIVA EDIPO REY. SÓFOCLES

Primer acto o principio

Prólogo: Un grupo de jóvenes y ancianos se reúne ante el palacio de Edipo en Tebas para hacerle llegar sus preocupaciones sobre el estado en que se encuentra sumida la ciudad. Edipo les comunica que ha enviado a Delfos a su cuñado Creonte para recabar información del oráculo al respecto. Creonte llega e informa que Apolo ha ordenado que se busque y se castigue al asesino de Layo para que la ciudad vuelva a la normalidad. Edipo se compromete a realizar todo lo preciso para dar con el asesino del antiguo rey.

Párodos: El Coro invoca a los dioses y les pide, con lamento, una solución al problema de la ciudad.

Episodio 1: Edipo está determinado en dar con el asesino de Layo. Para ello hace buscar al viejo adivino Tiresias. Tiresias le dice que es él mismo el asesino que anda buscando. Edipo achaca a Creonte tales ideas. El episodio termina con la declaración de Tiresias donde expone todos los hechos pasados desconocidos por Edipo y todos los hechos desgraciados que están por venir.

Estásimo 1: El Coro duda de la verosimilitud de los hechos futuribles contado por Tiresias.

Segundo acto, nudo o medio

Episodio 2: Edipo dialoga efusivamente con Creonte al que le acusa de emitir gravísimas acusaciones en su contra. Por otro lado, Yocasta recomienda a Edipo que no tenga en cuenta las adivinaciones de Tiresias, pues otras adivinaciones, en las que ella y su anterior esposo eran protagonistas, no se cumplieron. Yocasta cuenta a Edipo esas predicciones no cumplidas en las que se vaticinaba que Layo sería muerto por su hijo, contrariamente Layo murió a manos de un extranjero en una encrucijada. Edipo comienza a sospechar y pide a Yocasta que le haga una descripción de Layo y de las circunstancias de su muerte. Edipo cuenta a Yocasta que huyó de Corinto porque Febo le auguró que mataría a su padre y que tendría relaciones con su madre. En su huida, en un cruce de caminos, tuvo un mal encuentro con una expedición de hombres, el desafortunado percance acabó con la mayor parte de los expedicionarios muertos a manos de Edipo, entre ellos había uno que coincidía físicamente con la descripción de Layo hecha por Yocasta. Edipo se reafirma en su sospecha.

Estásimo 3: La desdicha y la incertidumbre se apodera del Coro.

Episodio 3: Un mensajero llega a palacio y comunica a Edipo la muerte de Pólipo, su supuesto padre y rey de Corinto, allí le reclaman como futuro rey. Edipo no quiere volver a Corinto, escapó por miedo a que se cumplieran las predicciones del oráculo en las que mataba a su padre y se casaba con su madre. El mensajero intenta tranquilizarle contándole que Pólipo y Mérope no era sus padres. Fue él mismo quien le entregó a Pólipo siendo un bebé. El mensajero en aquel entonces trabajaba como asalariado cuidando rebaños de Pólipo cuando un pastor de Layo lo dejó a su recaudo. Ante tales palabras, Yocasta, alarmada y sumida en la preocupación, le pide a Edipo que no intente averiguar su pasado, pero él está decidido y ordena buscar al pastor de Layo para poner luz a tanta sospechada oscuridad.

Estásimo 4: El Coro divaga sobre los progenitores de Edipo.

Episodio 4: Llega el pastor de Layo y le confirma que fue él el que lo entregó al mensajero, y que fue Yocasta, a su vez, quien se lo cedió para que se deshiciera de él “por miedo a unos oráculos nefastos” (Sófocles y Vara Donado 2017: 249). El criado de Layo cuenta que no dispuso del valor necesario para cumplir las órdenes y optó por dejarlo en manos del pastor de Corinto. Se confirman los peores augurios, Edipo tiene total conocimiento de los hechos.

Estásimo 5: El Coro se lamenta de lo sucedido y acompaña en su dolor al desgraciado Edipo.

Tercer acto o desenlace

Episodio 5: Se produce un diálogo entre el Coro y un mensajero de la casa de Edipo. El mensajero cuenta que Yocasta ante la terrible confirmación se ha quitado la vida. Edipo al descubrir este luctuoso hecho se ha golpeado los ojos con los broches de Yocasta hasta colmarlos con su sangre y obligarlos a no ver nunca más. Edipo sale de palacio con los ojos ensangrentados y entabla un diálogo con el Corifeo lamentándose de su desdicha. Aparece Creonte, con el que entabla diálogo, Edipo le pide que lo lleve lejos.

Estásimo 6 o Éxodo: El Corifeo hace un alegato para mostrar su desánimo propio y el de los habitantes de Tebas.



