



MemoRisa

DAAN DE BRUIN

DIRECTORA: B. ADRIAENSEN
SEGUNDO LECTOR: M. STEENMEIJER

Fecha: 25-11-2018

Nederlandstalige samenvatting

In *MemoRisa* wordt de rol die humor heeft in de representatie van de recente geschiedenis van Spanje rondom de periode van de Transitie onderzocht in de film *Muertos de risa* (1999) van de regisseur Álex de la Iglesia.

Met de Spaanse Transitie wordt de periode eind 20^{ste} eeuw bedoeld waarin de Spaanse regering na de franquistische dictatuur het politieke systeem in Spanje over wilde laten gaan naar een democratie. Gedurende en na deze periode was er veel kritiek op die Spaanse regering, (onder ander door het ‘Pact der vergetelheid’) en in die periode is, in 1981, ook een poging tot staatsgreep gepleegd door Antonio Tejero. Deels is dit opgenomen en dat beeldmateriaal heeft De la Iglesia in zijn film verwerkt. Ook gebruikt de regisseur veel geweld in zijn film met satirische doeleinden. De connectie van die humor met de verwijzing naar de geschiedenis is opvallend en vandaar dat de hoofdvraag van dit onderzoek de volgende is: “Welke rol speelt humor in de representatie van de geschiedenis rond de Spaanse Transitie in de film *Muertos de risa* (1999) van Álex de la Iglesia?”

Op basis van een analyse van verschillende scènes en de interpretatie daarvan is de conclusie dat een bepaald soort humor, *slapstick*, in de film gebruikt wordt om een ander soort humor uit te drukken, die tweede soort zijnde humor die een kritische noot zet bij de regering van Spanje in de tijd van de Transitie.

Índice

Introducción	3
1. Marco teórico y metodología.....	8
1.1 El humor.....	8
El <i>slapstick</i>	9
La teoría de la incongruencia.....	9
El humor y la memoria	10
El humor y el cine	11
1.2 Metodología	12
2. Análisis cinematográfico	13
Escena primera	14
La puesta en escena	14
La cinematografía.....	15
Escena segunda	17
La puesta en escena	17
La cinematografía.....	18
Escena tercera.....	19
La puesta en escena	19
La cinematografía.....	20
Escena cuarta.....	21
La puesta en escena	21
La cinematografía.....	22
3. Conclusiones	23
3.1 La memoria	23
3.2 El humor.....	23
3.3 La interpretación del análisis cinematográfico	24
3.4 Los papeles de los distintos tipos de humor en <i>Muertos de risa</i> (1999) de Álex de la Iglesia	26
Bibliografía	28
Bibliografía primaria	28
Bibliografía secundaria.....	28

Introducción

El 23 de febrero 1981, Palacio de las Cortes, Madrid: Seis años después de la muerte de Francisco Franco y el fin de la dictadura franquista, España está en camino para convertirse en una democracia. Este periodo también se conoce como ‘la Transición’. Está en proceso una votación para la investidura del candidato a la presidencia del Gobierno, Leopoldo Calvo-Sotelo. La votación es interrumpida de manera violenta por un asalto al Palacio de las Cortes por unas tropas de la Guardia Civil bajo la dirección del teniente coronel Antonio Tejero, quien grita “todo el mundo al suelo, al suelo todo el mundo”. Después de que alguien se opuso dispara varias veces hacia el techo. El asalto fue un intento de golpe de Estado, que duró casi un día entero. Tejero y sus tropas tuvieron ocupado el Palacio y mantuvieron secuestradas a todas las personas que había dentro. El rey Juan Carlos I pronunció un discurso en la televisión nacional en que dijo que “[l]a Corona, símbolo de la permanencia y la unidad de la Patria no puede tolerar, en forma alguna, acciones o actitudes de personas que pretendan interrumpir por la fuerza el proceso democrático que la Constitución votada por el pueblo español determinó en su día a través del referéndum”¹. Después del discurso del rey, todos los golpistas dejaron sus armas y, sin haber hecho víctimas, se rindieron y el golpe falló².

Gran parte del acontecimiento fue grabada y así es que haya una fuente audiovisual de todo lo que pasó ese 23 de febrero en 1981. Desde entonces ese día 23 de febrero se conoce como ‘el 23-F’. El próximo 23 de febrero es el trigésimo octavo aniversario y a pesar de que hay material fílmico de lo ocurrido, sigue habiendo muchos huecos en el conocimiento sobre ese golpe de Estado fallido y todavía genera mucho debate en la sociedad española. En consecuencia, hasta la fecha se escribe sobre el acontecimiento³. Aún hay ciertas personas en la sociedad que siguen celebrando el 23-F, pero la opinión general en España es que eso no se puede tolerar⁴. A pesar de todo lo que ya se sabe, hasta el fin del año 2016 hubo secretos de

¹ “Archivo - Mensaje del rey Juan Carlos tras la intentona golpista del 23-F, Noticias en el Archivo de RTVE - RTVE.es A la Carta”. *RTVE.es*, 28 de febrero de 2008, www.rtve.es/v/393739, consultado el 28 de marzo de 2017.

² Ruiz Jiménez Eneko, Javier Marmisa, Álvaro Romero y Guiomar del Ser, “El 23-F, en directo (35 años después) #ELPAÍS23F”, *El País*, 23 de febrero de 2016, www.politica.elpais.com/politica/2016/02/23/actualidad/1456228224_729381.html, consultado el 28 de marzo de 2017

³ Morenatti, Miguel. “Los valientes del 23-F”, *El País*, 23 de febrero de 2017, www.elpais.com/elpais/2017/02/19/punto_de_enfoque/1487513458_712698.html, consultado el 28 de marzo de 2017.

⁴ González, Miguel. “Tejero celebró el 33º aniversario del 23-F en un cuartel de la Guardia Civil”, *El País*, 23 de febrero de 2014, www.politica.elpais.com/politica/2014/03/17/actualidad/1395070259_317003.html, consultado el 28 de marzo de 2017.

estado sobre esa página oscura de la historia contemporánea de España. Por ejemplo, Maruxa Ruiz del Árbol escribió en *El País*, 33 años después de la fecha original del 23-F, el 25 de febrero de 2014: “Si España tuviera una norma de desclasificación y publicación de secretos oficiales como la del Reino Unido, durante 2014 podríamos conocer las revelaciones que Leopoldo Calvo-Sotelo hizo a los miembros de su Gobierno recién estrenado tras el intento de golpe de Estado del 23-F de 1981.”⁵ Hasta el 29 de noviembre de 2016 hubo archivos cerrados que el Gobierno escondía del pueblo español. Aunque haya más claridad hoy, sigue siendo un debate con una fuerte desavenencia: en el Congreso de los Diputados, la reciente propuesta de abrir documentos anteriormente cerrados, solamente se ha aprobado con una pequeña mayoría.⁶ De hecho, el Gobierno español que estaba en el poder durante la Transición intentó escamotear el capítulo entero de la dictadura franquista en lo que se llamó el Pacto del Olvido (1977). De esta manera, olvidándose de la Historia, intentó que el país siguiera desarrollándose sin que la gente conociera este episodio mejor.

Dieciocho años después del famoso 23-F, Álex de la Iglesia, un director de cine conocido por sus películas llenas de humor violento y guiños a la historia franquista, hizo la película *Muertos de risa* (1999). Esa película cuenta la historia de dos hombres, Bruno y Nino, que por un capricho de la fortuna acaban trabajando como un dúo de payasos. Las peleas entre los dos payasos forman un acto principal y constante en la película. El dúo empieza con ese acto cuando están al inicio de sus carreras como humoristas (26:20). Bruno intenta hacer reír al público con ayuda de Nino, pero el segundo se pone con miedo a las tablas y se queda en blanco (27:00). Para que Nino reaccione, Bruno le da una bofetada en la cara. Al público le encanta eso y la gente se muere de risa (27:47). Bruno y Nino van repitiendo ese acto porque consiguen hacer reír a la gente, sin embargo, esencialmente la gente se ríe de un acto violento, una bofetada.

Hay una escena en que esta pelea supuestamente inocente toma un giro aún más violento. En ese punto de la película se enlaza una parte del fragmento grabado del golpe de Estado de 1981 con los dos payasos peleándose. La supuesta relación que De la Iglesia establece

⁵ Ruíz del Árbol, Maruxa. “Los secretos de Estado son ‘eternos’ en España”, *El país*, 25 de febrero de 2014, www.elpais.com/sociedad/2014/02/25/actualidad/1393359312_016310.html, consultado el 28 de marzo 2017.

