

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 1/2023  
DOI: 10.24425/kn.2023.144964

LUDIVINE THOUVEREZ  
(UNIVERSITE DE POITIERS, MIMMOC)  
ORCID: 0000-0001-9959-8142

## HUMOR Y RESILIENCIA: UNA REFLEXIÓN DESDE EL CASO VASCO (1987–2017)

HUMOR AND RESILIENCE: A REFLECTION FROM THE BASQUE CASE  
(1987–2017)

### RESUMEN

Este artículo examina el papel de la risa en la superación de las crisis. A partir del estudio de distintos materiales producidos en el País Vasco entre 1987 y 2017 y analizados mediante el ACD, veremos cómo la cultura punk fue pionera en la desacralización de ETA y cómo la cultura de masas se apoderó luego del tema, facilitando así una catarsis colectiva.

**PALABRAS CLAVE:** humor, resiliencia, País Vasco, ETA, punk, cine

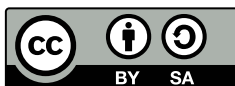
### ABSTRACT

This article examines the role of laughter in overcoming crises. Based on the study of different materials produced in the Basque Country between 1987 and 2017 and analyzed using the CDA, we will see how punk culture a pioneer in the desacralization of ETA and how mass culture subsequently took hold of this topic, thus facilitating a collective catharsis.

**KEYWORDS:** humor, resilience, Basque Country, ETA, punk, movies

## INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende examinar el papel de la risa en la superación de las crisis o resiliencia. Es decir, en el proceso mediante el cual los individuos se reconstruyen después de una experiencia traumática. Tomaremos como caso de estudio el País



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Vasco, donde el grupo ETA ejerció una actividad terrorista que causó la muerte de 850 personas entre 1968 y 2011.

A pesar de la tragedia que miles de personas sufrieron, algunos artistas no dudaron en evocar la violencia desde un punto de vista humorístico. A partir de un corpus no exhaustivo de fuentes musicales, gráficas, audiovisuales y cinematográficas producidas en el País Vasco entre 1987 y 2017, trataremos de determinar si el humor fue determinante en la crítica social a ETA o si, por lo contrario, respondió a las expectativas de una sociedad harta ya del dolor.

Basándonos en las aportaciones teóricas de la psicóloga Marie Anaut (2014) sobre la función del humor en situación de crisis, evocaremos el cuestionamiento de la violencia en dos géneros vinculados a la cultura *underground* de los años 1990-2000: los dibujos satíricos del fanzine *TMEO* y las canciones del grupo *punk* Lendakaris muertos. En una segunda parte, veremos cómo la cultura *mainstream* se apoderó del terrorismo de ETA para producir a partir de los años 2000 series y películas de gran éxito comercial, como *Vaya Semanita*, *Ocho apellidos vascos*, *El Negociador* y *Fe de etarras*.

## MARCO TEÓRICO

El humor es una experiencia humana universal que facilita la construcción de lazos entre las personas y los grupos humanos (Carbelo *et al.* 2006: 26). Debido a su fuerza emocional y social, ha sido objeto de estudio en múltiples campos. Aunque no se haya demostrado una correlación significativa entre el humor y la salud, Rod Martin (2004: 3–5) atribuye cuatro posibles beneficios al humor: beneficios físicos que se derivan de la risa y pueden incluir cambios en los sistemas endocrino o inmunitario, estados emocionales positivos, moderación de los efectos nefastos del estrés, aumento del nivel de apoyo social del individuo que recurre al humor. La creencia extendida de que el humor es “bueno para la salud” ha contribuido a que muchas empresas conviertan la risa en un instrumento para fortalecer la cohesión de los equipos y mejorar la gestión de emociones y situaciones difíciles.

Según los expertos en *postraumatología*, el humor también influye en la superación de crisis. La psicóloga Marie Anaut apunta cómo, en contextos traumáticos, el humor ayuda a sobrellevar las dificultades: actúa como un mecanismo defensivo que atenúa los miedos y los sufrimientos, protege contra la amenaza de una desorganización psíquica y permite establecer un distanciamiento con el objeto del sufrimiento (2014: 13). Igualmente, constituye un recurso creativo que reduce las tensiones subyacentes y facilita la aparición de soluciones mediante la liberación de la palabra.