ANEXO 03. EL PESCADOR Y EL CAZADOR. TIP Y COLL

TIP. –Mire qué ejemplar. Este lo maté cuando estaba completamente vivo.

COLL. –¿Cuánto tiempo hace de eso?

TIP. –No recuerdo exactamente, pero me parece que fue el día 24 de marzo de 1969, a las seis y veinticinco de la tarde en punto. Ni un minuto más ni un minuto menos.

COLL. –Pues es una pena que no se acuerde exactamente.

TIP. –Es que tengo una memoria fatal, pero creo que fue el día 19 de agosto de 1972, a las cinco de la madrugada.

COLL. –Ustedes los cazadores mienten mucho. En cambio nosotros los pescadores...

TIP. –Ah, ¿usted es pescador? Pues yo he conocido al mejor pescador del mundo entero. Creo que fue, no lo recuerdo exactamente, pero creo que fue el 14 de mayo del año de gracia de 1808. En Berlín, provincia de Cáceres. ¿No ve que soy cazador?

COLL. –Pero usted en 1808 sería muy joven.

TIP. –Mucho más que ahora. No había nacido. No había nacido ni mi padre. Mi hermana sí. Por cierto, no recuerdo exactamente si mi hermana nació en 1915 o es que tengo 1915 hermanas.

COLL. –En cambio nosotros los pescadores.

TIP. –Ustedes los pescadores no tienen memoria. Se les olvida todo. Recuerdo que un día, yendo a Badajoz, provincia de Berlín, maté un bicho que tendría... mire... como desde aquí... hasta aquí.

COLL. – ¡Como va a ser tan grande! Sería un tren.

TIP. –No recuerdo exactamente si era un tren. Lo que sí recuerdo es que era de vapor y hacía ¡píííí, pííí!

COLL. –A ver si era un árbitro.

TIP. –Puede ser. No recuerdo exactamente. Pero iba en pantalón corto. Como tengo tantas cosas en la cabeza ... Mire. *(Se quita la chistera y empieza a sacar un pañuelo, un bolígrafo, un mechero, cosas pequeñas, varias).*

COLL. –Pues yo un día pesqué un barbo.

TIP. –¿Era un barbo de vela?

COLL. –No sé. No le pregunté. Solo sé que pesaría unos 100.000 kilos y tenía seis patas.

TIP. –No me diga más. ¿Seis patas? Era una mosca.

COLL. –Es posible, porque tenía alas y se me posó en el hombro. Menos mal que vino un cazador con una escopeta y la mató.

TIP. –¡Pobre!

COLL. –¿Pobre? Así de dinero tenía. Era una mosca millonaria y muy dulce. La llamaban la mosca-tel.

TIP. –Sería la hija de Guillermo.

COLL. –¿Qué Guillermo?

TIP. –Guillermo Tel, claro.

COLL. –Y eso no es nada, porque otro día, yendo por el Nilo, a seis mil metros de altura, me encontré con un bicho que no cabía ni en toda la provincia de Toledo.

TIP. –Sería Guadalajara.

COLL. –Es posible. Pero tenía 140.000 dientes molares, dos patas, ascensor, cuarto de baño, portero automático, terraza con vistas al porvenir, otras dos patas y seiscientas cuerdas.

TIP. –Guitarra. Era una guitarra.

COLL. –No le digo ni que sí ni que no. Pero lo que sí sé es que tenía unos cuernos, mejorando lo presente, como desde aquí hasta allí. Y de pronto sonó un clarín, taratí.

TIP. –¿Cómo? ¿Cómo hizo?

COLL. –Tararí ...

TIP. –Guitarra, era una guitarra.

COLL. –Es posible, pero entonces vino un hombre con traje de luces, montera, fuencarra, capote de grana y oro, espada al cinto...

TIP. –No siga. Un fontanero.

COLL. –Y me clavó la espada.

TIP. –¿Que le clavó? Un fontanero. No falla. A mí, por ponerme un grifo, me cobraron 600.000.000 de dólares.

COLL. –¿Y los pagó?

TIP. –¡A ver qué iba a hacer! Como no tenía suelto... Ahora, eso sí, mire qué grifo. Tampoco es que sea de oro.

COLL. –Es que si llega a ser de oro, le hubiera costado un pico.

TIP. –¡A mi usted no me apabulla!

COLL. –¿Yo le apabullo? ¿Le apabullo yo?

TIP. –Sí, usted me apabulla. Y usted a mí no me apabulla.

COLL. –¿Pero quién le apabulla?

TIP. –¿Me apabulla? A mí nadie me apabulla.