⁶ Gracia, Ana. “El 23-F, los GAL y otros secretos que el Congreso quiere desvelar”, *El Español*, 29 de noviembre de 2016, www.elespanol.com/espana/20161129/174483632_0.html, consultado el 28 de marzo de 2017.

en este fragmento entre el 23-F y los payasos peleándose es muy llamativa, ya que satiriza el fallido golpe de Estado del teniente coronel: ‘no se lo puede tomar en serio’, parece decir.

Como afirma H. Rosi Song en su libro *Lost in Transition: constructing Memory in contemporary Spain* (2016), la memoria del pueblo español es un asunto precario. Dice en su introducción que desde los años 80 la Transición ha sido tema de debate, pero hoy en día se están poniendo en cuestión los conocimientos que hay en cuanto al asunto. De la Iglesia toca esa memoria en *Muertos de risa* (1999) y parece intentar contribuir al debate sobre la memoria que describe Rosi Song. Usa mucha violencia en su película y conecta esa violencia con la risa, hace reír al público a través de la bofetada, lo cual se puede considerar como un tipo de humor llamado *slapstick*, ya que el *slapstick* es un tipo de humor violento⁷. A continuación, se definirá el humor *slapstick* para este trabajo.

Según la Encyclopaedia Britannica lo que se entiende por *slapstick* es lo siguiente:

[...] a type of physical comedy characterized by broad humour, absurd situations, and vigorous, usually violent action. The slapstick comic, more than a mere funnyman or buffoon, must often be [...] a master of uninhibited action and perfect timing

En esa enciclopedia también se dice lo siguiente:

The rough-and-tumble of slapstick has been a part of low comedy and farce since ancient times, having been a prominent feature of Greek and Roman mime and pantomime, in which bald-pated, heavily padded clowns exchanged quips and beatings to the delight of the audience.

En un artículo de Lisa Trahair, ‘Short-circuiting the Dialectic: Narrative and Slapstick in the Cinema of Buster Keaton’ (2002: 308) se describe el ‘slapstick puro’ como sigue:

[...] pure slapstick exemplified in Mack Sennett's Key stone comedies [...] a cinema of pure energetics, of gags piled one atop the other, each upping the ante, exponentially increasing the pace, violence, and preposterousness of what had come before.

Arnon Grunberg dice sobre el *slapstick* (en su ensayo ‘De troost van slapstick’) que ese tipo de humor y la complejidad no van parejas (1998: 15). Implica que el *slapstick* es un humor sencillo sin un contenido complejo.

⁷ Editores de la enciclopedia británica, entre otros Pallardy, R y Luebering, publicado en 1998, editado en 2017, *Slapstick, comedy*, Encyclopaedia britannica, <https://www.britannica.com/art/slapstick-comedy> consultado el 4 de octubre 2018

Además, en *The cinema of Álex de la Iglesia* (Buse et al, 2007: 107) se dice lo siguiente en cuanto al *slapstick* en la película *Muertos de risa* (1999):

Bruno and Nino's act is an example of slapstick at its most basic: a man slaps another man in the face. The term 'slapstick' referred to the stick that was slapped together as a sound prop that was used as an effect when one clown hit the other in the face at the circus.

En suma, el *slapstick* es un tipo de humor absurdo, suele contener violencia, es un humor sencillo que forma parte de la comedia baja y suele tratar de chistes simples como los de payasos. Más adelante, bajo el párrafo llamado *El slapstick* se explicará esa definición y cómo se la usará en el presente trabajo más en detalle.

Por los motivos antemencionados, en *MemoRisa* se investigará qué rol tiene el humor en el cine de Álex de la Iglesia y qué relación hay entre el humor y el tratamiento de la Transición española. El caso concreto que se usará para hacer esta investigación es la película *Muertos de risa* (1999). La pregunta principal a la que se intentará responder en *MemoRisa* es: “¿Qué papel juega el humor en la representación de la Transición española en la película *Muertos de risa* (1999) de Álex de la Iglesia?”.

Mi hipótesis es que el humor sirve para facilitar el acceso al debate sobre la memoria colectiva española precaria, por el hecho de que permite construir una posición crítica en cuanto a la historia de la Transición y, más específicamente, sobre el 23-F. En *Approaching History as Cultural Memory Through Humour, Satire, Comics and Graphic Novels* (2016) Twark muestra que partiendo de una posición humorística o satírica los artistas y autores pueden explorar alternativas a la realidad contemporánea y descubrir realidades (in)conscientemente olvidadas por el Gobierno y el discurso de la cultura de masas.⁸ Vista desde la perspectiva de esta investigación, esa observación de Twark apoya la hipótesis de que el humor funciona como un medio por el cual se puede construir una posición nueva en cuanto al 23-F, la cual forma un contraste con la historiografía anterior. Andréa Lauterwein también presta atención al humor en el campo de los estudios de la memoria. En *Rire, Mémoire, Shoah* (2009: 5-6) insinúa que el humor podría contribuir a que se cuestionen las versiones populares y establecidas de la historia. Dudarse de algo también significa considerar otras perspectivas y posiciones. Así, tanto Twark como Lauterwein, defiende que usando el humor se podría reflexionar críticamente

⁸ Twark, Jill E. 2017, *Approaching History as Cultural Memory Through Humour, Satire, Comics and Graphic Novels*, Cambridge University Press (175-187)

sobre la historia y la memoria. Se discutirán las teorías sobre el humor en relación con la memoria más detalladamente bajo *El humor y la memoria*.

La presente investigación empezará con una explicación más amplia del marco teórico y de la metodología en el primer capítulo, en el que también se introducirán algunas definiciones claves para la investigación, ya que es importante definir, por ejemplo, el humor y dar una explicación del fenómeno antemencionado del *slapstick*. Después, el segundo capítulo contendrá un análisis cinematográfico de los momentos más significativos de humor en la película y explicará cómo De la Iglesia lo construye a través de los instrumentos cinematográficos que emplea. En el cuarto capítulo se profundizará en la relación entre el humor, el 23-F y la memoria colectiva española dentro de la película *Muertos de risa* (1999). Una vez realizado este paso, se tratará de sacar conclusiones en el mismo capítulo, para responder a la pregunta principal.

1. Marco teórico y metodología

1.1 El humor

El campo de estudio en que se ubica el presente trabajo es el de los estudios de humor. El humor siempre se ha estudiado, desde los filósofos antiguos como Platón y Aristóteles hasta los más modernos como Kant, Freud y hoy en día un autor influyente en este campo de estudios, Simon Critchley. Una de las fuentes más importantes de este trabajo es el libro *On Humour (Thinking in Action)* (2002) de Critchley. En ese trabajo explica claramente cómo funciona el humor generalmente, a través de las teorías más populares en cuanto al humor.

Hay tres teorías populares de cómo funciona el humor que se suelen distinguir en este campo de estudio: la teoría de la incongruencia, la teoría de la superioridad y la teoría de la descarga. El presente trabajo toma como base la teoría de la incongruencia. Enseguida se explicarán más en detalle esas teorías y el porqué de la elección de la teoría de incongruencia del humor como teoría de humor básica en este trabajo.

La teoría de la incongruencia tiene su origen en *Reflections upon laughter* (1750) de Francis Hutcheson. Los filósofos Kant, Schopenhauer y Kierkegaard también lo han discutido y en 1870 James Russel Lowell dice ‘Humor in its first analysis is the perception of the incongruous’ (apud Critchley, 2002: 3): ‘humor en su principal análisis es la percepción de lo incongruente’ (traducción mía). Según esa teoría alguien se pone a reír cuando haya una incongruencia entre lo que se espera y lo que de verdad sucede en el chiste o la situación graciosa. Un requisito de humor según la teoría de la incongruencia es que la situación alternativa que forma la incongruencia con la expectativa, y por eso provoca la risa, esté en la medida de lo posible.

La teoría de la superioridad es la teoría más antigua de cómo funciona el humor. Los representantes de esta teoría son entre otros Platón, Aristóteles, Quintiliano y más tarde Hobbes. Hasta el siglo dieciocho la teoría de superioridad dominaba el ámbito filosófico en cuanto al humor. La teoría explica que uno se ríe de la sensación de superioridad en comparación con otra persona o con la persona que era anteriormente el mismo sujeto que ríe.

La tercera teoría de humor es la de la descarga, viene del siglo diecinueve y se ha establecido en la obra de Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious* (1905). Esa teoría implica que reírse tiene la utilidad de que se descarga del estrés la persona que ríe. Freud fue un psicoanalítico y según él, reírse es el resultado de relevar tensión con que se economiza energía que normalmente se usa para oprimir actividad psíquica.