Si el humor nace de la constatación de algo – una situación, un comportamiento, una acción, unas palabras – que contiene una dimensión absurda o ridícula o que resulta incongruente, reírse de sí mismo implica ser el blanco de su propio chiste. En

este caso, el humor radica en el reconocimiento de los sufrimientos y las debilidades del emisor, y un juego con el receptor.

La tragedia que vivió España a raíz de ETA nos ha llevado a interrogarnos sobre la existencia de un humor contra el terrorismo en las revistas satíricas *El Jueves* y *Por Favor* (Thouverez 2017, 2021). El estudio reveló que los humoristas españoles y catalanes no tuvieron reparo en denunciar la violencia pese a los riesgos que conllevaba. En general, el discurso humorístico o bien presentaba a los miembros de ETA como bárbaros o bien los ridiculizaba. Se basaba pues en un sentimiento de superioridad moral y tendía a reforzar la cohesión del grupo ideológico al que pertenecían los artistas (la España democrática), en lugar de construir puentes con el adversario. Ahora bien, ¿existía una producción similar en el País Vasco?

En opinión del periodista José María Calleja, ETA pasó de “icono de los vascos en los años 70” a “blanco privilegiado de los humoristas” en los años 2000:

El miedo que sembraba ETA durante tantos años era un elemento paralizante, causa de la involución de los individuos. Ha dejado paso a la libertad, a la ausencia de asesinatos y con ella a la eclosión de la ironía, que ya no es arriesgada, a la ridiculización, a la caricatura compartida y propagada en las redes sociales (Calleja 2015: 65).

Estas afirmaciones merecen una revisión. Como ya lo hemos señalado, existía desde finales de los 70 una producción de viñetas que denunciaban el terrorismo de ETA. Sin embargo, es cierto que el control social ejercido por dicha organización dejaba escaso margen (o eso se supone) para la crítica en el País Vasco. De ahí la importancia de establecer una distinción entre los contextos geográficos, los periodos y los soportes culturales, según pertenezcan a la cultura *underground* o de masas.

Esto nos conducirá a explorar el humor producido por y para vascos (y navarros) desde una perspectiva diacrónica y comparativa. Nos preguntaremos sobre las formas y los fines del humor. ¿Fue la risa un artilugio para evadirse de la realidad? ¿Un arma para excluir simbólicamente a ETA de la comunidad vasca? ¿Un recurso destinado a provocar una catarsis y superar el trauma de la muerte cotidiana?

## METODOLOGÍA Y CORPUS

El humor producido en Euskadi y Navarra durante el período 1987–2017 se estudiará a través del análisis crítico del discurso o ACD (Van Dijk 1990; Wodak *et al.* 2003). Dicho enfoque parte de una conceptualización social del lenguaje y considera que éste tiene una función ideológica, consecuencia de su relación con el contexto. El ACD se interesa particularmente en las relaciones de poder en los discursos:

El ACD propone investigar de forma crítica la desigualdad social tal como viene expresada, señalada, constituida, legitimada, etcétera, por los usos del lenguaje (es decir, en el discurso). La mayoría de los analistas del discurso aceptarían por tanto la afirmación de Habermas que

sostiene que “el lenguaje es también un medio de dominación y una fuerza social”. Sirve para legitimar las relaciones de poder organizado. En esta medida, el lenguaje es también ideológico (Wodak *et al.* 2003: 19).

Si bien suele aplicarse al estudio de discursos políticos y periodísticos, el ACD también es pertinente a la hora de analizar los textos humorísticos. Al basarse en una relación de complicidad entre un emisor y un destinatario que comparten conocimientos pragmáticos sobre el marco sociocultural y el contexto de producción, el proceso del humor es similar a un enfoque de comunicación estándar. Estos presupuestos nos conducirán a observar los aspectos lingüísticos y semánticos del discurso humorístico (metáforas, recursos retóricos empleados, etc.) y a prestar atención al público-meta, así como al contexto de producción. Además, estudiaremos cómo el discurso humorístico legitima las estructuras de dominación sociales o, por lo contrario, se resiste a su imposición

Para favorecer el enfoque diacrónico y comparativo, nuestro corpus será compuesto de distintos materiales producidos entre 1987 (periodo en el que el conflicto está muy enquistado) y 2017 (año del desarme de ETA).