COLL. –Si yo a usted le apabullara o apabullase, otro gallo nos cantara o nos cantase. Lo que pasa es que no quiero apabullarle, porque el que se apabulla ajos come. Y cuando uno no quiere que le apabullen, por algo será. Yo le apabullo, y le apabullo y le apabullo (*Se va*)

TIP. –(*Aparte*). Je. ¡pues no me quería apabullar! ... A mí, a un pescador.⁶⁶²



⁶⁶² TIP Y COLL (1974), pp. 86-87.

ANEXO 04. EXTRACTO TRACTADO SEGUNDO LAZARILLO

CÓMO LÁZARO SE ASENTÓ CON UN CLÉRIGO, Y DE LAS COSAS QUE CON ÉL PASÓ

[...] No era yo señor de asirle una blanca todo el tiempo que con él viví, o, por mejor decir, morí. De la taberna nunca le traje una blanca de vino; mas aquel poco que de la ofrenda había metido en su arcaz, compasaba de tal forma que le turaba toda la semana; y por ocultar su gran mezquindad, decíame:

—Mira, mozo, los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beber, y por esto yo no me desmando como otros.

Mas el lacerado mentía falsamente, porque en cofradías y mortuorios que rezamos, a costa ajena comía como lobo y bebía más que un saludador. Y porque dije de mortuorios, Dios me perdone, que jamás fui enemigo de la naturaleza humana sino entonces. Y esto era porque comíamos bien y me hartaban. Deseaba y aun rogaba a Dios que cada día matase el suyo. Y cuando dábamos sacramento a los enfermos, especialmente la extremaunción, como manda el clérigo rezar a los que están allí, yo cierto no era el postrero de la oración, y con todo mi corazón y buena voluntad rogaba al Señor, no que la echase a la parte que más servido fuese, como se suele decir, mas que le llevase deste mundo.

Y cuando alguno déstos escapaba, ¡Dios me lo perdone!, que mil veces le daba al diablo, y el que se moría otras tantas bendiciones llevaba de mí dichas. Porque en todo el tiempo que allí estuve, que sería cuasi seis meses, solas veinte personas fallecieron, y éstas bien creo que las maté yo, o, por mejor decir, murieron a mi recuesta; porque, viendo el Señor mi rabiosa y continua muerte, pienso que holgaba de matarlos por darme a mí vida. Mas de lo que al presente padecía, remedio no hallaba; que si el día que enterrábamos yo vivía, los días que no había muerto, por quedar bien vezado de la hartura, tornando a mi cotidiana hambre, más lo sentía. De manera que en nada hallaba descanso, salvo en la muerte, que yo también para mí como para los otros deseaba algunas veces; mas no la vía, aunque estaba siempre en mí.⁶⁶³



⁶⁶³ GARCÍA DE LA CONCHA (1992), pp. 90-91.

ANEXO 05. FRAGMENTO DE PESADILLA. ANTONIO MACHADO

Sonaron unos golpeitos en la puerta.

Me desperté sobresaltado.

—¿Quién es?

—Soy yo: el verdugo.

Por un alto ventanuco entraba la luz clara y fría del amanecer.

Apareció un hombrecillo viejo y jovial, con un paquete bajo el brazo.

—Puede usted, si quiere, dormir un poquito más; todavía no es hora... Pero sí le es a usted lo mismo... Yo estoy a su disposición. Ahorco a domicilio y traigo conmigo todo lo necesario.

El hombrecillo tenía aspecto de barbero.

Yo me sentí sobre un lecho duro. Miré en torno mío.

¡Qué extraña habitación!

—¿A domicilio?... Ésta no es mi casa.

—El domicilio del preso es la celda de la cárcel.

Y el viejo sonreía afablemente.

—Pero ¿es cierto que es usted el verdugo? ¿Y me va usted a ahorcar?

—Sí; pero eso no tiene importancia; se hace todos los días. Además, hoy por ti y mañana por mí.

—Eso es lo que ya no comprendo.

—Sí; que hoy viene por usted el verdugo y mañana por mí. El verdugo es la muerte.

Me golpeé el pecho con ambas manos, para ver si estaba despierto o si soñaba. Después grité:

—¡¡Soy inocente!!

—Oh amigo, compañero (porque yo también soy compañero de usted; figuro en el escalafón de empleados, aunque cobro por nómina aparte), procure reportarse. Yo ahorco por las buenas. Nada de violencia... Pero póngase usted en mi caso. Si no le ahorco a usted, me ahorcan a mí. Además, tengo mujer e hijos... Usted se hará cargo.

En efecto —pensaba yo—: los verdugos son hombres finos, que procuran no molestar demasiado a sus víctimas y aun captarse su benevolencia, pidiéndoles perdón anticipado por la ejecución. Esto va de veras ... ¡Dios mío!

