

Mecanismos del humor en el teatro de la memoria: análisis de las manifestaciones y de las funciones de lo cómico en una selección de textos dramáticos españoles contemporáneos*

CARLOTTA PARATORE
Università di Roma Tre

Resumen

En el marco del teatro español de la memoria y la postmemoria, el recurso a estrategias cómicas como la ironía, la parodia o lo grotesco se configura como un mecanismo estético para la reelaboración del pasado traumático. Este estudio analiza tres casos paradigmáticos: *Yo maté a Carmencita Polo* (2015) de Mafalda Bellido, *Cantando bajo las balas* (2007) de Antonio Álamo y "Plato único" (en *Terror y miseria en el primer franquismo*, 2002) de José Sanchis Sinisterra. A pesar de su diversidad formal y temática, estas obras comparten una visión del humor como herramienta de subversión discursiva, capaz de desarticular relatos hegemónicos y promover una memoria crítica. A través de recursos como el lapsus, el choque de registros, la ironía verbal o la incongruencia semántica, la comicidad no elude el dolor, sino que lo resignifica, generando un distanciamiento reflexivo que interpela al lector-espectador. Tomando en consideración el corpus examinado, se propone una aproximación preliminar a una posible taxonomía de los usos del humor en la dramaturgia contemporánea de la memoria en España.

Palabras clave: teatro de la memoria; humor; ironía; parodia; grotesco; Mafalda Bellido; Antonio Álamo; José Sanchis Sinisterra.

Abstract

Within the framework of Spanish theatre of memory and postmemory, the use of comic strategies such as irony, parody, or the grotesque emerges as an aesthetic mechanism for reworking traumatic pasts. This study analyzes three paradigmatic cases: *Yo maté a Carmencita Polo* (2015) by Mafalda Bellido, *Cantando bajo las balas* (2007) by Antonio Álamo, and "Plato único" (in *Terror y miseria en el primer franquismo*, 2002) by José Sanchis Sinisterra. Despite their formal and thematic diversity, these plays share a vision of humor as a tool of discursive subversion, capable of dismantling hegemonic narratives and promoting a critical memory. Through devices such as slips of the tongue, register clashes, verbal irony, or semantic incongruity, humor does not avoid pain but re-signifies it, generating a reflective distance that engages the reader-spectator. Based on the examined corpus, the article offers a preliminary approach to a possible taxonomy of humor's uses in contemporary memory theatre in Spain.

Keywords: memory theatre; humor; irony; parody; grotesque; Mafalda Bellido; Antonio Álamo; José Sanchis Sinisterra



* Publicación realizada en el marco del Proyecto PRIN 2022 Identity Heritage and Cultural Memory. The Elaboration of the Past through the Theatre of Democratic Spain (1975 to the Present), Prot. 202285ZT47 - CUP D53D23014880006, financiado por la Unión Europea - Next Generation EU, Mission 4, Component 2, Investment 1.1 Research Projects of Significant National Interest, con la supervisión de Enrico Di Pastena, autor correspondiente.

Las opiniones y los puntos de vista expresados son del autor y no reflejan necesariamente los de la Unión Europea o la Comisión Europea. Ni la Unión Europea ni la Comisión Europea pueden ser consideradas responsables de ellos.



1. INTRODUCCIÓN

En el amplio y dinámico corpus del teatro de la memoria (o postmemoria) español, un significativo grupo de autoras y autores acude, en ocasiones, a estrategias de humor, ironía, parodia y, en algún caso, a lo grotesco (véase el caso ejemplar de Ripoll)¹.

Estos recursos configuran el tejido lingüístico y estructural del texto dramático y su presencia nunca es casual: desempeñan funciones distintas según los propósitos con los que se emplean, poniéndose al servicio de la memoria y de su representación, para suscitar efectos que intensifiquen su recepción precisamente por su carácter subversivo y heterodoxo.

Por otro lado, en cuanto a los “rasgos subgenéricos específicos del «teatro de la memoria»” con respecto al teatro histórico², Amo Sánchez (2014: 350-351) subrayaba, entre otros elementos caracterizadores, que, aunque la expresión de lo trágico se manifiesta de manera recurrente en estas obras, las formas que la vehiculan no se ajustan necesariamente a los cánones tradicionales de la tragedia. El uso del humor negro, de la sátira, de la parodia de tono cínico, hasta de las manifestaciones propias de lo carnalesco, contribuye a mitigar la carga dramática, configurando a menudo una dramaturgia de carácter tragicómico en la que la muerte se erige como eje central de las tensiones representadas.

Por su parte, Floeck (2019: 480-481) ha destacado que la representación indirecta de experiencias traumáticas impulsa a los autores a explorar vías expresivas alternativas, en ocasiones insólitas, pero orientadas a generar una distancia crítica frente a los traumas del pasado reciente. Entre estas técnicas distanciativas, se incluyen precisamente el humor, la ironía, la parodia, la sátira y lo grotesco, elementos que irrumpen en muchas de las obras del corpus del teatro post-testimonial y que dan lugar, en ciertos casos, a representaciones híbridas de gran potencial expresivo, siendo la hibridación genérica un rasgo central del teatro vinculado a la memoria³.

En esta ocasión, nos centraremos en tres casos que, con toda evidencia, presentan manifestaciones heterogéneas del humor, ofreciendo una aproximación preliminar a una futura visión de conjunto que pueda esbozar una taxonomía de los fenómenos de la comicidad en la dramaturgia contemporánea de la memoria en España.