Aunque pertenecen a la misma cultura *underground*, las viñetas de *TMEO* y las canciones de Lendakaris Muertos, analizadas en la primera parte del estudio, no coinciden exactamente en el tiempo. El fanzine, editado desde 1987 por la asociación cultural Ezten Kultur Taldea, ha sido considerado como una publicación afín a ETA y al Movimiento de liberación nacional vasco (MLNV). Lendakaris muertos, en cambio, es una formación musical *punk* nacida en la Pamplona de los años 2000 que no se adhiere a ninguna ideología. Nos interesarán particularmente las canciones de los discos *Lendakaris Muertos* (2004) y *Se habla español* (2005).

La serie televisiva *Vaya Semanita* y las películas *Ocho apellidos vascos* (2014), *Negociador* (2014) y *Fe de etarras* (2017), analizadas en la segunda parte, también presentan diferencias. Si todas pertenecen a la cultura *mainstream* y llevan el sello del cineasta Borja Cobeaga, la primera se dirige inicialmente a un público vasco en el contexto particular del ocaso de ETA y de la criminalización del MLNV (a principios de los años 2000, la justicia española clausura el diario *Egunkaria* e ilegaliza el partido político Batasuna, la asociación de defensa de presos Gestoras Pro-Amnistía, la organización juvenil Jarrai, etc.). Las películas, en cambio, son producidas tras el cese de la violencia y se dirigen a un público no exclusivamente vasco.

## LA CONTRACULTURA, PIONERA EN MATERIA DE HUMOR DE ESKORBUTO A LENDAKARIS MUERTOS

Los años 80 estuvieron marcados por un clima de violencia política (atentados de ETA, represión del Estado, contraterrorismo del GAL) y económica en el País Vasco. La reestructuración del sector de la siderurgia engendró por ejemplo una alta

tasa de desempleo y múltiples problemas sociales (drogadicción, desencanto, etc.). Estos factores condicionaron a una juventud que se socializó en manifestaciones y en espacios culturales alternativos donde imperaba la cultura *punk*:

Entre pelotazos, controles, botes de humo y porrazos, el no future desesperanzador y la utopía movilizadora, se abre paso en Euskal Herria una nueva generación, un potente y heterogéneo movimiento de resistencia compuesto por jóvenes de distintas adscripciones ideológicas. *Abertzales* [patriotas], antimilitaristas, libertarios, ecologistas, feministas... se unirán en torno a una tupida red de medios contra informativos y *gaztetxes*<sup>1</sup>; rularán de concierto en concierto y de mani en mani (Pascual Lizarraga 2019: 4).

Aunque muchos independentistas frecuentaban el entorno *underground*, ETA era inicialmente hostil a éste debido al consumo de heroína en sus locales. Para los “militares”, la búsqueda de placeres hedonistas y destructivos era incompatible con la acción colectiva. Por eso asesinaron a varios traficantes en señal de advertencia a la juventud.

El *punk* no solamente no murió, sino que atrajo a un número cada vez más importante de jóvenes. Al articular un discurso antiautoritario, fue lógicamente uno de los primeros en cuestionar a ETA y al MLNV. La historia del grupo Eskorbuto, que se dio a conocer con la canción “Mucha represión, poca diversión”, lo ilustra a la perfección. Detenidos en Madrid por su “aspecto sospechoso”, los miembros del grupo fueron encarcelados durante 36 horas en el verano del 83. Para defenderse, uno de ellos contactó con la asociación Gestoras Pro-Amnistía, pero ésta le denegó su ayuda. Decepcionados por el MLNV, Eskorbuto compuso luego la canción “A la mierda el País Vasco”, que se abrió con la melodía del himno franquista “Cara al Sol”. Estableciendo una analogía entre la ideología fascista de Franco y el independentismo vasco, la letra decía: “Las Gestoras Pro-Amnistía dormían/ Mientras nosotros nos podríamos de asco/A la mierda, a la mierda, a la mierda el País Vasco/A la mierda va”.

Tres años más tarde, el grupo firmó otra canción polémica titulada “Anti-todo”. En ella se calificaba el conflicto vasco de querrela absurda: “¿De qué nos sirven manifestaciones?/No sirven/Lucha necia, todos contra todos”. Obviamente, el mundo *abertzale* no era el único blanco de las críticas de Eskorbuto: sus canciones denunciaban tanto el pensamiento ortodoxo de los independentistas como la represión del Ejército español. Sin embargo, su letra insolente iba a constituir una fuente de inspiración para otros grupos, como Lendakaris Muertos.