El *slapstick*

Si se toma las definiciones del *slapstick* antemencionadas y se las combina, se ve que el *slapstick* es un humor físico y violento, pero también tiene que ver con chistes ensayados: Trahair habla de ‘gags’ y en la enciclopedia británica se habla del cronometraje. Un ‘gag’ es algo como un chiste o un bromazo, esa palabra usada para describir el *slapstick* también implícitamente dice que es un humor simple. El hecho de que se habla del cronometraje implica que el *slapstick* suele ser un acto ensayado. Esas dos características se asocian también con los payasos de circo, quien ensayan sus actos y hacen chistes simples para hacer reír al público. Incluso, en la enciclopedia británica se habla de los payasos en conexión con el *slapstick*.

Si hay que elegir una teoría de humor bajo la cual categorizar el tipo de humor *slapstick*, es evidente que sería la teoría de incongruencia: el carácter absurdo del *slapstick*, lo inesperado, coincide con la incongruencia que provoca la risa en el humor según la teoría de la incongruencia. En un ensayo de Arnon Grunberg ‘De troost van de slapstick’ se afirma ese carácter absurdo del *slapstick* (1998 : 16): ‘...als je wil laten zien wat het absurde is, kun je niet zonder een vorm van slapstick’⁹. Entonces el *slapstick* lleva una característica de incongruencia consigo. Eso no es lo único que conecta el *slapstick* a la teoría de la incongruencia del humor, un requisito importante de esta teoría es que la situación inesperada sea posible de verdad. El hecho de que el *slapstick* se manifiesta con actores reales, gente que actúan las situaciones *slapstick*, hace que las situaciones actuadas son posibles para gente real. Esa relación entre el *slapstick* como humor que funciona según la teoría de la incongruencia es una razón porque se usa esa teoría como base en este trabajo.

La teoría de la incongruencia

Al lado de la aplicación de la teoría de la incongruencia del humor en ese nivel de la línea argumental (el *slapstick* que se emplea en la película), hay otro nivel en que se establece la incongruencia en esta película. La razón más importante porque se usa la teoría de la incongruencia del humor en este trabajo es porque hay un gran contraste entre el *slapstick* como humor simple y aparentemente vacío de contenido y el tema de la película, la Transición y el 23-F. Ese tema es un tema muy violento, de gran carga emocional en España y de ninguna manera gracioso, pero De la Iglesia usa el humor violento y vacío para representar ese periodo de la historia. Por la incongruencia entre el tema de la película, que es violento y serio, y el

⁹ Esto significa: si uno quiere explicar qué es lo absurdo, necesita el *slapstick*.

humor *slapstick*, aparentemente vacío de contenido y gracioso, nace ese humor de incongruencia, por lo cual se usará la teoría del humor de la incongruencia en este trabajo.

Las teorías de la superioridad y de la descarga de humor no son tan aplicables como la teoría de la incongruencia a las escenas analizadas en este trabajo ya que en estas escenas no se encuentra una superioridad que se base en distanciarse de lo otro ni se establece suficientemente bien un argumento en que la risa permite descargar el estrés.

Se da cuenta de que el humor es un concepto muy complicado y que no se deja explicar por una sola teoría. Jeroen Vandaele dice en ‘Humor Mechanisms in Filmcomedy: Incongruity and Superiority’ que en la tradición del ámbito de los estudios de humor se suele considerar la teoría de la incongruencia como la única o la característica más importante del humor (2002: 223). La razón por la que esta investigación está basada solamente en la teoría de la incongruencia es que no sea un trabajo que investiga el humor como fenómeno, pero un trabajo que investiga la función del humor en cierta obra de arte específica y la teoría de la incongruencia se aplica bien a esa obra.

El humor y la memoria

Como mencionado antes la película *Muertos de risa* (1999) toca un asunto bastante tabú, el 23-F. Ese acontecimiento forma parte de la memoria española colectiva y es así que también es importante que se preste atención a los estudios de memoria y el rol que tiene el humor en este campo de estudios. Ya se ha explicado que dice Twark en cuanto a esta relación entre el humor y la memoria, pero la primera que ha prestado atención al rol del humor en cuanto a la memoria fue Lauterwein en su *Rire, mémoire, Shoa* (2009). Ella subraya la función terapéutica que puede tener la risa y plantea la idea de que la risa podría contribuir a poner en tela de juicio las versiones de la historia más dominantes. Lauterwein dice lo siguiente:

[Warning: (...) whatever may be its origin and its vocation, laughter, even confronted to disaster, risks eluding profound indignation. We are aware of this risk. The study of the comic mode in relation to the Shoah touches upon the limits of the convenience of a memory concerned with the establishment of values on the basis of the knowledge of an absolute negativity. (...) Does the intrinsic ambiguity of laughter contribute to sustain a culture of dissent, useful for the perpetuation of memory? How to deal with the indifference of future generations without saddling them with a neurotic sense of guilt? (...) Can laughter release certain blocked affects in order to proceed to a labour of memory? (...) And within this field, which modes of laughter are used by artistic works to question memory’s social standards? And can these modes, beyond their evident cathartic function for the author, operate as an efficient method for the transmission of memory?]

(Lauterwein 2009: 5-6; apud Adriaensen 2015: 6)

Lauterwein implica con las preguntas retóricas que el humor puede tener un rol en romper con la memoria estable en un país, se pregunta qué tipo de humor sería lo mejor para llevar a cabo esto y cómo hay que tratar la ignorancia de próximas generaciones sin darles a esas generaciones un sentido de culpa. Incluso insinúa que el humor puede tener un rol en la perpetuación de la memoria. El hecho de que Lauterwein habla de la conexión entre humor y memoria hace que su investigación es valiosa para la presente. Por eso se toma como base su obra.

Lo más importante de lo que dice Lauterwein sobre la conexión entre el humor y la memoria para el trabajo presente es que es posible que el humor rompa con la memoria estable, ya que en este trabajo se investiga la película *Muertos de risa* (1999) de Álex de la Iglesia en la que el director expresa una crítica hacia una memoria estable en cuanto al 23-F en España.

El humor y el cine

El humor en el cine ha sido trabajado, entre otros estudios, en *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy and the Nation* (2013) de Juan Egea. Egea investiga la representación de la risa oscura en el medio de la cinematografía, y busca la relación entre el humor violento, la identidad nacional, la complicidad social y la dependencia entre lo propio y lo ajeno en el cine español del siglo XX. No se define específicamente un tipo de humor en este libro, pero sí se explica cómo funciona el tipo de humor que Egea llama *dark laughter*, humor negro en español. Antonio Gómez L-Quiñones resume de manera bien clara, en una revista del libro de Egea, qué Egea explica en *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy and the Nation* (2013)¹⁰.

Egea propone entender el humor negro como un dispositivo visual y narrativo mediante el que se resignifican y problematizan estéticas locales y transnacionales...

(Egea 2013; Gómez L-Quiñones 2016: 111)

El libro de Juan F. Egea se suma a esta conversación para recordarnos que el humor negro de algunos de los filmes más reconocibles del cine español constituyen un asunto muy serio. La risa que estas narraciones provocan no tiene un efecto liberador o utópico al modo bajtiniano. Por el contrario, esta es una risa, como afirma Egea, hacia dentro, auto-reflexiva y con un trasfondo inquietante. Esta es, en definitiva, la risa descoyuntada desde y para unas circunstancias sociales y audiovisuales partidas por fuertes desequilibrios.

¹⁰ Gómez L-Quiñones, A. 2016, "Dark Laughter. Spanish Film, Comedy, and the Nation." *Journal of Spanish Cultural Studies* 17.1: 111–113. <https://doi.org/10.1080/14636204.2015.1137260>

(Egea 2013; Gómez L-Quiñones 2016: 113)

De esto se deriva que Egea dice que el humor negro en ese cine español del siglo XX se propone romper con unas temáticas estables en la España de esa edad y que hay una reflexión de los artistas de las obras en que figura ese humor negro sobre la situación social en España. Esto coincide con lo que dicen Lauterwein y Twark sobre el humor en relación con la memoria.