¹ En este sentido, se remite al estudio imprescindible de Reck (2012); al abordar la cuestión general de la tensión entre lo cómico y lo trágico, la estudiosa recuerda que Kott (1971) considera que lo grotesco se inscribe dentro de un universo trágico, mientras que Genette (1982) indica que lo cómico puede entenderse como una forma invertida o desplazada de lo trágico, revelando así una relación especular y ambigua entre ambos polos. En esta misma línea, Wellnitz (2004) introduce el concepto de oscilación para definir la naturaleza inestable y cambiante de lo grotesco, que se mueve constantemente entre los dos extremos opuestos –aunque complementarios– de lo trágico y lo cómico. Esta perspectiva pone de relieve la tensión constitutiva del grotesco, entendida como un vaivén permanente entre la comicidad deformante y la esencia trágica de la existencia. Por su parte, García Pascual (2012: 22), aplicando la reflexión al ámbito de las Artes Escénicas, se pregunta: “¿hablaremos de un género grotesco o quizá con más propiedad de elementos grotescos, procedimientos grotescos, registros grotescos, parámetro grotesco, estilo grotesco, categoría estética grotesca, cosmovisión grotesca o código de comunicación grotesco?”, concluyendo que “El grotesco no es considerado un género, sino una forma contracultural subversiva de los códigos establecidos”.

² Cuestión abordada de manera muy eficaz por Floeck, 2019.

³ El estudioso, en particular, pone como ejemplos los casos de *¡Ay, Carmela!*, en que coexisten lo trágico y lo cómico, y de *Terror y miseria en el primer franquismo* de Sanchis Sinisterra, donde se suceden cuadros contruidos a partir de diversos códigos teatrales y modelos subgenéricos (el teatro del absurdo y el sainete, pasando por la alta comedia y el teatro épico, hasta llegar al drama rural y el esperpento), de *Los niños perdidos* de Laila Ripoll, que combina la representación de la violencia y del trauma con humor negro y elementos macabros, y de *El triángulo azul*, donde las atrocidades del campo de concentración se combinan con un vodevil interpretado por los propios reclusos (así como ocurre en *186 escalones* de Rubén Buren).

2. YO MATÉ A CARMENCITA POLO: DOLOR Y RISA EN LA MEMORIA INDIVIDUAL COMO ESPACIO DE HUMOR TRAGICÓMICO

La pieza corta de Mafalda Bellido *Yo maté a Carmencita Polo* (2015)⁴ presenta ya en el subtítulo una clara indicación con respecto al planteamiento humorístico de la obra (“Pieza tragicómica para mujer y collares varios”).

En la joyería Restrepo de Valencia, la Dependienta, Teresita, espera una ilustre visita, la de Carmen Polo, cuya adicción a las alhajas se hizo proverbial, tanto que se le atribuyó el apodo de La Collares (usado también en la pieza con fines cómicos). Sin embargo, pronto se revela el verdadero propósito de la protagonista: poner en marcha la “operación Bisutería fina”, es decir, asesinar a la esposa de Franco, estrangulándola con un collar confeccionado por ella misma, “más sujeto y duro que las cadenas que oprimen al proletariado” (Bellido, 2022: 96), con el que pretende romper “la baraja con las cartas marcadas por el fascismo” (Bellido, 2022: 97).

En los minutos previos al golpe, Teresita habla consigo misma, con unas fotografías del padre difunto y de sus hermanastras y también con su madrastra, personaje latente⁵, puesto que está retenida en la habitación contigua y de ella solo se escuchan gemidos.

Mientras reexamina los detalles de su plan para pasar a los anales de la historia, del viaje mental de la protagonista se desprenden datos biográficos, íntimos, por un lado, y conectados con episodios de la guerra civil y la dictadura, por otro: conflictos familiares, la frustración por haber sido relegada –como una moderna Cenicienta– a una posición subalterna en el taller de familia, un pasado como combatiente en el frente de Teruel, el amor por un soldado polaco encontrado durante la guerra, la cárcel, la Sección Femenina y el rechazo al modelo de abnegación de la mujer impuesto por el franquismo.

Los elementos humorísticos más destacados se plasman mediante el registro coloquial que, por lo general, rompe la tensión del magnicidio inminente; en este marco diafásico, encajan fenómenos como el lapsus, un desarreglo recurrente en el monólogo causado por los nervios:

que yo soy capaz de venderle joyas hasta a la mismísima Princesa Rosaya... digo Soraya [...]

¿Que no soy capaz? Pues que sepa que antes de darle matarile le voy a vender la joyería entera a Carmencita Polo, digo a Carmen Polo... y no le va a pagar ni una perra...

(Entra)

...Carmen Polo, Teresita, Carmen Polo de Franco... Ya me bailan los nombres, ya me bailan los nombres, eso es mala señal, Teresita... (Bellido, 2022: 98)

Plan A: La Collares llega.

[...]

⁴ La pieza se estrenó durante el Festival Cabanyal Íntim de Valencia en 2015, interpretada por la misma Mafalda Bellido, y se publicó en una recopilación de textos teatrales breves editada por Concha Fernández Soto (Bellido, 2022: 95-104).