Nacido en 2004 en los *gaztetxes* de Pamplona, Lendakaris adquiere fama por el carácter subversivo y cómico de sus canciones. Entre ellas “El problema vasco”, que el grupo sintetiza así: “Es que aquí no se folla”. O “Gora España” (Viva España), que parodia el eslogan del MNLV (“Gora ETA”) y plantea el dilema de un vasco

<sup>1</sup> Los *gaztetxes* eran locales okupados por jóvenes para responder a la escasa oferta de ocio y cultura que existía a principios de los 80.

ilusionado por los goles de la selección española de fútbol: “Si me viese mi *amatxo*, si me viesen los colegas/Me colgaban en la plaza por traidor y por idiota/Yo que soy más vasco que el Árbol de Gernika/Cuando juega la selección no sé lo que me pasa [...] /No puedo evitar de gritar Gora España”. O también “Veterano de la *kale borroka*<sup>2</sup>”, producida en el contexto de ilegalización de Jarraí<sup>3</sup> y del debate nacional sobre la Ley de memoria histórica en España: “Yo no estuve en Vietnam/Yo no estuve en Camboya/Yo no me cargué a amarillos pero me dieron muchas hostias [...] /Soy un veterano de la *kale borroka*/Exijo compensación, aunque sea media pensión”.

¿Cómo explicar que en apenas unos meses las canciones de Lendakaris fueran descargadas 20.000 veces de su página web? Tal éxito se debe a varios factores. Además de lo jocoso de la letra, el grupo se refiere a una realidad harta conocida del público: los símbolos del nacionalismo vasco (el árbol de Gernika, los desórdenes públicos propiciados por la *kale borroka*, etc.), el control social ejercido por ETA (“si me viesen los colegas”), la “otra cara” del conflicto (la represión, la tortura, los presos), un lenguaje plagado de vasquismos (“*amatxo*” para decir abuela) y coloquialismos (notemos el uso del imperfecto en lugar del condicional), lo que refuerza la dimensión autorreferencial y popular de las canciones. Otro elemento importante es que la letra no se articula en torno a un discurso dicotómico (“nosotros demócratas” vs. “vosotros terroristas”), sino a un “nosotros plural” envuelto en sus propias contradicciones. Dicho de otra manera, la existencia de conocimientos pragmáticos compartidos y la ausencia de maniqueísmos permiten establecer una relación de confianza entre Lendakaris y sus seguidores, facilitando así la emisión de un discurso satírico contra ETA.

En 2006, la banda estrena el disco *Se habla español*, donde sigue evocando la política vasca con humor. La ola de atentados contra discotecas del País Vasco genera una canción en la que Lendakaris interpela directamente a ETA para explicarle lo que quiere *realmente* el “pueblo vasco”, y no lo que pretende la banda armada:

Al bakala<sup>4</sup> se la suda la independencia  
 al bakala se la suda el Estado opresor  
 El pueblo quiere drogas  
 el pueblo quiere alcohol  
 el pueblo quiere sexo, y sin pagar mucho mejor  
 Por eso, ETA, ¡deja una discoteca!

<sup>2</sup> *Kale borroka* significa “lucha callejera”.

<sup>3</sup> Jarraí fue una organización juvenil *abertzale* y socialista. Sus miembros fueron acusados de alimentar un clima de tensión contra las fuerzas del orden, por lo que la Audiencia nacional pidió su ilegalización en 2005.

<sup>4</sup> En lenguaje coloquial, “bakala” designa a un joven que escucha música electrónica (o “bacalao”) y que suele tomar estupefacientes.

A diferencia de Eskorbuto, Lendakaris muertos no será vetado de los medios y festivales independentistas. Esto demuestra que el público estaba dispuesto a aceptar un discurso satírico, siempre que se criticaba también a la “otra parte” del conflicto (policías, guardaespaldas, etc.).

### *TMEO*: FANZINE IRREVERENTE

Publicado desde 1987 en Vitoria, *TMEO* es un fanzine con una línea próxima al MLNV. Contrariamente a lo que afirma Calleja, se encuentran en ella gran cantidad de viñetas que tratan del conflicto vasco. El estudio de 108 portadas publicadas entre 1987 y 2017 revela así que casi un cuarto de ellas alude directa o indirectamente al conflicto, siendo el período 2000-2008 el de mayor cobertura gráfica. Este período corresponde a la segunda legislatura de José María Aznar – presidente del gobierno que impulsará el pacto antiterrorista – y la primera de José Luis Rodríguez Zapatero – que reinicia conversaciones con ETA en 2004.