—¿Se decide usted? Verá qué cosa tan sencilla —dijo el hombrecillo sonriente, mientras depositaba en el suelo algo envuelto en un paño negro.

Yo miraba a las paredes de la celda, húmedas y mugrientas, pintarrajeadas con almazarrón. Y leí —ya sin extrañeza— algunos letreros: "¡Mírate en ese espejo!", "El verdadero ahorcado huele a pescado", "Toribio: ¡saca la lengua!"

El viejecillo levantó el paño negro y descubrió un artefacto, algo así como una horma de sombrerero, colocada sobre un mástil que iba poco a poco levantándose...

Comencé a sentir un vago malestar en el estómago, que, poco a poco, se iba adueñando de todo mi cuerpo.

(¡Qué desagradable es todo esto!)

—Un metro ochenta... Basta... ¿Ve usted? —añadió—. ¡Animo! En un periquete despachamos —y el viejecillo me miraba sonriente, cariñoso... Yo pensaba: (Este tío es un farsante.)

Mientras contemplaba el extraño aparato, mi memoria se iluminaba. Empecé a recordar... Sí; se me había acusado de un crimen. Yo arrojé a la vía —según se me dijo— al revisor del expreso de Barcelona. Un juez me interrogó; después quedé procesado y preso. Cuando se vio la causa, los jurados contestaron sí a tres preguntas y no a otras tres. Se me condenó a pena capital. Yo grité: ¡Soy inocente! Los jueces me mandaron callar con malos modos. Mientras me retiraba de la sala, conducido por dos guardias civiles, observé que los jueces conversaban de buen humor con mi abogado. Uno dijo:

—Y todo por viajar gratis, como si fuera un senador del reino.

Mi abogado hizo un chiste:

—Para el viaje que le espera, ya no necesita billete...

Lo recordaba todo, todo, menos mi viaje en el expreso de Barcelona.

—Levántese, amiguito, y procederemos a la ejecución. Si aguardamos a la hora señalada, tendré que ahorcarle a usted en el teatro, con todas las de la ley.

—¡¡...!!

—Sí... Y el público es exigente; las entradas son caras —dijo el verdugo. Y añadió con malicia y misterio—: Los curas las revenden.

¡Los curas las revenden!... En esta frase absurda latía algo horrible. En ella culminaba mi pesadilla.

—Sí —pensé—; estoy perdido...

Fuera de la celda sonaron pasos, voces, bullicio de gente que se aproximaba. Se oyó una vocecilla femenina, casi infantil:

—¿Es aquí donde se va a ahorcar a un inocente?

Otra vocecita, no menos doncellil:

—Y si es inocente, ¿por qué lo ahorcan?

La primera vocecilla:

—Calla, boba, que ésa es la gracia.

El verdugo exclamó entonces con voz tonante, que no le había sonado hasta entonces:

—Aquí se ahorca, y nada más... Pase el que quiera. Y, volviéndose hacia mí, añadió en voz baja:

—¿Lo ve usted? Ya no hay combinación. (Alto.) ¡Adelante, adelante!

Yo sudaba como un pollo y repetía maquinalmente:

—Ya no hay combinación. ¡Adelante, adelante!

El verdugo abrió el pesado portón. Una multitud abigarrada llenó, en desorden, la prisión. Burgueses, obreros, golfos, mujeres, soldados, chiquillos... Muchos arrastraban sillas, bancos y taburetes... Algunos traían canastos y tarteras con meriendas. Un naranjero pregonaba su mercancía.

EL HOMBRE DE LA PERILLA DE ALABARDERO (al cura, sentado a su derecha): Verá usted cómo nos deja mal este verdugo.

EL CURA: ¿Qué se puede esperar de un peluquero?

EL HOMBRE...: En otro tiempo los verdugos eran hombres que sabían su oficio; ellos tejían y trenzaban la cuerda; levantaban el tablado. Algunos habían hecho largo aprendizaje en el matadero. Estos eran los que degollaban a los hidalgos.

EL CURA: Sí; era gente ruda, pero seria. Los de hoy serán más científicos, pero...

—Señores —gritó el verdugo, dirigiéndose a la concurrencia—, va a comenzar la ejecución. ¡Arriba el sambenitado!

¡El sambenitado!... Nunca me había oído llamar así.

—Se trata, señores —continuó el verdugo—, de dar una solución científica, elegante y perfectamente laica al último problema. Mi modesto aparato...

Rumores contradictorios; palmadas, silbidos. Algunos golfos, pateando a compás:

—¡Camelos, no; camelos, no!

UNA VOZ: ¡Viva la ciencia!

OTRA VOZ: ¡Viva Cristo!

EL HOMBRE... (con voz tonante): ¡Fuera gentuza!...