⁵ Que como indica García Barrientos (2012: 195) son los personajes que “estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son «meramente» pues «están ahí» y podemos «sentir» su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.)”; se trata de personajes “más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos”.

Adelante, Doña Carmen, pase usted y siéntese, por favor.

(Hace entrar a la imaginaria Carmen Polo con un grandilocuente gesto de reverencia.)

¿Le apetece un café? Nada de malta, nada. Café, café. ¿Unas gotitas de sedante digo de edulcorante? Así todo luego deslizará como la seda...

Viene de comer arroz en Casa La Marcelina y estará en plena digestión. ¡Perfecto!, con el estómago lleno, a uno todo le viene bien, hasta una ejecución... ¿Y si se ha puesto hasta las cejas y no quiere pastas? ¿Y si tiene un retortijón? Entonces la Operación Bisutería Fina fracasará... y la historia se olvidará de ti y el polaco también... No te pongas en lo peor, Teresita... Pero si has preparado alternativas.

Plan B: La Collares llega.

Adelante, Doña Carmen, pase usted y siéntese, por favor.

(Vuelve a hacer pasar a la imaginaria Carmen Polo con un grandilocuente gesto de reverencia y la acomoda en el sillón.)

¿Le apetece un café? Traído directamente de nuestras plantaciones de Guinea. Ah, ¿que no le apetece? Pues es una lástima porque el café y el sedante... digo el edulcorante, le harían más llevadero el tránsito y no me refiero solo al intestinal, que también....

Qué eufemismo, Teresita, qué eufemismo. (Bellido, 2022: 99-100)

En el segundo caso, cuando Teresita repasa los ‘guiones’ alternativos de su plan, se condensan varios recursos: el lapsus lingüístico (“sedante”/“edulcorante”), el doble sentido de “tránsito” (que se refiere a la digestión y se usa como sinónimo de ‘muerte’), la paradoja generada por la afirmación “con el estómago lleno, a uno todo le viene bien, hasta una ejecución...” y la autocomplacencia (“Qué eufemismo, Teresita, qué eufemismo”), otro recurso recurrente con el que se manifiesta un alejamiento (cómico) del objeto del discurso.

El contraste cómico también se plantea gracias a la disminución repentina de tono, pasando de la solemnidad a un nivel prosaico; cuando Teresita duda si llevar a cabo el plan o marcharse para salvarse la vida y reunirse con su amado polaco, de pronto se arrepiente, asaltada por una idea insoportable y la expresión de celos subvierte el pathos heroico:

¡Qué vergüenza! La historia te reclama y tú pensando en huir con el polaco.... ¿Y si está con la Treme de Manzanera?... ¿Y si cruzas media Europa, asciendes los Cárpatos, remontas el Vístula llegas a Varsovia y el polaco está tocándole los pechos a la Treme?... esos pechos del altiplano turolense grandes como ubres...

¡Tú eres capaz de soportar el garrote vil, pero que le toque las tetas a la de Manzanera no, eso sí que no! ¡Teresita, tú a los anales de la historia y déjate de lo demás...! (Bellido, 2022: 99)

Aterrada por el miedo al castigo que le espera si la operación va a fallar, Teresita declama un imaginario y solemne discurso a los “Camaradas del mundo” (Bellido, 2022: 100), intercaldando, no obstante, digresiones que rompen el hilo de su arenga, creando una vez más un contraste cómico, con presencia de recursos ya mencionados, como el lapsus, la autocorrección y alusiones a su personal deseo de revancha por las ofensas recibidas en el ámbito familiar que

apagan el tono serio⁶; cuando la oración de la mártir de la libertad llega al culmen, de repente un detalle trivial distrae su concentración:

Mirad estas manos, sí, miradlas bien. Tocadlas. Besadlas antes de que el helado velo de la muerte se pose en ellas ¡Sí, estas son las manos que han roto el yugo del fascismo! (*Mira sus manos.*) ¡Ay, qué uñas, Teresita, qué uñas! Tenías que dejarte las uñas largas y no hay manera. Pero como no te has de morder las uñas con lo que tienes por delante. (Bellido, 2022: 101)

3. CANTANDO BAJO LAS BALAS: ENTRE LO FARSESCO Y LO FANTASMAL

Pasando al segundo caso, como indica Antonio Álamo en las páginas preliminares de su pieza, *Cantando bajo las balas* (2007)⁷:

narra en primera persona el primer acto oficial franquista de la historia, que tuvo lugar el 12 de octubre de 1936 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca y cuyo gran ausente fue, curiosamente, Francisco Franco, quien, no obstante, envió en representación de él a su mujer, Doña Carmen Polo. Allí figuraban otras personalidades, a algunas de las cuales se las cita en la obra, pero dos de ellas se hicieron con el total protagonismo de aquella mañana: el general Millán-Astray y don Miguel de Unamuno, que para espanto de todos se enfrentaron con una violencia inesperada, al punto de que este último estuvo a punto de ser linchado. (Álamo, 2024: 233)

Aunque se originó del desconcierto del autor “ante la ingenua y contradictoria adhesión de Unamuno al alzamiento militar de 1936”, el texto “se acaba centrando en un solo día y en un solo personaje de carácter muy distinto, también fascinante aunque por otros motivos, el general José Millán-Astray y Terreros, fundador de la Legión y primer jefe militar de Franco en la campaña africana”⁸ (Álamo, 2024: 233), cuyo cadáver sale de la tumba⁹ reviviendo los