En los años 80–90, *TMEO* evoca la violencia que está azotando al País Vasco, pero la brutalidad de la Guardia Civil tiene más visibilidad que la de ETA. En este aspecto, *TMEO* sigue las pautas del cuadro ideológico descrito por Van Dijk (1990: 121): a) resalta las acciones positivas y los éxitos de sus aliados ideológicos; b) minimiza las acciones positivas y los éxitos de sus adversarios; c) resalta las acciones negativas de sus adversarios; d) minimiza, o incluso oculta, las acciones negativas de sus aliados.

Como exponente del *punk*, *TMEO* suele recurrir a un humor corrosivo basado en la parodia, la inversión y el *détournement*, término que el historiador cultural Greil Marcus define en su análisis de los movimientos letrista y situacionista como:

A politics of subversive quotation, of cutting the vocal cords of every empowered speaker, social symbols yanked through the looking glass, misappropriated words [...]. The theft of aesthetic artifacts from their own contexts and their diversion into contexts of one's own devise (1990: 167).

La portada del número 38 (figura 1), con fecha de abril de 1996, es un buen ejemplo de ello. En el centro de la imagen, aparecen dos hombres con las manos en alto. El título “Manos blancas” remite a sus manos manchadas de cocaína, así como al movimiento social anti-ETA que surgió tras el asesinato del profesor Tomás y Valiente en Madrid el mismo año. El efecto cómico proviene de la discrepancia entre la vestimenta militar (que encarna el orden y la lucha contra el crimen) y la inacción de la Guardia Civil. En circunstancias normales, las fuerzas del orden detendrían a los infractores. Pero en el País Vasco de los años 80-90, la institución castrense no solo es acusada de torturar, sino también de patrocinar el narcotráfico, de ahí el orden de no-intervención.

El mismo procedimiento de *détournement* es usado contra la asociación de defensa de los DDHH ¡Basta ya! Parodiando imágenes de las manifestaciones organizadas por dicha asociación, la portada del n° 58<sup>5</sup> representa a una multitud compacta lanzando gritos amenazantes (“¡asesinos!”, “¡gentuza!”). Dichos gritos no van dirigidos a ETA (como en la realidad) sino a los responsables de una sucursal bancaria que los manifestantes pretenden asaltar. El título y la pancarta que llevan permiten comprender el significado del dibujo: no son manifestantes de ¡Basta ya!”, sino de la asociación ficticia ¡Pasta ya!

Desde finales de los 90, sin embargo, las críticas contra la violencia están cada vez más presentes. ETA se convierte incluso en sujeto de representación gráfica – en el pasado, dicha representación no existía, al igual que en determinadas religiones. La portada del número 127 (figura 2), recrea por ejemplo el encuentro de dos encapuchados con el ex monarca Juan Carlos en una playa. Los textos aluden a la reciente abdicación de “Juanca” y a la tregua del grupo armado. Los tres personajes, caricaturizados al extremo, recuerdan con nostalgia aquel verano del 95 en el que ETA intentó destruir el yate del rey en Mallorca. Mediante esta viñeta, *TMEO* sugiere que la monarquía y el terrorismo son reliquias del pasado y que va siendo hora de cambiar.