Y silencio, en nombre del rey. (Pausado.) El señor verdugo tiene un privilegio real para ensayar un aparato de su invención. Al reo asiste el derecho de

reclamar los auxilios de nuestra santa religión, antes, naturalmente, de que se le ejecute; pero puede prescindir de ellos, si ésta es su voluntad. Nuestro augusto monarca quiere mostrar a su amado pueblo su tolerancia, su sentimiento del nuevo ritmo de los tiempos...

VOCES: ¡Camelos, no!...

EL HOMBRE...: ¡Fuera gentuza! Y silencio, en nombre del rey.

EL CURA (aparte): ¡Vivir para ver!

EL VERDUGO: Mi modesto aparato...

LA JOVENCITA: Mira qué cara tiene el sambenitado. Se comprende que lo ahorquen.

A LA ORILLA DEL AGUA IRREBOGABLE:

—Esa barba verdosa... Sí, usted es Caronte.

CARONTE: ¿Quién te trajo, infeliz, a esta ribera?

—Ahorcóme un peluquero; no sé por qué razón.

CARONTE: ¡La de todos! Aguarda y embarcarás.

—¡La de todos! ... Y yo que creí haber muerto de una manera original...

Baeza, 3 de mayo de 1914.⁶⁶⁴



⁶⁶⁴ MACHADO (1957), pp. 73-77.

ANEXO 06. EXTRACTO ¡QUE VIENE MI MARIDO! ARNICHES

ACTO SEGUNDO

ESCENA VII

DICHOS Y BERMEJO

(Este BERMEJO es un convaleciente, pálido, ojeroso, fino, amabilísimo, que habla, que anda y acciona como un hombre sin energía, sin alientos para nada. Viste un traje negro. En conjunto es un derrotado.)

BERMEJO. —¡Señora!... ¡Señores!... *(Queda en la puerta, hace una profunda reverencia y queda con la cabeza baja.)* ¿Dan ustedes su aquiescencia?

DON VALERIANO. —Adelante.

BERMEJO. —¡Ah, Señora!... *(Da un traspié, vacila y se sostiene en una silla.)*
¡Ah, señores!... Se puede pasar...

DON VALERIANO. —Ya hemos dicho que adelante.

BERMEJO. —Gracias; no es eso. Se puede pasar en la vida por trances amargos., por trances crueles; pero como este mío, no; ¡no es posible! *(Pausa.)* Señores, yo he creído que me moría.

DON VALERIANO. —Y nosotros.

BERMEJO. —Yo he creído que me moría al subir por esa escalera. A mí me faltan las fuerzas... Las palabras expiran en mi garganta. Yo estoy muerto.

DON VALERIANO. —¡Quiá!

BERMEJO. —*(Mirando a DON VALERIANO.)* Muerto de vergüenza... *(gesto de duda de DON VALERIANO)* de indignación contra mí mismo, y me explico que en esta casa todo me sea hostil. Pero ustedes comprenderán muy en breve que esa hostilidad carece de fundamento, porque yo, sólo vengo aquí, dolorida el alma, a caer de rodillas a sus pies, y a decirle con lágrimas en los ojos ¡Perdóneme usted, señora, perdóneme usted que no me haya muerto! *(Le besa la mano de rodillas.)*

DOÑA TOMASA. —¡Por Dios, caballero!...

BERMEJO. —Perdóneme usted; pero es que materialmente no me ha sido posible... ¡ni con diez y ocho médicos, señora; ya ve usted! Todo ha sido inútil. No, no he sabido morirme.

DON VALERIANO. —(Los hay torpes.)

BERMEJO. —Con la alegría que yo hubiera tenido con tal de complacer a ustedes. Pues nada... ¡Y es que cuando las cosas se ponen mal!...

DOÑA TOMASA. —Por Dios, caballero, no necesita usted disculparse... Pero yo no sé qué decirle. Comprenderá usted el estado de mi ánimo...

BERMEJO. —Todo; lo comprendo todo, bella señora. Y usted no sabe los esfuerzos que yo he hecho para no producirles a ustedes esta aflicción en que los veo sumidos... ¡Ah, noble señora; ah, inesperados y cordiales tíos!... ¡Ah, señor Hidalgo!... Ustedes no saben, no calculan, no penetran la tortura que me corroee... ¡Ah, sí, sí!... *(Cae en una silla medio desvanecido.)*

DON SEGUNDO. —¿Qué le pasa a usted?

(Entra GENOVEVA de la calle, le mira atónita y vase segunda izquierda.)

BERMEJO. —No, nada, nada; un pequeño desvanecimiento o mareo, vulgo lipotimia. ¿Se me podría suministrar un modesto y reconfortante caldo?