⁶ Dirigiéndose a la madrastra retenida y a las fotos de las hermanastras, cuyos éxitos como cantante de ópera y arqueóloga, respectivamente, se convierten en motivo obsesivo de resentimiento para Teresita: “(A las fotografías.) ¿Adónde se pensaba que iba? ¿A misa de ocho? A rezar el rosario... Ilusa... ¡A preparar el golpe! [...] Y cuando el fascismo sea ya un recuerdo del pasado, mi nombre aparecerá en la Enciclopedia Espasa... ¡Sí, ha oído bien! En la Enciclopedia Espasa y hasta en la Británica y en la Enciclopedia Francesa... ¡Yo estaré en la enciclopedia por magnicida, no por quitapolvos de pirámides o por cantantucha del Campoamor de Oviedo...” (Bellido, 2022: 100).

⁷ La obra ha sido publicada varias veces, la primera por la editorial Ñaque (Álamo, 2007) y la última por la editorial Punto de Vista (Álamo, 2024). KProducciones realizó el primer montaje de *Cantando bajo las balas* en febrero de 2007 en el Teatro Juan Bernabé de Lebrija, con la interpretación de Adolfo Fernández y la dirección de Álvaro Lavín (obteniendo el Premio del Jurado al mejor espectáculo en la Mostra Internacional de Teatro Rivadavia 2007 y el Premio Chivas Telón a la mejor obra del año (2007)). Para más informaciones al respecto, véase el siguiente enlace: <https://kproducciones.com/cantando-bajo-las-balas/>

⁸ Para profundizar en la figura de Millán-Astray, consúltese su biografía en Preston (1998), quien señala que el general “fue, quizá, la persona que más influencia ejerció en la formación moral e ideológica de Francisco Franco”, recordando que “su contribución al ideario violento de la extrema derecha española fue única, gracias a la creación del Tercio de Extranjeros”, en el que “institucionalizó y evangelizó los valores brutales y embrutecedores con que Franco libró y ganó la guerra civil española” (Preston, 1998: 65).

⁹ Como recuerda, entre otros, García-Manso (2014: 89-90), en el panorama del teatro español actual, la memoria de episodios traumáticos de la historia reciente suele materializarse en la voz de personajes provenientes del más allá. En ciertos casos, estos fantasmas corresponden a figuras históricas reconocibles; en otros, a seres anónimos que, como señalaba Unamuno (1972: 28) en su concepto de intrahistoria, constituyen la base sobre la que “se alzan los islotes de la Historia”. En cualquier caso, la función de los personajes fantasmales se configura a menudo como motor para llevar a los protagonistas hacia una reconfiguración identitaria. En esta línea, Guzmán (2012: web) observa que “Estos fantasmas andantes, o bien difuntos o bien homólogos jóvenes de los protagonistas, regresan resucitados sobre el escenario por la memoria de los protagonistas vivos, o por el arte teatral, para relacionarse

días clave de su vida, sus éxitos y sus derrotas militares y su enfrentamiento con el rector (Unamuno) de la Universidad de Salamanca, aún cargado de crueldad y fanatismo, pero dotado también de ironía y sarcasmo que regulan la tensión.

Se trata de una especie de farsa de ultratumba en la que se detectan, atendiendo a Reck (2012: 66, 62)¹⁰, el elemento “espectral y la «sonrisa infernal» del «humorismo satánico»” que “dejan al lector-espectador perplejo e incómodo con su propia risa suspendida en una mueca”, factores que pueden enmarcar la pieza en la categoría estética de lo grotesco.

El título, que preanuncia el planteamiento de comedia musical, guiña el ojo al lector-espectador y sienta las premisas cómico-grotescas de la obra; de hecho, las canciones legionarias y de revista musical entonadas por el personaje, “acompañándose de una pianista, ataviada de flamenca, que responde al nombre de España” (Álamo, 2024: 238), van marcando su alucinado monólogo y cada recuerdo que toma cuerpo por este “monigote genial y macabro” (Álamo, 2024: 238) queda enmarcado por una intervención al estilo de cabaret, por un ímpetu canoro incontrolado y casi maquinal que caricaturiza su autoexaltación¹¹.

Grotesca es la presentación misma del personaje-fantasma: su postura resuelta rozando la ridiculidad, puesto que está “tan erguido como si se hubiera tragado el palo de una escoba” (Álamo, 2024: 237), choca con la descripción de sus mutilaciones de guerra: es manco, tuerto del ojo derecho, aunque “casi por coquetería, nos mira a través de una lente” (Álamo, 2024: 238), “no tiene dientes, salvo los colmillos y los incisivos, aunque renegridos y mellados” (Álamo, 2024: 238), es burlón, soez y desdeñoso.