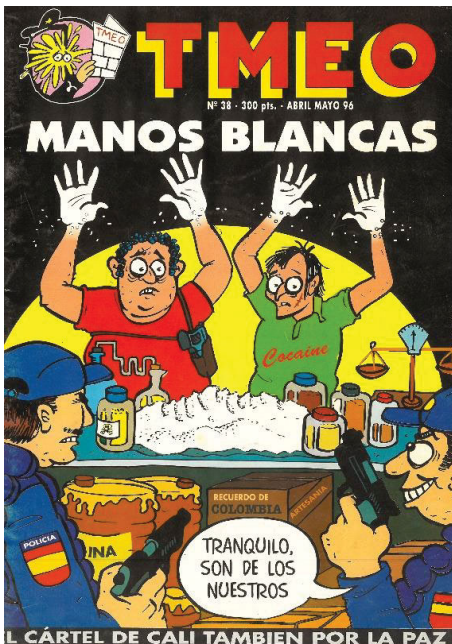


Figura 1. *TMEO*, n° 38, abril de 2006

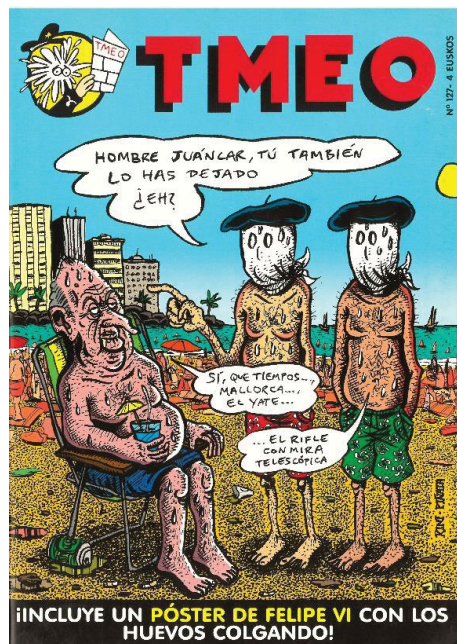


Figura 2. *TMEO*, n° 127, julio de 2014

<sup>5</sup> [http://www.tmeotienda.com/numeros\\_atrasados/item/n-58](http://www.tmeotienda.com/numeros_atrasados/item/n-58)



Estos ejemplos muestran cómo *TMEO* expropia y resignifica los discursos hegemónicos de la prensa nacional, con el fin de cuestionar algunas nociones consensuales como la “violencia”, la “democracia”, la “ley”, la “libertad”, “el pueblo vasco”. *TMEO* rechaza los maniqueísmos, atribuye un carácter plural a la violencia y se ríe, además, de actores incontrovertibles: los pacifistas y las asociaciones de víctimas del terrorismo. De la misma manera, no pretende convencer al lector de la validez de sus planteamientos: es a éste quien le corresponde interpretar el humor y sacar conclusiones.

### ETA EN LA CULTURA DE MASAS, *VAYA SEMANITA*: UNA APUESTA TELEVISIVA NOVEDOSA

*Vaya Semanita* es una serie audiovisual emitida de 2003 a 2013 en el canal público de televisión vasca EITB2. Esta producción se presenta en forma de sketches de pocos minutos de duración donde van apareciendo personajes de diferentes geografías, ideologías y clases sociales del País Vasco. Entre ellos un joven “bakala” que vive bajo los efectos del éxtasis, una familia nativa de Castilla que vota al PSOE, militantes católicos del PNV, un campesino indocto, feministas o “batasunis” – títeres que miman el comportamiento de los jóvenes de Jarrai quemando contenedores y tirando cócteles molotov contra la policía. Una sociedad plural, en definitiva, que corresponde más a la experiencia vivida por los vascos que a los tópicos con los que se les asocia en la prensa nacional o en el discurso de ETA – que suele hablar del “pueblo vasco” como si fuera un conjunto homogéneo.

Veamos cómo se construye el humor a través del episodio “El hermano español”<sup>6</sup>, que parodia el programa de telerrealidad “Hermano mayor” emitido en el mismo periodo en el canal Cuatro de la televisión española. En dicho programa, algunos padres exasperados llaman a un *coach* para que reeduce a sus hijos rebeldes. En la parodia de *Vaya Semanita*, Hermano español contribuye a la reeducación identitaria de Antxon, cuyos padres, naturales de Burgos, ya no reconocen: su hijo echa pestes contra el “Estado opresor”, lee el diario independentista *Gara* y cuelga carteles del Che Guevara y Arnaldo Otegi en su habitación. Alimentándolo a base de jamón ibérico y de paella valenciana, Hermano español convence a Antxon de lo bueno de ser español. No obstante, el cambio será tan radical que el joven se convertirá en votante del PP, para mayor decepción de sus progenitores.

Este sketch reúne tres características de *Vaya Semanita*. En primer lugar, el programa se burla de cada uno de los grupos sociales representados en la serie, por lo que no puede ser acusado de partidismo. En segundo lugar, recrea y parodia situaciones conocidas del público vasco, lo que facilita la identificación, al mismo tiempo que el distanciamiento crítico. En tercer lugar, el programa opta por una risa

<sup>6</sup> *Vaya semanita*, “El hermano español”, <https://www.youtube.com/watch?v=wqegp-YArSE>.

dionisiaca (Temprano 1999), que se opone a la risa apolínea – más intelectual y mezquina. *Vaya Semanita* elabora pues un cuadro viviente de vascos cuyos hábitos y discursos son satirizados de manera cariñosa. Los cineastas no se ríen a costa de ellos, sino con ellos: forman parte de un patrimonio colectivo, lo que facilita una forma de catarsis cómica:

El mecanismo de la catarsis cómica es en cierto modo lo contrario del otro: en lugar de sufrir con el protagonista [de la tragedia] que a pesar de su rango se parece a nosotros, aquí nos desvinculamos de él, toda nuestra reacción consiste en evitar de parecernos a él. Es la risa la que marca la distancia, el rechazo de la compasión (Stewart 1996)<sup>7</sup>.