DOÑA TOMASA. —Sí, señor; con mucho gusto. Que le den un caldo, Segundo.

(DON SEGUNDO va a dar el recado y sale de nuevo.)

BERMEJO. —Gracias, digna y bella dama.

DOÑA TOMASA. —Pero tome usted asiento.

BERMEJO. —No, no señora... yo no soy digno de tomar nada en esta acogedora mansión.

DOÑA TOMASA. —¡Por Dios!...

BERMEJO. —¡Ah, y no encontrar un fin! ¡Un fin a esta miserable vida; yo, señores, yo, que en mi afán de desaparecer de este mundo hago cosas horribles! Figúrense ustedes que atravieso todas las tardes la Puerta del Sol de siete a ocho, y yo no sé qué hacen esos automóviles que ni me tropiezan. Yo me coloco intencionadamente ante los tranvías. Me tocan el timbre y como si me tocaran el *Conde de Luxemburgo*. Pues nada; llegan, me empujan con más delicadeza que me empujaría un guardia de Orden público, me apartan solícitos y pasan rápidos. Ayer, sin ir más lejos, ya resuelto a terminar de una vez, me fui de cabeza contra un *seis*; pues me tiró al suelo, me rozó el estribo y me hizo un

siete; me recogió un *ocho* y el cobrador me convidó a un «quince» para que no diera parte. ¿No es esto una desgracia?⁶⁶⁵



⁶⁶⁵ ARNICHES (2020), pp. 224-226.

ANEXO 07. LUCES DE BOHEMIA. VALLE-INCLÁN

ESCENA DUODÉCIMA

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. DON LATINO y MAX ESTRELLA filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras.

MAX

¿Debe estar amaneciendo?

DON LATINO

Así es.

MAX

¡Y qué frío!

DON LATINO

Vamos a dar unos pasos.

MAX

Ayúdame, que no puedo levantarme.

¡Estoy aterido!

DON LATINO

¡Mira que haber empeñado la capa!

MAX

Préstame tu carrik, Latino.

DON LATINO

¡Max, eres fantástico!

MAX

Ayúdame a ponerme en pie.

DON LATINO

¡Arriba, carcunda!

MAX

¡No me tengo!

DON LATINO

¡Qué tuno eres!

MAX

¡Idiota!

DON LATINO

¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!

MAX

¡Don Latino de Híspalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!

DON LATINO

Una tragedia, Max.

MAX

La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO

¡Pues algo será!

MAX

El Esperpento.

DON LATINO

No tuerzas la boca, Max.

MAX

¡Me estoy helando!

DON LATINO

Levántate. Vamos a caminar.

MAX

No puedo.

DON LATINO

Deja esa farsa. Vamos a caminar.

MAX

Échame el aliento. ¿A dónde te has ido, Latino?

DON LATINO

Estoy a tu lado.

MAX

Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos.

DON LATINO

Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

MAX

Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón de Gato.

DON LATINO

¡Estás completamente curda!

MAX

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO

¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX

España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO

¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX

Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas.

DON LATINO

Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del gato.

MAX

Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO

¿Y dónde está el espejo?

MAX

En el fondo del vaso.

DON LATINO

¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX

Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO

Nos mudaremos al Callejón del Gato.

MAX

Vamos a ver qué palacio está desalquilado. Arrímame a la pared. ¡Sacúdeme!

DON LATINO

No tuerzas la boca.

MAX

Es nervioso. ¡Ni me entero!

DON LATINO

¡Te traes una guasa!

MAX

Préstame tu carrik.

DON LATINO

¡Mira cómo me he quedado de un aire!

MAX

No me siento las manos y me duelen las uñas. ¡Estoy muy malo!

DON LATINO

Quieres conmoverme para luego tomarme la coleta.

MAX

Idiota, llévame a la puerta de mi casa y déjame morir en paz.

DON LATINO

La verdad sea dicha, no madrugan en nuestro barrio.

MAX

Llama.

DON LATINO DE HISPALIS, *volviéndose de espalda, comienza a cocear en la puerta. El eco de los golpes tolondrea por el ámbito lívido de la costanilla, y como en respuesta a una provocación, el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta.*

MAX

¡Latino!

DON LATINO

¿Qué antojas? ¡Deja la mueca!

MAX

¡Si Collet estuviese despierta!... Ponme en pie para darle una voz.

DON LATINO

No llega tu voz a ese quinto cielo.

MAX

¡Collet! ¡Me estoy aburriendo!

DON LATINO

No olvides al compañero.

MAX

Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Víctor Hugo! ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?

DON LATINO

No te alucines, Max.

MAX

Es incomprensible cómo veo.

DON LATINO

Ya sabes que has tenido esa misma ilusión otras veces.