En la pieza de Álamo, la comicidad deriva del contraste; aquí, como en Bellido, los casos de humor verbal propiamente dichos son muy escasos y lo que sobresale es un choque entre registros, entre solemnidad y coloquialidad, que se construye mediante la organización misma del discurso para que, en algún momento, se produzca un distanciamiento cómico y destaque la actitud cínica, irónica, sarcástica del personaje-fantasma:

Hoy, 12, octubre, 1936, Salamanca, en este mismo paraninfo, recién comenzada la guerra civil, hoy, hace tantos años, tantos meses y tantos días, a las doce y cinco de la mañana, Fiesta de la Raza. Media hora antes, los simpáticos y valientes falangistas,

nuevamente con ellos dentro del primer tiempo dramático. Tales redivivos, en realidad almacenes de la memoria, el olvido, la imaginación, y la perspectiva de los personajes vivos [...] brindan al espectador una imagen bastante teatral del proceso fluido por el que la memoria de un trauma colectivo, olvidado o tergiversado –por lo general, la Guerra Civil Española–, se cuele y participa en el tiempo presente, incitándonos así a reevaluar perennemente nuestra perspectiva del ayer y de hoy”. Ahora bien, si en muchas obras del teatro de la memoria el fantasma actúa como símbolo de una verdad silenciada o como representación de un trauma colectivo, en *Cantando bajo las balas*, el espectro de Millán-Astray adquiere una función muy distinta. Lejos de ser una figura reparadora o un eco de víctimas olvidadas, su aparición espectral opera como manifestación grotesca del poder, como parodia del discurso oficial y vestigio de una memoria –de signo negativo– que se resiste a desaparecer, espectro de un poder que no ha sido aún plenamente elaborado ni colectivamente depurado y que vuelve para imponer, una vez más, su retórica fanática y deshumanizadora. Esta estrategia dramática alcanza en *Cantando bajo las balas* una singular fuerza expresiva gracias al tratamiento directo, grotesco y satírico de una figura histórica tan emblemática como controvertida, cuya reaparición escénica nos confronta con la necesidad urgente de una crítica activa del pasado; por otro lado, el mismo Álamo (2024: 233-234) señala en la nota preliminar de la pieza que volver a contar “esa mañana del 12 de octubre de 1936” cuenta, entre sus alicientes, el que “más de setenta años después, discursos nacionalistas muy parecidos a estos siguen sirviendo de coartada a los asesinos”.

¹⁰ Quien, a su vez, retoma a Kayser al señalar que el efecto grotesco se da cuando la risa se convierte en “sonrisa abismal, excéntrica y que produce horror [...] Cuando una persona ríe en momentos en que no debe reír, prorrumpe ya un factor extraño, inhumano. Cuando el que ríe, se ríe contra su voluntad (o hasta con completa independencia de ella) entonces ya no es posible interpretar su actitud como síntoma personal sino que tenemos la sensación de que hace irrupción inmediatamente un poder extraño [...] que despersonaliza a la persona convirtiéndola en portador de algo extraño e «inhumano»” (Kayser, 1964: 67).

¹¹ Elemento que se relaciona con el dato biográfico, puesto que la “actitud aventurera de Millán hacia la vida militar se reflejó en su creencia fanática de que el canto daba ánimos durante la batalla” (Preston, 1998: 76).

esos mamarrachos, recogen las invitaciones y, serviciales como porteras con almorranas, acomodan a los invitados. Retransmitiendo la alocución a todos los países hispanoamericanos, la Radio de Valladolid. (Álamo, 2024: 239)

Salamanca, 1936, uniformes y más uniformes, chilabas y turbantes de la guardia mora de ¡Franco!, ¡Franco!, ¡Franco!, que ha instalado el chiringuito en el palacio episcopal; y hay también legionarios; boinas rojas; caquis; regulares; falangistas, mamarrachos falangistas –casi todos medio raros– con charreteras, cordones, alambres, galones y almorranas... y también hay chicas jóvenes con blusas azules, correaes, paso marcial y sus patrióticas vaginas. Quien no circula con el revólver al cinto es un marica. Es la España nueva, la de ¡Franco!, ¡Franco!, ¡Franco! Este es nuestro mundo. Españoles todos. En los detalles está Dios. (Álamo, 2024: 240)

En los relatos del general, cargados de solemne y patriótica retórica, se mezclan términos coloquiales y despectivos: véanse “mamarrachos”, la expresión alusiva “que ha instalado el chiringuito”, que remite a la cesión por parte de la Iglesia del palacio episcopal de Salamanca, donde Franco estableció su residencia y su cuartel general¹², comparaciones humorísticas (“serviciales como porteras con almorranas”), una enumeración que desemboca en una asociación incongruente (“y también hay chicas jóvenes con blusas azules, correaes, paso marcial y sus patrióticas vaginas”) y un lema ritual del franquismo, es decir, la exclamación tripartita “¡Franco!, ¡Franco!, ¡Franco!”, que en la pieza se convierte casi en tic lingüístico, perdiendo su función efectista y dando la impresión (junto con otros elementos con idéntica función) de que el fantasma se haya convertido en un disco rayado (tanto que la primera acotación nos advierte que el personaje es “un alma herida, un ángel caído, que dice lo que dice sin creérselo del todo” (Álamo, 2024: 238).