También existe el estudio *The cinema of Álex de la Iglesia* (2-3, Andy Willis, Nuria Triana-Toribio y Peter Buse), donde se señala el asunto del humor. En ese libro hay un capítulo sobre la película *Muertos de risa* (1996: 96-118) en el cual se trata la puesta en escena de la película, el aspecto revoltoso y caótico, el que se llama ‘anárquico’, del humor en la película, su relación con la política de los años 70 y la televisión española de aquella época. La parte sobre la anarquía expresada en la comedia de la película se usará por su aspecto analítico del humor presente en *Muertos de risa* (1999). Lo que todavía falta, es más conocimiento sobre la relación entre el uso de humor y el tratamiento de la historia en la película *Muertos de risa* (1999) específicamente en cuanto al 23-F. No se habla de esa supuesta conexión. Por consiguiente, eso es lo que el presente trabajo pretende aportar al conocimiento ya existente.

1.2 Metodología

La metodología de la presente investigación se basará en el modelo de análisis fílmico que presenta Peter Verstraten en su *Handboek filmnarratologie* (2006). Hacer un análisis cinematográfico significa que se analiza todo lo que tiene que ver con la producción de una película: la puesta en escena, la cinematografía y la edición. Se analizarán las escenas más destacadas de la película y estos análisis se relacionarán con la memoria colectiva a la que se refiere la película *Muertos de risa* (1999). Se consideran de relevancia las escenas en las cuales se encuentra el tipo de humor investigado y las que hacen referencias al 23-F. Los capítulos más útiles del libro de Verstraten serán el tercer y el cuarto, sobre el impacto narrativo de la *mise-en-scène* y la cinematografía.

La puesta en escena es el conjunto de los actores, la vestimenta, la posición de los actores en el espacio, en suma, qué y a quién se muestra. Es imprescindible analizar cómo se la aplica en las escenas en que se emplea el tipo de humor investigado. La cinematografía tiene que ver con cómo se muestra lo que se trata en la puesta en escena. Aquí se habla del ángulo de cámara, los colores, los métodos de grabación, el encuadre que se da a una escena, la perspectiva, el enfoque y la profundidad de campo, todo lo que se hace con la cámara. Por la edición se comprende todo lo que se hace después de grabar la película: los cortes, la música y los efectos.

Primeramente, se seleccionarán las cuatro escenas más representativas de la película, y las más relevantes para la investigación, enfocándose en todo lo antemencionado.

Después, se destacarán los momentos en que el *slapstick* como definido es empleado en esas escenas. A continuación, se relacionarán esos momentos con la interpretación del análisis cinematográfico de la puesta en escena y la cinematografía. Con esa interpretación del análisis se presta mucha atención al tratamiento de la memoria colectiva española en la película. Si se encuentra una relación entre los momentos en que el *slapstick* es empleado en la película y la interpretación de la película, se puede deducir la función que tiene el humor en *Muertos de risa* (1999).

2. Análisis cinematográfico

En esta parte de la investigación se analizarán unas escenas ejemplares del uso del humor en esta película en relación con la historia de la Transición española. En cada una de las cuatro escenas se analizará el impacto narrativo de la puesta en escena y el impacto narrativo de la cinematografía. De esta manera este capítulo consistirá en cuatro párrafos y cada uno será dividido en dos partes, una parte sobre la puesta en escena y otra parte sobre la cinematografía.

Las escenas elegidas son las siguientes:

1. La escena en que Bruno inventa el acto de la bofetada se sitúa en el 1972 y todo el público se ríe por ese acto de violencia, después sigue un tipo de explicación de una *voz en off* del porqué del éxito de la bofetada (minuto 26:00 – 29:05).
2. Entre las 50:20 y las 50:48 se muestra la imagen exterior de Nino y Bruno frente a la imagen de su interior.
3. La tercera escena se sitúa el 23 de febrero 1981, es la escena en que se ve que el ejército entra en el edificio de la TVE mientras que están grabando un show de Nino y Bruno. Al grabar el show, desde la cámara de control se ve en las noticias ‘en directo’ el golpe de estado, liderado por Antonio Tejero, que está pasando en el Palacio de las Cortes (minuto 1:06:48 hasta 1:12:30).
4. La cuarta escena es la última de la película y se sitúa al inicio del 1993. Nino y Bruno están en el hospital, aparentemente en coma y se ve y oye que Nino se muere. Como reacción a eso, Bruno se pone de pie y da una bofetada a Nino, por lo cual el ritmo cardíaco de Nino se inicia de nuevo (1:41:05 hasta 1:42:27).

Escena primera

La puesta en escena

Lo que llama la atención en esta escena es la elección de los actores que interpretan los roles de Nino y Bruno. Hay un gran contraste entre los dos: el uno, Nino, es bastante bajo, gordo y feo. El otro, Bruno, es más alto, flaco y guapo. Otro efecto de la elección de estos dos actores es que hay una relación y química típica entre los dos: el guapo y el feo. El espectador nota que Nino es el débil de los dos, evoca cierta antipatía. Además de eso, la posición de los dos actores en el espacio contribuye a esa interpretación de que los dos están el uno enfrente del otro. En la escena están en el podio, haciendo su actuación. Al inicio el uno está al lado del otro, cuando todavía intentan hacer chistes. Pero cuando eso falla porque Nino se pone nervioso, esas posiciones cambian: Bruno se pone enfrente de Nino, lo que implica oposición y competición. Luego, por sugerencia desde el público Bruno da una bofetada a Nino y el público se muere de risa. Así descubren que a la gente le gusta ese acto de violencia.

La risa del público, a base del acto violento de Bruno, hace que el humor en esa escena sea *slapstick*: la gente se ríe de una situación inesperada, absurda y violenta. *Slapstick* es un humor vacío de contenido, De la Iglesia usa este dispositivo para tratar un tema complicado con gran carga emocional como la situación precaria en que está España al final de la dictadura franquista y al inicio de la Transición. En ese contraste entre el instrumento sencillo que usa De la Iglesia y el tema que toca con ese instrumento hay una incongruencia bastante grande. Es una manera sorprendente de tocar temática tan cargada. Ese contraste evoca la risa en el espectador de la película, por lo tanto funciona como la teoría de la incongruencia del humor antemencionado en el presente trabajo. Usando un tipo de humor tan vacío como el *slapstick* para abordar un tema tan precario como el trauma de la dictadura franquista parece expresar cierta crítica del director hacia el gobierno de la Transición que con el Pacto del Olvido también usa un dispositivo vacío de contenido (por definición sin contenido) para tratar un trauma nacional tan grande. Se puede interpretar que la crítica de De la Iglesia consiste en el mensaje de que con el Pacto de Olvido no se hace nada, simplemente escamotear un trauma que de hecho hay que reconocer. Más adelante en el análisis de las escenas destacadas se desarrollará la explicación de esa crítica.

Esta escena se desarrolla en un circo típico –con forma de tienda de rayas blancas y rojas– que está repleto de gente. Bruno y Nino están en el podio, vestidos de ropa de colores brillantes y claros. El público está enfrente de ellos, pareciendo una muchedumbre gris. Fuera de la tienda del circo hace muy mal tiempo y el público no está contento con las actuaciones

todavía. El mal tiempo, la multitud gris y el descontento del público hace que el marco que hay en la escena esté bastante triste, lo cual está en contraste con los colores de la ropa de Bruno y Nino y con las rayas de la tienda del circo, que expresan, por los colores brillantes, un marco positivo. El conjunto de los contrastes, el ruido de la música y de los gritos del público hace que el espectador sienta el caos en que está esta escena. La combinación de estos elementos lleva a cabo cierto grado de anarquía en la escena, a la que también se refiere en *The Cinema of Álex de la Iglesia* (Buse et al, 2007: 104-108). En el siguiente párrafo se entrará más en el asunto de esa anarquía.

La cinematografía

En cuanto a la cinematografía en esta escena, lo más llamativo son los diferentes planos que se usan. Filmando la escena en la tienda del circo, hay varios planos significativos que se alternan: un plano general, un plano neutro y un primer plano. El plano general muestra a las personas en la escena en su entorno, se puede ver todo el cuerpo y la atención se dirige a la relación del sujeto con su entorno. Con un plano neutro se enfoca más en el actor que en el espacio en que está. Se muestra su tronco y cabeza y está claro que es a ese personaje a lo que el espectador tiene que dirigir su atención. Finalmente, se emplea el plano detalle o el primer plano aquí. En esta escena, este plano trata de dar una buena expresión de emociones. El primer plano solo muestra la cabeza de los actores y de esta manera se enfoca mucho en la mímica que expresan.