Cabe señalar que el productor de la serie dudaba que el público vasco fuera capaz de admitir ciertas críticas. La televisión pública vasca también advirtió de los riesgos de satirizar al MLNV. Pero el guionista Óscar Terol afirma: “Recogíamos lo que había en la calle, éramos un altavoz del pueblo. No podíamos haber hecho algo así si nuestro público no lo hubiera podido asumir” (Pereda 2014). Tras la venta de los derechos del programa al grupo Mediaset, *Vaya Semanita* fue emitido durante diez años en los canales nacionales de televisión. La popularidad de la serie sirvió de trampolín a dos de sus creadores, Borja Cobeaga y Diego San José.

## EL CINE DE BORJA COBEAGA: DESACRALIZACIÓN DE ETA

Terminaremos esta exploración de la risa en el País Vasco con tres películas que llevan el sello de Borja Cobeaga: la muy famosa *Ocho apellidos vascos* (2014), cuyo guion coescribió con Diego San José; *Negociador* (2014), de la que fue guionista y director; y *Fe de etarras* (2017), que dirigió y coescribió con San José.

*Ocho apellidos vascos*, del director Emilio Martínez-Lázaro, narra el flechazo entre Rafa, un joven sevillano, y Amaia, una chica *abertzale* de vacaciones en Andalucía. Bien decidido a vivir con ella, Rafa emigra al País Vasco, donde le espera un choque cultural. El contraste entre las dos identidades va a constituir el eje principal de la trama y articularse en torno a una serie de estereotipos sobre la supuesta idiosincrasia de cada pueblo (simpatía, alegría y humor de los andaluces vs. rudeza y gravedad de los vascos), su manera de vestir y de expresarse.

Así, mientras Amaia adopta la “estética feísta” (Calleja 2015: 67) del MLNV (pelo cortado “a hachazos”, piercings y aros en la nariz y las orejas), Rafa viste como un señorito andaluz, con pelo engominado, jersey al hombro y estampa de la virgen de la Macarena en el cuello. Para ganarse la confianza del entorno familiar y social de Amaia, oculta su acento andaluz y no tiene reparo en salir “en chándal”

<sup>7</sup> Aquí y en adelante, a menos que se indique lo contrario, la traducción es del autor.

por las calles. Además, se inventa una genealogía vasca y participa en broncas con la policía, lo que propicia una serie de gags continuos.

Humor bienintencionado para unos, costumbrismo caricaturesco para otros, *Ocho apellidos vascos* contribuyó a desdramatizar el conflicto vasco y a plantear lo siguiente: si una identidad puede “construirse” artificialmente, ¿no será todo relativo en el discurso nacionalista?

*Negociador* y *Fe de etarras* encierran una propuesta ética y estética diferente. La primera comedia se inspira en un hecho real (la reunión de dos dirigentes de ETA con un representante del gobierno español para negociar una tregua en 2005) para ofrecer una visión totalmente absurda del conflicto. Filmada con pocos recursos, la película se aparenta a un *huis clos* minimalista en el que dos hombres ordinarios negocian un asunto tan trascendente como la paz. En una de las escenas más emblemáticas de la película, el emisario del gobierno, impotente (algunos verán en ello una posible referencia a la canción “el problema vasco” de Lendakaris Muertos), pretende explicar a una prostituta cubana la esencia del conflicto:

- Yo soy vasco, del País Vasco, que realmente es España. Pero hay mucha gente que no se siente española, porque tenemos una cultura, un idioma propio. El caso es que soy vasco, pero también me siento español. ¿Entiendes?
- Tú ¡sigue!
- En Euskadi...
- Esto ¿qué es?
- El País Vasco. Lo mismo que Euskal Herria o Vascongadas... Pero lo mismo, lo mismo, no. Es que es complicado, la verdad, vamos a dejarlo.
- No, no, no... Creo que lo entendí. Una chica que trabaja conmigo [...] dice que no es prostituta, sino acompañante. Pero yo le digo que lo puede llamar como quiera, pero que es tan puta como yo. Entonces empezamos a discutir.
- Perdona, pero no sé si eso es comparable.
- ¡Espera, que acabo! Discutir por eso me parece una tontería. Que lo quiere llamar acompañante, pos vale. ¡Es como si lo quiere llamar misionero! Y ya no discutimos.