La grotesquización incluso afecta a la muerte del personaje, que en su rememoración, a cada herida de guerra recibe la extremaunción, pero animado por una fuerza asombrosa, al final, sobrevive, comentando “soy el español al que más veces le han dado la extremaunción” (Álamo, 2024: 245); y cuando en el epílogo el general evoca su ‘muerte definitiva’, casi se justifica con el lector-espectador por su fallecimiento, que ahora ya provoca extrañeza, tanto en él como en el público, como manifiesta la redundancia semántica del verbo *morir*; la decepción se marca con una seca interjección malsonante (“Coño”)¹³:

1 de enero de 1954, 10 de la noche. Muero. También yo muero. Me dan la extremaunción. Coño. En los periódicos se publica que sólo ha muerto la mitad de mí, pues la otra mitad ya había muerto en los campos de batalla. Entero o a medias, al fin muero. Estoy muriendo, y es la hora de mi última arenga. (Álamo, 2024: 256)

¹² Fue el entonces obispo Pla y Deniel quien concedió dicha cesión, tanto que su figura forma parte de los siete cadáveres que, simbólicamente, están presentes en escena, siendo “el más menguado y tétrico de todos los finados” (Álamo, 2024: 237).

¹³ La presencia de expresiones vulgares en el tránsito definitivo del personaje-fantasma (o en su evocación, como en este caso) se detecta en otras piezas del teatro postmemorial: es el caso del personaje de Iluminada en *Las mala-gueñas* de José Cruz. Como se señala en Paratore (2025: 32) “el carácter dramático de su muerte violenta y la inquietud que debería suscitar la presencia del espectro sufren una grotesquización: su entrada es acompañada por una «marcha como de Semana Santa» que suena a cada movimiento del fantasma, provocando su contrariedad. Cuando, al final, aparece una «claridad divina» que «surge del fondo del patio de butacas», Iluminada sigue el rastro de luz y hace mutis exclamando: «¡Hay que joderse!», locución interjectiva malsonante que desmitifica el momento culminante del tránsito divino”.

4. "PLATO ÚNICO" DE SANCHIS SINISTERRA: HUMOR, HIPOCRESÍA Y MISERIA COTIDIANA EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA

Un humor más verbal y dialogado, que –en palabras de Sánchez Arnosi (Sanchis Sinisterra, 2022: 46)– se convierte en “opción estética ante lo absurdo, trágico e incongruente” y produce constantes ambivalencias de significado¹⁴, marca algunos de los cuadros que componen el mosaico de historias mínimas de la España de posguerra en *Terror y miseria en el primer franquismo* de Sanchis Sinisterra¹⁵.

En este sentido, un caso interesante está representado por el cuadro titulado “Plato único”, en el que el dueño de una tienda de electricidad, Cosme, se enorgullece de poder servir a Dios y la patria siguiendo las consignas del Caudillo. En el diálogo entre Cosme, Jenaro, su aprendiz, y Benigna, la madre de este, aflora en clave cómico-sainetesca la cuestión a la que alude el título, la del racionamiento alimenticio, es decir, la medida recaudatoria impuesta en la postguerra que preveía un Día de Plato único, debiéndose destinar el dinero ahorrado a la beneficencia gubernamental.

El humor estructural del intercambio parece basarse, en el fondo, en dos isotopías principales: la primera se manifiesta al principio del texto y tiene que ver con la cojera (la de Cosme) a partir de la cual se plantea un deslizamiento de significados (del literal al figurado) al aplicarse la categoría semántica a nivel metafórico:

JENARO Pues será el aguarrás, que no disuelve bien. Mire aquí cómo está: todo desvaído. Que se ve hasta la carcoma de la madera.

COSME Eso será: el aguarrás. (*Toma una botella, la mira y la huele.*) A saber lo que te habrá dado el rojo de Sebas...

JENARO (*Alarmado.*) ¿Es rojo, el señor Sebas?

COSME Bueno... rojillo... (*Va al fondo a dejar el rollo de cable.*) Cojeaba del pie izquierdo, antes de la guerra. (JENARO *observa los andares de COSME.*)

[...]

JENARO Don Cosme...

COSME (*Se para.*) ¿Qué?

JENARO Esto... ¿No me podría adelantar ni una pesetilla?

COSME Ya sabes que el día de pago es el sábado.

JENARO Sí, pero...

COSME Nada de peros: el sábado es lo establecido por la ley. Y yo lo hago todo a derechas.

[...]

JENARO ¿Le ha pasado algo, don Cosme?

¹⁴ Sobre las diferentes facetas del humor en Sanchis Sinisterra, véase la valiosa contribución de Londero (2021), en la que se analiza cómo el humor, basado en el “sentimiento de lo contrario” de Pirandello, se manifiesta en cinco obras clave del dramaturgo valenciano: *Ñaque* (1980), *¡Ay, Carmela!* (1987), “Atajo” (2002), *Misiles melódicos* (2004) y *Vagas noticias de Klamm* (2009).

¹⁵ Compuestos entre 1979 y 2002, año en el que se estrenaron en el Centro de Nuevos Creadores de Madrid, bajo la codirección del autor y de Ignasi García. A propósito de la génesis de la obra, Amo Sánchez (2014: 345-346) recuerda que “Ya a finales de los 70 José Sanchis Sinisterra trabaja en el proyecto *Terror y miseria en el primer franquismo*, obra dividida en cuadros breves en los que el autor ‘reescribe’ la memoria del franquismo. La pieza tiene un proceso de escritura largo y fragmentado: remonta a 1979, 1998 y 2002. Su estreno y edición completa no llegan hasta los años 2002 y 2003. Solo tres de los nueve textos que integran la compilación fueron publicados en catalán por el Institut del Teatre en 1983 (*L'anell, Intimitat, El taup*, junto con *L'autarquia ben entesa*, de Jaume Melendres) [...]. La obra se estrena el 14 de noviembre de 2002, y se publica en 2003, años en que se incrementa la acción asociativa por la recuperación de la memoria, años también en que, en el contexto político, el tema desencadena complejos y acalorados debates”.