En la escena también atraen la atención los dos diferentes métodos de grabación: cámara en mano o en trípode. Mostrando el inicio de la actuación (26:05) se usa una cámara estable que se mueve muy tranquilo y suavemente. Eso expresa tranquilidad, en contraste con el método de grabación que usan en el minuto 27:30. Aquí se cambia de perspectiva del público y de Bruno a la del Nino, quien está muy nervioso. Eso se ve por el hecho de que la cámara se mueve mucho más caóticamente y muestra a Bruno marchar en torno a Nino, como si fuera 'preparándose' para darle una hostia. Esos movimientos en combinación con el sonido diferente y un cambio ligero en el tono del color hacen que el espectador se sienta igual de incómodo que Nino. Esa incomodidad de Nino fue justa, dado que Bruno de verdad le dio una hostia. Después de que la perspectiva de Nino se cambia de Bruno hacia el público que se muere de risa, esa parte también se ha grabado con la cámara en mano, lo cual expresa la confusión de Nino: acaba de encajar una bofetada en la cara, pero esto les lleva éxito con el público.

Esa manera de grabar también aporta a la anarquía de la escena antemencionada y manifestado por la puesta en escena.

Al final de la escena sigue una secuencia de versiones del mismo acto, la bofetada, pero ejecutado en escenarios diferentes, con una explicación de por qué tiene éxito ese acto dada por una *voz en off*, que es de Julián, el empresario de Nino y Bruno:

En aquel momento lo comprendí todo, lo bueno eran las bofetadas, así de sencillo y brutal, así de absurdo. Una bofetada tras otra y a la gente se salían las tripas de la risa. Aquella bofetada era un acto de anarquía total. “Una liberación absoluta de cualquier compromiso ético” como dijo no sé quién en un periódico. Bruno hacía en el escenario lo que todos hemos deseado hacer una vez, a bofetear a alguien, con total impunidad, sin darle la menor importancia, sin recibir castigo alguno. Daba igual adonde fuera, Villalpando, Toledo, Málaga o Torremolinos. El efecto siempre era el mismo, como apretar un botón. Bofetear a nuestro jefe, a nuestra suegra, al presidente del gobierno, al papa. Sí, había algo de amoral en todo aquello, algo siniestro, pero ¿no es así en todos los placeres de la vida?

Todas las diferentes formas o bien escenas en que se muestra ese acto son grabadas por cámara en trípode y con un plano general en que se ve a los actores en su entorno. Con ese material visual se apoya lo que dice la *voz en off*, que el acto de la bofetada, simplemente funciona bien, independientemente de la escena en que sucede. Esa explicación de Julián implica que lo chistoso de la bofetada es que de hecho no está permitido, pero en ese contexto, Bruno sí puede hacerlo, incluso sin consecuencias. Trata de que con una bofetada se mina la autoridad en una situación, Bruno lo hace impunemente, algo que a todo el mundo le gustaría hacer, pero nunca se puede. Pues Bruno expresa lo que todo el mundo quiere hacer, dar a alguien una bofetada sin recibir castigo alguno.

La impunidad que expresa el acto de Bruno y Nino tanto como la escena misma, implican una situación de anarquía, combinando esa interpretación con el tema de la Transición se puede interpretar que esa representación de anarquía es una referencia y crítica a la situación durante la Transición del director de la película. Sabiendo que la historia se desarrolla en la edad justo antes de la Transición y, que esto y el 23-F forman gran parte de la temática, la anarquía representada puede ser interpretado como una referencia al vacío de poder en que estaba España en estos tiempos. Esa insinuación no ha sido posible sin el uso del *slapstick* en forma de la bofetada de que el público se ríe, que es lo más importante de la escena. La conexión de ese tipo de humor vacío con el tema cargado de la película y el hecho de que así se forma el humor en base de la incongruencia hace que se pueda interpretar la crítica expresada por el director. Esa crítica en su lugar, forma parte del humor crítico que usa De la Iglesia en la película. Esta crítica consiste en que el gobierno español no actúa durante la Transición,

pretenden escamotear todo lo que pasó durante los años de la dictadura y no reconocen los horrores de ese periodo. Más ejemplos para apoyar esta interpretación siguen más adelante.

Escena segunda

La puesta en escena

En 50:45 se puede ver cómo son sus caracteres realmente por la imagen fingida que muestran Nino y Bruno al mundo. Los dos están firmando papelitos de tres niñas (50:20) que llevan vestidos blancos y rosas. Nino y Bruno llevan un traje perfecto, están delante de un cielo azul con pocas nubes y se encuentran en un campo de girasoles. La imagen entera pretende que Bruno y Nino son personas muy felices y limpias. Pero cuando la cámara gira a sus espaldas se ve cómo son de verdad, que de hecho son interiormente malos. Muestran un montón de larvas dentro de sus cuerpos. Durante esa pequeña escena Julián otra vez habla *en off* de qué significa esa imagen de Bruno y Nino. El análisis de eso sigue bajo ‘La cinematografía’.

En *The Cinema of Álex de la Iglesia* (2007) la relación de la película con los políticos de los 70 es un tema tratado por extenso (pp. 108-112). El comentario en general es que, De la Iglesia y su equipo, más de 20 años de democracia después del fin de la dictadura, reconocen el poder que tenía el régimen franquista, pero según el autor no estaban dispuestos a hacerlo con mucha seriedad. Esto se basa en el hecho de que unos ejemplos de violencia pública de militares fascistas solamente son implicadas y no mostradas de verdad, en contraste con violencia ‘normal’ de por ejemplo Bruno y Nino que sí se muestra explícitamente. El libro también habla de la opresión del régimen franquista en España y del miedo que infunde ese régimen dictatorial en la gente. Por ejemplo, el hecho de que Nino no expresa angustia para la bofetada, no reacciona a esta, pero solamente tiene angustia a hablar, según los escritores de *The Cinema of Álex de la Iglesia* esto refiere a la censura de la política franquista. Esa investigación extensa y profunda habla de a lo que refiere De la Iglesia con respecto al tiempo bajo la dictadura, pero no parece dedicar atención a las referencias a los años después de esa dictadura, los años de la Transición.

La escena en que el interior de Bruno y Nino es mostrado es una escena que muestra muy bien lo que en el resto de la película se puede interpretar como una referencia crítica al gobierno de esa Transición. De la Iglesia muestra aquí la fachada que es el dúo *Nino y Bruno*. La dictadura no fue una fachada, fue una dictadura no más, el Pacto del Olvido del gobierno de la Transición, esto fue una Fachada. Como ya mencionado no reconocían el trauma de la nación

española con esa política. Más sobre ese asunto sigue bajo el siguiente párrafo, después del análisis de la cinematografía.

La cinematografía

Hay tres componentes cinematográficos interesantes en esa escena: el movimiento de la cámara, la música y la *voz en off*. Al inicio de la escena la cámara se acerca hacia las espaldas de las tres chicas y llegando a las cinco personas gira a la derecha y sube un poco para así ir mostrando las espaldas de Bruno y Nino. En sus espaldas se ve lo contrario de la imagen perfecta que se muestra por delante: la verdad interior de Bruno y Nino, a saber, su carácter podrido. Las larvas hormigueando por sus espaldas implican que Bruno y Nino no son tan felices y limpios como pretenden ser. Esa suposición se apoya por la música en la escena, en la primera parte de la escena se oye música de circo muy alegre con tonos altos y pájaros silbando, pero cuando la cámara muestra las espaldas de los dos protagonistas la música cambia. Los tonos altos se convierten en tonos bajos y dramáticos. Primeramente, parecía música de circo, pero los tonos bajos, dramáticos y más fuertes son más bien de orquesta. No solamente lo visual cambia de positivo a negativo, pero en la música también se encuentra ese cambio. Además, el tercer componente, la *voz en off*, apoya ese cambio, asimismo. Julián está contando y en el momento en que la cámara cambia de por delante de Bruno y Nino a por detrás de Bruno y Nino (50:31) su voz se baja y habla más lentamente. Encima de eso, lo que cuenta Julián describe el cambio en el sonido y la imagen:

Para el público era la pareja perfecta, siempre amigos, siempre sonrientes. Nadie podía ser más feliz, más limpio, más inocente. Acaso alguien se hubiera atrevido sospechar lo que se ocultaba en el interior de aquellos bizcochos. Cuando lo cuento, la gente dice que exagero, pero les aseguro que todo aquello ocurrió realmente.