MAX

¿A quién enterramos, Latino?

DON LATINO

Es un secreto que debemos ignorar.

MAX

¡Cómo brilla el sol en las carrozas!

DON LATINO

Max, si todo cuanto dices no fuese una broma, tendría una significación teosófica... En un entierro presidido por mí, yo debo ser el muerto... Pero por esas coronas, me inclino a pensar que el muerto eres tú.

MAX

Voy a complacerte. Para quitarte el miedo del augurio, me acuesto a la espera. ¡Yo soy el muerto! ¿Qué dirá mañana esa canalla de los periódicos, se preguntaba el paria catalán?

MÁXIMO ESTRELLA se tiende en el umbral de su puerta. Cruza la Costanilla un perro golfo que corre en zigzag. En el centro, encoje la pata y se orina: El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella.

MAX

Latino, entona el gori-gori.

DON LATINO

Si continuas con esa broma macabra, te abandono.

MAX

Yo soy el que se va para siempre.

DON LATINO

Incorpórate, Max. Vamos a caminar.

MAX

Estoy muerto.

DON LATINO

¡Que me estás asustando! Max, vamos a caminar. Incorpórate. ¡No tuerzas la boca, condenado! ¡Max! ¡Max! ¡Condenado, responde!

MAX

Los muertos no hablan.

DON LATINO

Definitivamente, te dejo.

MAX

¡Buenas noches!

DON LATINO DE HISPALIS *se sopla los dedos arrecidos, y camina unos pasos, encorvándose bajo su carrik pingón, orlado de cascarrias. Con una tos gruñona retorna al lado de* MAX ESTRELLA: *Procura incorporarle hablándole a la oreja.*

DON LATINO

Max, estás completamente borracho, y sería un crimen dejarte la cartera encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera, y te la devolveré mañana.

*Finalmente se eleva tras de la puerta la voz achulada de una vecina. Resue-
nan pasos dentro del zaguán.* DON LATINO *se cuela por un callejón.*

LA VOZ DE LA VECINA

¡Señá Flora! ¡Señá Flora! Se le han apegado a usted las mantas de la cama.

LA VOZ DE LA PORTERA

¿Quién es? Esperarse, que encuentre la caja de mixtos.

LA VECINA

¡Señá Flora!

LA PORTERA

Ahora salgo. ¿Quién es?

LA VECINA

¡Está usted marmota! ¿Quién será? ¡La Cuca que se camina al lavadero!

LA PORTERA

¡Ay, qué centella de mistos! ¿Son horas?

LA VECINA

¡Son horas, y pasan de serlo!

Se oye el paso cansino de una mujer en chanclas. Sigue el murmullo de las voces. Rechina la cerradura, y aparecen en el hueco de la puerta dos mujeres: La una canosa, viva y agalgada, con un saco de ropa cargado sobre la cadera: La otra jamona, refajo colorado, pañuelo pingón sobre los hombros, greñas y chancletas. El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral, al abrirse la puerta.

LA VECINA

¡Santísimo Cristo, un hombre muerto!

LA PORTERA

Es Don Max el poeta, que la ha pescado.

LA VECINA

¡Está del color de la cera!

LA PORTERA

Cuca, por tu alma, quédate a la mira un instante mientras subo el aviso a Madama Collet.

LA PORTERA sube la escalera chancleando: Se la oye renegar. LA CUCA viéndose sola, con aire medroso, toca las manos del bohemio, y luego se inclina a mirarle los ojos entreabiertos bajo la frente lívida.

LA VECINA

¡Santísimo Señor! ¡Esto no lo dimana la bebida! ¡La muerte talmente representa! ¡Señá Flora! ¡Señá Flora! ¡Que no puedo demorarme! ¡Ya se me voló un cuarto de día! ¡Que se queda esto a la vindicta pública, señá Flora! ¡Propia la muerte!⁶⁶⁶



⁶⁶⁶ VALLE-INCLÁN (2012), pp. 163-177.

ANEXO 08. EXTRACTO LUCES DE BOHEMIA. VALLE-INCLÁN

ESCENA DÉCIMA TERCIA

[...]

BASILIO SOULINAKE

¿Quién certificó la defunción? En España son muy buenos los médicos, y como los mejores de otros países. Sin embargo, una autoridad completamente mundial les falta a los españoles. No es como sucede en Alemania. Yo tengo estudiado durante diez años medicina, y no soy doctor. Mi primera impresión al entrar aquí ha sido la de hallarme en presencia de un hombre dormido, nunca de un muerto. Y en esa primera impresión me empecino, como dicen los españoles. Madama Collet, tiene usted una gran responsabilidad. ¡Mi amigo Max Estrella no está muerto! Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia.