VOZ DE COSME Nada: que me he dado un martillazo en el dedo... Es esta escalera, que cojea como un demonio... (Sanchis Sinisterra, 2022: 99-100)

Las alusiones ideológicas (“Cojeaba del pie izquierdo” / “Y yo lo hago todo a derechas”) se convierten en juegos de ironía verbal y visual que ridiculizan la postura de Cosme, en el primer caso mediante una indicación kinésica (la mirada de Jenaro que se fija, automáticamente, en la claudicación de Cosme, según se señala en la acotación) y, en el segundo caso, con una implícita (e inconscientemente cómica) relación que establece el mismo Cosme entre su posición ideológica y su defecto físico, puesto que el personaje “Cojea ostensiblemente de la pierna derecha” (Sanchis Sinisterra, 2022: 99). Finalmente, la isotopía se aplica a un elemento inanimado (la escalera).

La segunda isotopía, más extensa, se conecta con el título y con el tema del hambre y de la hipocresía, la de Cosme, que reprocha a Jenaro por reclamar su sueldo para poder comer; la miseria tangible del joven choca con la exaltación del sacrificio de Cosme que, sin percatarse, se convierte en blanco de la burla:

COSME Pues que un día a la semana, el martes, precisamente, todos los buenos españoles hemos de comer un solo plato en cada comida, para ahorrar alimentos [...] Y hemos de apretarnos el cinturón para sacarlo adelante.

JENARO Sí, eso ya lo sé. Mire... (*Le señala su propio cinturón.*)

COSME Y con eso del plato único, haz la cuenta. Tú multiplica y verás la de comida que se ahorra, multiplica...

[...]

JENARO Pues eso: que multiplicar no sé, pero que así, a ojo, en casa habremos ahorrado un almacén de comida, digo yo... Porque, desde que acabó la guerra, mi madre y yo tenemos martes todos los días... (Sanchis Sinisterra, 2022: 104)

La ironía kinésica (“*Le señala su propio cinturón*”) y la perífrasis alusiva (“mi madre y yo tenemos martes todos los días”) desembocan, finalmente, en dilogía *stricto sensu* que desnuda, escarneciéndola, la fingida rectitud del patriota y convencido franquista:

JENARO ¿Y usted también celebra el Plato Único?

COSME ¿Quién, yo? ¿Cómo no voy a celebrarlo? ¿Tú me has visto flaquear alguna vez?

JENARO Por eso lo digo...

COSME ¿Qué?

JENARO Eso: que usted no flaquea por ningún lado. (Sanchis Sinisterra, 2022: 104-105)

Como se ve, la polisemia implica una especie de giro burlesco de las posiciones sociales, en el que el personaje marginal ‘reescribe’ y subvierte las normas de la comunicación jerárquica.

El ámbito semántico de la (falta de) comida, finalmente, activa una concatenación de significados ambiguos que remiten a la abstinencia sexual, cuando Benigna –madre de Jenaro y amante de Cosme por conveniencia– da a entender que el hombre tendrá que renunciar a sus favores eróticos:

BENIGNA [...] de hoy en adelante, se acabó la carne de estraperlo.

COSME ¿Qué quieres decir?

BENIGNA Que una servidora ha cumplido de sobra, ¿o no? ¿O pensaba que, por emplearme al chico en la tienda, me iba a tener de segundo plato toda la vida?

[...]

COSME (*Refrenándose.*) ¿No te das cuenta? Un hombre como yo necesita...

[...]

COSME Tú ya me conoces, lo tragón que soy...

BENIGNA Pues ya lo sabe: a partir de hoy, a ayunar tocan...

[...]

BENIGNA (*Yendo hacia la puerta.*) Vamos a casa, Jenaro. Que aquí don Cosme tendrá que irse a cenar.

JENARO ¿A cenar? (*A COSME.*) ¿Verdad que no, don Cosme? ¿Qué a usted hoy también le toca plato único?

BENIGNA (*Lanzándole el atado de ropa a COSME, que lo atrapa al vuelo.*) Eso mismo: plato único hoy... y todos los días. (Sanchis Sinisterra, 2022: 109-110)

Como hemos visto, la presencia de constantes semánticas desemboca en un giro paródico, volviéndose en contra del sujeto que activa la concatenación de significados (Cosme), cuya ridiculización también se plasma a través de un mecanismo de reanudación de sentido o de ironía gestual, expresiva, tonal, siempre a partir de un elemento lingüístico-connotativo que ofrece el mismo blanco de la burla.

5. CONCLUSIONES

Como indicó Sarrazac (2020: 78),

L'ironia, l'umorismo e il grottesco sono tre nozioni collegate al comico, ma a un comico pervaso dal dubbio e dai contrasti, inquieto per non dire inquietante, e che suscita una risata amara. Il teatro che vi fa ricorso è attraversato da tensioni che non si esauriscono in quel *happy end* che segna la risoluzione del conflitto. Di conseguenza, le opere ironiche, umoristiche o grottesche sfumano generalmente nel nulla, verso un punto interrogativo, e restituiscono un'impressione di incompiutezza o disintegrazione della forma drammatica tradizionale fondata sulla progressione lineare.