Al lado de un cambio de positivo a negativo Julián describe paralelamente la diferencia entre la fachada del dúo cómico y la realidad. Dado que el tema de la película es la historia reciente de España en cuanto a la dictadura franquista y los años de transición después, el hecho de que Julián destapa esa fachada es una crítica hacia el gobierno español que pretende que no pasa nada empleando el Pacto del Olvido, pero de hecho no funciona así. En esa escena De la Iglesia muestra que el acto de Bruno y Nino es nada más que una imagen falsa, una mentira. Las chicas no lo ven y simplemente creen que la fachada es la realidad y no parecen querer saber más que la imagen exterior. En esa escena no específicamente vuelve el *slapstick*, pero sí vuelve la temática de la situación histórica en España. El gobierno pretende que la dictadura no

ha existido y sencillamente empieza de nuevo con una democracia sin más. Esa democracia es pura fachada, ya que el gobierno niega el proceso que es necesario para poder superar un trauma como una dictadura. Que De la Iglesia muestra que un dúo supuestamente perfecto como *Nino* y *Bruno* puede muy posiblemente ser mal, expresa que la fachada del gobierno de la Transición de hecho tampoco está buena.

Escena tercera

La puesta en escena

Nino y Bruno van a grabar otro programa el 23 de febrero, en el estudio de TVE (1:07:00). Se muestra cómo los militares entran en el edificio. Bruno lleva traje de mago y Nino va de conejo. Los dos están en el podio. Luego se ve otra vez la sala de control con el director, Julián y todas las personas que ayudan durante la grabación. En este espacio hay varias pantallas en que se muestran los distintos ángulos de cámara y también hay un televisor en que se ven las noticias.

En total hay cuatro espacios que juegan un papel importante en esta escena: Los pasillos en el edificio de la TVE, la sala de control del estudio, la sala donde se está grabando y el Palacio de las Cortes en Madrid.

Los militares entran en el estudio de TVE, después de haber llegado en tanques y coches militares, y marchan por los pasillos hacia la sala de control donde están Julián y los demás. En los pasillos encuentran a un montón de personas diferentes que están trabajando, pero por los militares están empujadas al lado o simplemente asustadas. Esa conducta de los militares se puede relacionar con lo que se señala en el análisis de la segunda escena sobre lo que dicen Bruce et al en cuanto a la opresión de los franquistas que atemoriza los españoles.

Una vez llegados a la sala de control dicen que han sido mandados para que paren todo lo que se está grabando. Pero cuando el general ve lo que se está grabando es *Nino* y *Bruno* quiere que sigan grabando, le encantan Nino y Bruno. Incluso el jefe de los militares se ríe de la situación violenta entre Bruno y Nino, lo que es *slapstick* empleado en la historia de la película. Nino literalmente está bofeteando a Bruno con un pez artificial, acerca la definición pura del *slapstick* en la cual trata de payasos dándose hostias, sin más contenido.

Como mencionado anteriormente, desde la sala de control se ven muchas pantallas, algunas en que se ve lo grabado por las cámaras en la sala de grabación y una en que se ve en directo el Congreso. En la sala de grabación se ve a Nino persiguiendo a Bruno con el pez artificial y el director de plató luchando con la duda de qué hacer con esa situación, que “no

está en el guion”. En la pantalla que muestra el Congreso se ve cómo Antonio Tejero entra con sus militares y hace su intento de golpe de estado. Lo que pasa en el Congreso no es dirigido por el director De la Iglesia, allí se ve lo que realmente pasó el 23 de febrero en 1981.

El *slapstick* en esa escena hace que nadie sepa qué hacer, por lo cual la situación desarrolla hacia cierta forma de anarquía en que Nino persigue a Bruno intentando a bofetearle y nadie puede contenerle, el ejército simplemente marcha adentro y tampoco se deja contener y las personas que deberían dirigir toda la situación no hacen nada. En la luz del tema de la Transición y el 23-F, esa anarquía es un posible guiño del director a la incertidumbre en que está España durante la Transición. El *slapstick* es la base de esa referencia y esto es exactamente el rol del humor en esta escena. Facilita decir algo sobre el periodo de la Transición española.

La cinematografía

Lo más interesante de la cinematografía de esta escena es la manera en que el director ha sido capaz de construir una conexión entre lo que pasa en los diferentes espacios susodichos. Lo hace por determinados cortes y por incorporar la imagen de los espacios en otro espacio.

Al 1:09:40 se muestra la lucha entre Nino y Bruno, esto se muestra con varias combinaciones de plano-contra plano de respectivamente Bruno que está en el suelo y Nino que está más o menos encima de Bruno con el pez artificial en la mano. Ese tipo de planos refuerza la idea de que hay una lucha entre los dos.

En cuanto a los cortes, hay varios cortes entre los diferentes espacios. La sala de control funciona como sala de control no solamente para el estudio de la TVE, sino también para la escena entera. Desde esa sala se puede ver lo que pasa en dos de los otros tres espacios y literalmente se hacen cortes entre la sala de grabación y el Palacio de las Cortes cuando se cambia de ver a Nino y Bruno a ver lo que pasa en el Congreso. Por los cortes el director sugiere que hay similitudes entre lo que pasa en el Palacio y lo que pasa en la sala de grabación entre Nino y Bruno. Otro elemento es la entrada de los militares en TVE. Se muestran partes de esto, de manera que parece que todo está pasando al mismo tiempo: la grabación de Nino y Bruno, la entrada los militares y el intento de golpe de estado. Así el director ha sido capaz de comparar el intento de golpe de estado con el programa del conejo y el mago que están grabando Nino y Bruno. Otro efecto que tienen los cortes es que el espectador se sienta incómodo por todo lo que está pasando.

La música que ha usado De la Iglesia también ayuda a construir la molestia mencionada. Es música de tonos bajos que expresa tensión y que se acelera al mismo tiempo que los distintos acontecimientos se suceden con rapidez.

Tanto el hecho de que en esa escena se ve reforzada la relación típica entre Bruno y Nino de varias maneras, entre las cuales el uso del *slapstick*, como la referencia obvia al Tejerazo y con eso a la Transición española hacen que la interpretación de que De la Iglesia ha intentado a expresar una crítica hacia la España de ese periodo no sea rebuscada. Compara a Antonio Tejero quien perturba la votación en el Congreso con un dúo de cómicos y grabar un programa de *slapstick*, lo chocante del posible golpe de estado es comparado con algo vacío de contenido, el programa *Nino y Bruno*. Esto es exactamente lo que hace De la Iglesia con el *slapstick*: toca un asunto precario, la Transición y el 23-F usando un instrumento como el *slapstick*, un tipo de humor muy sencillo sin contenido cargado alguno. Así se crítica al congreso y a Tejero al mismo tiempo, a través de la burla, lo que es una forma del humor crítico que en esta película es apoyada por las partes de la escena en que la violencia y lo absurdo son algo gracioso, pues el humor crítico es apoyado por el *slapstick*. Esa crítica consiste en que Tejero es comparado con un dúo de payasos que no tienen contenido, Tejero no significa nada, como los payasos. En cuanto al gobierno, se muestra la votación en una de las pantallas en la sala de control, que insinúa que es todo un acto ensayado y predeterminado, tanto como un programa que se tiene que grabar, lo que significa que es una fachada. El *slapstick* en esta escena es importante porque genera la incertidumbre y contribuye a lo anárquico de la escena.

Escena cuarta

La puesta en escena

En la última escena de la película pasa algo llamativo. En el minuto 1:41:06 se ve alguna gente con un doctor mirando por una ventana. Están mirando a Bruno y Nino que se derriban y que están en estado de coma. Están en una sala de un hospital, con dos camas, muchos aparatos entre las camas y entre ellos muchos alambres. La única luz que hay al lado de la luz de la lámpara viene de una fuente de luz en que se pueden estudiar las fotos radiografía. Los dos llevan ropa del hospital, unos pantalones azules y camisas blancas.

Después de que la gente se va, hay un cambio en la luz y el sonido, seguidamente la cámara entra en la habitación, y el ritmo cardíaco de Nino se para (se oye el famoso tono alto continuo). Como si Bruno lo notara, se despierta y toma un paso en la dirección de Nino, le da

una bofetada en la cara, como lo ha hecho en toda la película y el ritmo cardíaco de Nino se reinicia. Después Bruno se acuesta y siguen así, medio vivos, medio muertos.

La repetición del acto de la bofetada en un marco diferente que en una actuación se refiere al *slapstick* anteriormente usado en la película y simplemente parece ser otra interpretación en que Bruno y Nino actúan para hacer reír a un público. Genera risa en el espectador esa referencia a la actuación, por lo que es otra vez un momento de *slapstick* en la película. Ya que se ríe de un ‘gag’ sencillo, sin contenido, absurdo y un poco violento.