MADAMA COLLET y CLAUDINITA se abrazan con un gran grito, repentinamente aguzados los ojos, manos crispadas, revolantes sobre la frente las sortijillas del pelo. SEÑÁ FLORA la portera llega acezando: La pregonan el resuello y sus chancletas.

LA PORTERA

¡Ahí está la carroza! ¿Son ustedes suficientes para bajar el cuerpo del finado difunto? Si no lo son, subirá mi esposo.

CLARINITO

Gracias, nosotros nos bastamos.

BASILIO SOULINAKE

Señora portera, usted debe comunicarle al conductor del coche fúnebre, que se aplaza el sepelio. Y que se vaya con viento fresco. ¿No es así como dicen ustedes los españoles?

MADAMA COLLET

¡Que espere!... Puede usted equivocarse, Basilio.

LA PORTERA

¡Hay bombines y javiques en la calle, y si no me engaño, un coche de galones! ¡Cuidado lo que es el mundo, parece el entierro de un concejal! ¡No me pensaba yo que tanto representaba el finado! ¿Madama Collet, qué razón le doy

al gacho de la carroza? ¡Porque ese tío no se espera! Dice que tiene otro viaje en la calle de Carlos Rubio.

MADAMA COLET

¡Válgame Dios! Yo estoy incierta.

LA PORTERA

¡Cuatro Caminos! ¡Hay que ver, más de una legua, y no le queda tarde!

CLAUDINITA

¡Que se vaya! ¡Que no vuelva!

MADAMA COLET

Si no puede esperar... Sin duda...

LA PORTERA

Le cuesta a usted el doble, total por tener el fiambre unas horas más en casa.
¡Deje

usted que se lo lleven, Madama Collet!

MADAMA COLLET

¡Y si no estuviese muerto!

LA PORTERA

¡Que no está muerto! Ustedes sin salir de este aire, no perciben la corrupción que tiene.

BASILIO SOULINAKE

¿Podría usted decirme, señora portera, si tiene usted hecho estudios universitarios acerca de medicina? Si usted los tiene, yo me callo y no hablo más. Pero si usted no los tiene, me permitirá de no darle beligerancia, cuando yo soy a decir que no está muerto, sino cataléptico.

LA PORTERA

¿Que no está muerto? ¡Muerto y corrupto!

BASILIO SOULINAKE

Usted, sin estudios universitarios, no puede tener conmigo controversia. La democracia no excluye las categorías técnicas, ya usted lo sabe, señora portera.

LA PORTERA

¡Un rato largo! ¿Con que no está muerto? ¡Habría usted de estar como él! ¿Madama Collet, tiene usted un espejo? Se lo aplicamos a la boca y verán ustedes como no lo alienta.

BASILIO SOULINAKE

¡Esa es una comprobación anticientífica! Como dicen siempre ustedes todos los españoles: Un me alegro mucho de verte bueno. ¿No es así como dicen?

LA PORTERA

Usted ha venido aquí a dar un mitin, y a soliviantar con alicantinas a estas pobres mujeres, que harto tienen con sus penas y sus deudas.

BASILIO SOULINAKE

Puede usted seguir hablando, señora portera. Ya ve usted que yo no la interrumpo.

Aparece en el marco de la puerta el cochero de la carroza fúnebre: Narices de borracho, chisterón viejo con escarapela, casaca de un lulo raído, peluca de estopa, y canillejas negras.

EL COCHERO

¡Que son las cuatro y tengo otro parroquiano en la calle de Carlos Rubio!

BASILIO SOULINAKE

Madama Collet, yo me hago responsable, porque he visto y estudiado casos de catalepsia en los hospitales de Alemania. ¡Su esposo de usted, mi amigo y compañero Max Estrella, no está muerto!

LA PORTERA

¿Quiere usted no armar escándalo, caballero? Madama Collet, ¿dónde tiene usted un espejo?

BASILIO SOULINAKE

¡Es una prueba anticientífica!

EL COCHERO

Póngale usted un mixto encendido en el dedo pulgar de la mano. Si se consume hasta el final, esta tan fiambre como mi abuelo, ¡Y perdonen ustedes si he faltado!

EL COCHERO fúnebre arrima la fusta a la pared, y rasca una cerilla. Acucándose ante el ataúd, desenlaza las manos del muerto, y una vuelve por la palma amarillenta: En la yema del pulgar le pone la cerilla luciente, que sigue ardiendo y agonizando. CLAUDINITA con un grito estridente tuerce los ojos, y comienza a batir la cabeza contra el suelo.

CLAUDINITA

¡Mi padre! ¡Mi padre! ¡Mi padre querido!⁶⁶⁷



⁶⁶⁷ VALLE-INCLÁN (2012), pp. 186-190.