Esta consideración encuentra eco en las obras analizadas: cada una, a su manera, propone una comicidad que no redime, sino que cuestiona; que no tranquiliza, sino que incomoda. En todas ellas, el humor se conjuga con el lenguaje como dispositivo de deconstrucción, generando en algunos casos (como en Bellido y Álamo) un discurso dramático fragmentado, inestable. En definitiva, la comicidad se gesta en el lenguaje, que se hace vehículo de ambigüedad, contradicción y ruptura de convenciones y expectativas comunicativas, derivando en una forma de 'contra-discurso', que actúa a varios niveles: temático, estructural, ideológico y, de forma muy significativa, lingüístico.

Bellido adopta un humor tragicómico de tono íntimo, centrado en el monólogo interior y en el vaivén emocional de su protagonista, con elementos de delirio y ternura, mediante un registro coloquial intensamente marcado por el lapsus, la repetición, la autorreferencialidad. La protagonista dialoga con sus propios recuerdos a través de una lengua viva, a ratos incoherente, que oscila entre solemnidad heroica y digresión disparatada. El humor nace precisamente de esa oscilación, que deja al descubierto tanto las heridas del pasado como las contradicciones del presente, representando el estado emocional del personaje, encarnado en la forma misma del discurso.

Álamo se decanta por un grotesco esperpéntico, que mezcla estética de cabaret, retórica militar y humor negro; el lenguaje adquiere a menudo un tono hiperbólico, alternando expresiones altisonantes y vulgares, lo que provoca cierta desorientación que desestabiliza el horizonte de expectativas del espectador y desenmascara la vacuidad de la retórica oficial. La disonancia entre registros –como la yuxtaposición de eslóganes patrióticos y expresiones triviales– actúa como detonante de una reflexión sobre el carácter farsesco del poder.

Sanchis Sinisterra, por su parte, desarrolla un humor dialógico de raíz costumbrista y sainetesca, que se nutre de dobles sentidos, ironía kinésica y giros verbales en un marco realista.

La ridiculización de la ostentación ideológica se construye a través de isotopías humorísticas; sin embargo, muchas veces “no es el emisor del enunciado polisémico el responsable de la ambigüedad, sino el destinatario del mismo [...] emisor del enunciado finalmente cómico” (Simarro Vázquez, 2017: 625). Se trata de un tipo de ambigüedad no intencionada, en la que el interlocutor “se enfrenta a una polivalencia interpretativa que no había previsto el hablante” (Benítez Soto, 2002: 407), y que se convierte en herramienta subversiva de escarnio.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

- ÁLAMO, Antonio (2007) *Cantando bajo las balas*, Madrid, Ñaque Editora.
- (2024) *Trilogía del poder y otras obras de dudosa moralidad*, Madrid, Punto de Vista.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2014) “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 39, 2, pp. 341-369.
- BELLIDO, Mafalda (2022) *Yo maté a Carmencita Polo*, en Concha Fernández Soto, ed., *Plumas, jaulas y collares. Máscaras teatrales para una guerra*, Madrid, Antígona, pp. 95-104.
- BENÍTEZ SOTO, Victoria (2002) “Delimitación conceptual del fenómeno pragmático de la ambigüedad”, en M. Villayandre Llamanzares, ed., *Actas del V Congreso de Lingüística General*, León, Universidad de León, vol. 1, pp. 399-408.
- FLOECK, Wilfried (2019) “Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad”, *Orillas*, 8, pp. 469-487.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2012) *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2014) “Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria”, en T. López Pellisa y M. De Beni, eds., *Teatro Fantástico (siglos XX y XXI)*, *Brumal*, 2/2, pp. 87-107.
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel (2012) “Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica”, en R. García-Pascual, ed., *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*, *Signa*, 21, pp. 13-54.
- GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GUZMÁN, Alison (2012) “Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *El convoy de los 927*, *Los niños perdidos*, y *Santa*”

- Perpetua*", *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2, https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4 (3 de julio de 2025).
- KAYSER, Wolfgang (1964) *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova.
- KOTT, Jan (1971) "Ce monde tragique et grotesque", en D. Nores, ed., *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, pp. 25-35.
- LONDERO, Renata (2021) "De la ambigüedad *avant toute chose*: humor y reescritura en el teatro de José Sanchis Sinisterra", *Creneida*, 9, pp. 548-565.
- PARATORE, Carlotta (2025) "Presencia del humor y del grotesco en el teatro de la memoria: retos lingüístico-traductivos en *Las malagueñas* de José Cruz", *eHumanista/IVITRA*, 27, pp. 23-34.
- PRESTON, Paul (1998) *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Plaza & Janés.
- RECK, Isabelle (2012) "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora", *Signa*, 21, pp. 55-84.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2022) *Terror y miseria en el primer franquismo*, ed. M. Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2020) *Lessico del dramma moderno e contemporaneo*, Imola, Cue Press.
- SIMARRO VÁZQUEZ, María (2017) "Humor verbal basado en ambigüedad léxica y competencia léxico-semántica", *Pragmalingüística*, 25, pp. 618-636.
- UNAMUNO, Miguel de (1972) *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- WELLNITZ, Philippe (2004) "Le grotesque littéraire. Simple style ou genre à part entière?", en I. Ost, P. Piret, L. van Eynde, eds., *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses Universitaires Saint-Louis, pp. 15-27.