La cinematografía

Lo más llamativo de esta escena es el cambio sutil después de que la gente se fue. En la escena entera se oye música triste, la misma canción que se ha usado en toda la película, pero ahora la música es lenta y baja. La luz en la habitación se apaga y los sonidos de los aparatos médicos suben. Al mismo tiempo la cámara entra por la ventana en la habitación y ahora se ve a Bruno y Nino desde dentro de la habitación. La cámara sigue moviéndose hacia la visualización del ritmo cardíaco de Nino, llegando cerca se notan unas arritmias y después parece pararse el corazón de Nino. Después de esta secuencia se corta y muestra una toma general de los dos en sus camas, Nino enteramente flojo por acabar de morir. Cuando Bruno se ha despertado se oye su respiración agitada y muy claramente se oye el momento cuando la mano de Bruno llega a la cara de Nino. Ese momento coincide con el momento en que el ritmo cardíaco de Nino empieza de nuevo, como si Bruno hubiera reanimado a Nino con la bofetada. En el *slapstick* original, ese momento es cuando un ayudante de los payasos golpea dos palos el uno al otro en el momento que uno de los payasos da una bofetada al otro para que ese sonido de los palos parezca venir de la bofetada, como un efecto de sonido simple.¹¹

El mencionado cambio sutil de luz y sonido hace que el ambiente sienta muy íntimo, como si solamente Bruno y Nino sepan qué pasará y cómo funciona. Por el acontecimiento descrito se sabe que no pueden vivir al mismo tiempo, solo si ambos están en coma, no funciona más con los dos vivos en el mundo. Dado que su situación representa a la situación política en la sociedad española, puesto que el tema de la película es la Transición, se interpreta esa escena como una crítica de De la Iglesia en que dice que el país no puede funcionar, así como es ahora. De la Iglesia critica el gobierno de la Transición por mantenerla en coma a España como se mantienen en coma a Bruno y Nino. Visualiza esa crítica usando la bofetada como *slapstick* y

¹¹ Buse, P. Triana Toribio, T. Willis, A., 2007, *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester University Press (107)

la crítica en su lugar es parte del humor más crítico y general del director, manifestado en base de la teoría de incongruencia del humor, esa incongruencia siendo que se toca ese asunto cargado por medio de un instrumento sin contenido alguno como el *slapstick*.

3. Conclusiones

Después de haber terminado el análisis de las cuatro escenas, lo que queda es responder a la pregunta principal en base a una interpretación del análisis. La pregunta principal de la investigación es: “¿Qué papel juega el humor en la representación de la historia de la Transición española en la película *Muertos de risa* (1999) de Álex de la Iglesia?”.

3.1 La memoria

Este trabajo averiguó el papel de la memoria colectiva en la película de De la Iglesia, lo cual se hace por una interpretación general de la narración en comparación con la historia contemporánea de España. En la película se desarrolla la historia del dúo cómico durante los años de la Transición, entre el 1972 y el 1992 para ser exacto. La indicación más obvia del tema es que en la película se ha involucrado el video del Tejerazo. Aparte de la referencia clara al 23-F y al periodo en la que la película se sitúa, la antemencionada anarquía que se manifiesta en la película también puede ser interpretada como referencia a la situación política en España durante los años en que se sitúa la película. Estas son las indicaciones más importantes de que el tema es la Transición y la situación precaria en general al final de la dictadura en España.

3.2 El humor

Luego, hace falta tener claras las teorías y definiciones de los diferentes tipos de humor usados en la investigación: la teoría de la incongruencia del humor, el *slapstick* y el humor que se manifiesta por la incongruencia del *slapstick* con el tema de la película, que es el humor más crítico. La base científica en la que esos tipos de humor han sido basados consiste de: la teoría de la incongruencia que explica Critchley y el *slapstick* según Trahair, la enciclopedia británica, Grunberg y la investigación *The Cinema of Álex de la Iglesia*.

La teoría de la incongruencia del humor de que habla Critchley dice que uno se ríe cuando pasa algo inesperado que sí es posible: algo es graciosa cuando en una situación hay una incongruencia entre dos acontecimientos relacionados y sucesivos. Un requisito de esa teoría es que lo inesperado tiene que ser dentro de lo posible. El *slapstick* es un tipo de humor que suele ser absurdo y violento, también suele faltar contenido que importa, es un humor sencillo. Contrariamente al *slapstick*, el tema de la película es un tema de gran carga emocional en España que no tiene nada de gracia: la Transición y el 23-F. Esa incongruencia entre el

slapstick vacío de contenido y la temática cargada forma el humor según la teoría de la incongruencia.

Una última base importante de la presente investigación es formada por las investigaciones de Lauterwein, Adriaensen y Egea, cuyas investigaciones han aportado en relacionar el humor con la memoria para este trabajo.

3.3 La interpretación del análisis cinematográfico

Seguidamente, se efectuó el análisis cinematográfico. De cada una de las escenas analizadas se dirá cómo contribuye a la respuesta de la pregunta principal, después se formulará una respuesta a esa pregunta de investigación.

Después del final del Franquismo el gobierno español pretende hacer la transición (con minúscula) a la democracia fluidamente, pero De la Iglesia se refiere a la anarquía en esta situación, que implica que no había nadie que de verdad llevaba el timón en España. Esa anarquía también vuelve en las escenas analizadas.

En el análisis de la primera escena se ve que allí empieza la dinámica mencionada entre Bruno y Nino cuando Bruno inventa el acto de la bofetada. Esa dinámica aporta a la atmósfera que crea De la Iglesia en esa primera escena analizada, una atmósfera de caos y anarquía visual creada por contrastes entre los colores empleados en la puesta en escena y diferentes sonidos. Teniendo en mente las diferentes referencias a la Transición, el 23-F y el Franquismo en la película en general, este ambiente caótico se ve como una reflexión de la situación política en España durante estos años. El hecho de que el director llegue a referirse a la edad revoltosa en que estaba España usando el *slapstick*, la bofetada (en torno de que esa escena gira), un tipo de humor sin contenido, hace que se construya una comparación del acto de los dos cómicos y la situación mala en que están en esa escena con la situación en que la política española se encuentra. El *slapstick* hace que el público se muera de risa y que la sala se llene con aclamación y risa incontenible, lo que completa la anarquía del ambiente. La crítica que da De la Iglesia aquí se dirige al gobierno español de la Transición, que empleó el Pacto del Olvido, e implica que España está en un caos y el gobierno lo deja pasar. Un caos tan como el que se manifiesta en la tienda. Al final de esa primera escena analizada Julián, el empresario de Bruno y Nino, explica en *voz en off* que la bofetada es un acto de anarquía violento. Es otra referencia a la anarquía en base de la bofetada. Una razón por la que la bofetada parece tener la función de llevar a cabo referencias a la situación política de España. Resumiendo, el rol del humor en esta escena es que el *slapstick* ayuda a referir al tema de la Transición y de la incongruidad que

provoca esa combinación de humor vacío con un tema histórico cargado se forma el humor más crítico.

En la segunda escena el espectador ve que el éxito de Bruno y Nino de hecho es una fachada, tanto como es el Pacto del Olvido, con que el gobierno de la Transición pretende ir adelante, pero simplemente escamotea un trauma nacional. La imagen perfecta representa la idea del Pacto del Olvido y las espaldas de Bruno y Nino llenas de hormigas representan a la situación política real de España, un caos.

La tercera escena muestra una situación en la que los que suelen tener el poder, Julián, el director de plató y el ejército no tienen o al menos no ejecutan (en el caso de los militares) su poder, ni saben qué hacer con Bruno y Nino luchando así. Literalmente hay una anarquía en el estudio de TVE. Además, Nino empieza a bofetear a Bruno, así derriba el poder que Bruno ha tenido y crea una situación de incertidumbre en cuanto a quién está al mando. Al jefe de los militares le gusta eso, piensa que es una escena que están grabando y se ríe de la violencia y lo absurdo del supuesto acto, lo que se define como *slapstick*. La interpretación de la comparación de la Transición, el tema de la película, con la anarquía en las escenas no es rebuscada. Otra vez De la Iglesia se burla de España y su situación política, lo que es posible a través del *slapstick* y el humor crítico que se manifiesta por la incongruencia cruda entre el *slapstick* vacío y el tema precario.

Esta escena es la más importante de las cuatro, ya que en esa escena se ha involucrado el video del Tejerazo. Pues, lo que se hace es comparar el intento de golpe de estado de Antonio Tejero con dos cómicos, vestidos como conejo y mago, luchando y persiguiéndose. Hay varias razones por las cuales esa escena es una burla de la sociedad española en este momento en la historia. Primeramente, se compara un acontecimiento cargado como un intento de golpe de Estado con algo tan ridículo como un acto *slapstick* de dos payasos. Lo que se interpreta por eso es que De la Iglesia se burla de Tejero y sus militares, les plasma con una mala imagen. Igualmente, el director refiere a la votación para la presidencia en el Palacio de las Cortes como si fuera un acto para un programa de televisión, como si fuera una fachada. Lo hace por mostrar ese acontecimiento paralelamente a la grabación de *Nino* y *Bruno* y por mostrarlo en una pantalla de televisión en una sala de control de un estudio de TVE. Con esas comparaciones, De la Iglesia critica el gobierno español, implica que es toda una fachada, pero también se burla de Tejero y sus tropas. Hace las dos cosas con como un instrumento el *slapstick*, usando ese

tipo de humor y con lo que lo compara, De la Iglesia trivializa la manera de que el gobierno trata la situación en España durante la transición.

Resumiendo, en el análisis de la escena tercera se ve que hay varios elementos que refuerzan la referencia a la memoria colectiva del periodo de la Transición a que ya se ha aludido antes en el trabajo. Asimismo, en esa escena se encuentran pruebas de que se usa el humor para criticar el gobierno español de dicho periodo.

En el análisis de la cuarta escena se encuentra que parece que Bruno y Nino no pueden seguir viviendo sin estar en coma al mismo tiempo. El uno solamente puede vivir si el otro está muerto. Puesto que la situación de los dos representa a la situación en la política española, el mensaje de De la Iglesia que se interpreta en este trabajo es que, así como va ahora con el Pacto del Olvido, España no puede funcionar más. De nuevo, el *slapstick* que se manifiesta en forma de la bofetada hace que el director se critica de España con el humor.

3.4 Los papeles de los distintos tipos de humor en *Muertos de risa* (1999) de Álex de la Iglesia

La hipótesis de la presente investigación era que el humor sirve para facilitar el acceso al debate sobre la memoria colectiva española, por el hecho de que se puede construir una nueva posición en cuanto a la historia contemporánea precaria de la Transición española. Álex de la Iglesia sí ha construido una cierta crítica en su película *Muertos de risa* (1999) hacia la manera de que funcionaba España durante la Transición, lo hizo usando el *slapstick*. Pues el *slapstick* le ha facilitado el acceso al debate, esa parte de la hipótesis se puede confirmar. Pero en base de esta investigación no se puede decir que De la Iglesia haya construido una nueva posición en cuanto al debate, simplemente porque no se puede investigar el total de las posiciones en el debate y tampoco fue el objetivo de la presente investigación. Pues la hipótesis vale por parte: El humor sirve para facilitar el acceso al debate, pero no se ha investigado si De la Iglesia ha construido una posición nueva en el debate en cuanto a la Transición.

En conclusión, la respuesta a la pregunta principal “¿Qué papel juega el humor en la representación de la historia de la Transición española en la película *Muertos de risa* (1999) de Álex de la Iglesia?” es que el humor se manifiesta en diferentes niveles en esta película. En primer lugar, el humor *slapstick* se ubica en el nivel de la línea argumental, la gente se ríe, por ejemplo, del acto absurdo de la bofetada violenta. El uso del *slapstick* vacío de contenido en el contexto precario de la Transición, genera una incongruencia que crea otro tipo de humor, a saber el humor crítico, que se sitúa más bien fuera de la diégesis de la película misma. El

MemoRisa: Tesina de Bachelor
DE BRUIN, Daan
Directora de tesis: Brigitte Adriaensen

slapstick funciona como instrumento que se usa para llegar al humor crítico; ese humor crítico, por lo tanto, es creado a través de la interpretación del espectador. La crítica que se expresa por este humor es dirigida al gobierno de la Transición y consiste en que no hubieran escamoteado el trauma de la dictadura Franquista en la forma del Pacto del Olvido.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Álex de la Iglesia & Jorge Guerricaechevarría (12 de marzo 1999). *Muertos de Risa*, España.
 - Música de Roque Baños

Bibliografía secundaria

- Adriaensen, Brigitte. 2015, 'Cultural representations of contemporary Mexican drug culture: Dark humour and irony in relation to the abject'. *European Journal of Humour Research* 3 (2/3) pp. 62–79, www.europeanjournalofhumour.org. Universidad Radboud.
- “Archivo - Mensaje del rey Juan Carlos tras la intentona golpista del 23-F, Noticias en el Archivo de RTVE - RTVE.es A la Carta”. RTVE.es, 28 de febrero de 2008, www.rtve.es/v/393739, consultado el 28 de marzo de 2017.
- Barba Muñoz, Andrés. 2016, *La risa caníbal*, ALPHA DECAY.
- Buse, Peter; Willis, Andy; Triana-Toribio, Núria. 2007, *The cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester University Press
- Critchley, Simon. 2002, *On Humor (Thinking in Action)*, Routledge.
- D’Haeyere, Hilde. 2014, ‘Slapstick on Slapstick: Mack Sennett's Metamovies Revisit the Keystone Film Company’ *Film History*, Vol. 26, No. 2, “Early Hollywood and the Archive” (2014), pp. 82-111
- Editores de la enciclopedia británica, entre otros Pallardy, R y Luebering, publicado en 1998, editado en 2017, Slapstick, comedy, Encyclopaedia britannica, <https://www.britannica.com/art/slapstick-comedy> consultado el 4 de octubre 2018
- Egea, Juan F. 2013, *Spanish film, Comedy, and the nation*, University of Wisconsin Press.
- Eneko Ruiz Jiménez, Javier Marmisa, Álvaro Romero y Guiomar del Ser, “El 23-F, en directo (35 años después) #ELPAÍS23F”, *El País*, 23 de febrero de 2016, www.politica.elpais.com/politica/2016/02/23/actualidad/1456228224_729381.html, consultado el 28 de marzo de 2017.
- 23-F: Documental 'El PAÍS con la constitución' [Video]. (2016, 26 febrero). Consultado el 28 de marzo 2017, de – www.elpais.com/elpais/2016/02/23/videos/1456218929_727462.html.

- Gómez L-Quñones, A. 2016, "Dark Laughter. Spanish Film, Comedy, and the Nation." *Journal of Spanish Cultural Studies* 17.1: 111–113. <https://doi.org/10.1080/14636204.2015.1137260>
- González, Miguel. "Tejero celebró el 33º aniversario del 23-F en un cuartel de la Guardia Civil", *El País*, 23 de febrero de 2014, www.politica.elpais.com/politica/2014/03/17/actualidad/1395070259_317003.html, consultado el 28 de marzo de 2017.
- Gracia, Ana. "El 23-F, los GAL y otros secretos que el Congreso quiere desvelar", *El Español*, 29 de noviembre de 2016, www.elespanol.com/espana/20161129/174483632_0.html, 28 de marzo de 2017.
- Lauterwein, Andréa. 2009, *Rire, mémoire, Shoa* pp. 5-6.
- Morenatti, Miguel. "Los valientes del 23-F", *El País*, 23 de febrero de 2017, www.elpais.com/elpais/2017/02/19/punto_de_enfoque/1487513458_712698.html, consultado el 28 de marzo de 2017.
- Psatha, Danai. 2018, 'Reírse con el tiempo, un análisis del humor en *El ministerio del tiempo*'. Universidad Radboud.
- Ruíz del Árbol, Maruxa. "Los secretos de Estado son 'eternos' en España", *El país*, 25 de febrero de 2014, www.elpais.com/sociedad/2014/02/25/actualidad/1393359312_016310.html, consultado el 28 de marzo de 2017.
- Russell, Tony, et al. "MLA Formatting and Style Guide." *The Purdue OWL*, Purdue U Writing Lab, 18 June 2018, www.owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/mla_style/mla_formatting_and_style_guide/mla_formatting_and_style_guide.html, consultado el 13 de agosto 2018.
- Said, Edward W. 1994, *Culture and Imperialism*, Vintage.
- Tongeren van, Carlos. 2015, *Trayectorias del compromiso*, Universidad Radboud.
- Trahair, Lisa. 2002, Short-Circuiting the Dialectic: Narrative and Slapstick in the Cinema of Buster Keaton. *Narrative*, Vol. 10, No. 3 pp. 307-325.
- Twark, Jill E. 2017, *Approaching History as Cultural Memory Through Humour, Satire, Comics and Graphic Novels*, Cambridge University Press (175-187)
- Vandaele, Jeroen. 2002 "Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority" *Poetics Today*. Durham: Duke University Press
- Verstraten, Peter. 2006 *Filmnarratologie*, Vantilt.

MemoRisa: Tesina de Bachelor
DE BRUIN, Daan
Directora de tesis: Brigitte Adriaensen