*Fe de etarras*, por su parte, narra la historia de un pseudo comando de terroristas que viaja a Madrid para cometer un atentado. Mientras llegan las instrucciones de la cúpula de ETA, el grupo se acomoda a una vida de espera en un piso: juegan al Trivial Pursuit, hacen puzles, entablan relaciones con los vecinos y terminan fabricando una bomba con petardos para la victoria de la selección española en el Mundial de fútbol. En esta película, los personajes se caracterizan por la cobardía, la estupidez y la vanidad. El jefe de comando de ETA, interpretado por Javier Cámara, ha construido su vida sobre una mentira. Sus compañeros Álex y Ainara forman una pareja cuyo compromiso depende de la continuidad de ETA. Y el cuatro integrante, natural de Castilla-La-Mancha, se hace terrorista para compensar lo vacío de su existencia. Confrontados al abandono, acaban representando un espectáculo grotesco. Aun así, *Fe de etarras* recibió críticas por parte de la Asociación de Víctimas del Terrorismo por “trivializar” la violencia.

## CONCLUSIONES

Reírse de la violencia armada no fue cosa fácil para los vascos. Tuvieron que pasar varios años para que los artistas y los humoristas abordaran el tema. La cultura *punk* fue la primera en articular un discurso humorístico sobre la violencia. Fiel a su espíritu “anti-todo”, el *punk* cuestionó la ortodoxia de ETA y del MLNV, así como la represión de las fuerzas policiales. Este movimiento cultural contribuyó a deconstruir los discursos hegemónicos. Los dogmas de cada “bando” (y no solamente de ETA) fueron así expropiados, pervertidos y resignificados para suscitar el debate.

A partir de mediados de los 90, los medios de masas empezaron también a denunciar la violencia. Algunos autores sostienen que la producción de parodias satíricas surge en un contexto en que ETA, hostigada por la policía, inicia su lenta agonía. Obviamente, la desaparición de la amenaza terrorista contribuyó a liberar la palabra. Pero también pudieron influir otros factores, como la criminalización del MLNV – que equivale al 20% del cuerpo electoral vasco. Afectado por ataques múltiples, ese cuerpo reacciona produciendo anticuerpos: los vascos se ríen de sí mismos y proceden a una introspección colectiva que les permite enfrentarse a sus dificultades, experimentar una catarsis y emprender el camino hacia la resiliencia.

La apropiación del tema de la violencia por parte del cine comercial se hace, por su parte, a partir del cese de la actividad de ETA. Las películas de Cobeaga demuestran que no solamente es posible reírse de uno mismo, sino de atraer a un amplio público. La multiplicación de producciones que satirizan a ETA evidencia el deseo de la sociedad de cerrar el capítulo del terror, así como de orientar el relato que se hará del pasado reciente. Ahora bien, cabe preguntarse si reírse (tanto) de ETA no comporta el riesgo de banalizar una vez más la violencia y de reabrir las heridas que aún quedan por cicatrizar.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANAUT M. (2014): *Humor, entre la risa y las lágrimas*, Barcelona, Gedisa.
- CALLEJA J. M. (2015): “De icono de los vascos en los sesenta a caricatura de las redes sociales hoy. Los ídolos de ETA: de dar miedo a dar risa”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 57–68.
- GREIL M. (1989): *Lipstick traces: the secret history of the twentieth century*, Cambridge: Harvard University Press.
- PASCUAL LIZARRAGA J. (2019): *Movimiento de resistencia II: años 80 en Euskal herria. Radios libres, fanzines y okupaciones*, Tafalla, Txalaparta.
- ROD M. A. (2004): “Sense of humor and physical health: Theoretical issues, recent findings, and future directions”, *Humor - International Journal of Humor Research*, 17: 1–2, 1–19. <DOI : 10.1515/humr.2004.005> [último acceso: 11.1.23].
- PEREDA O. (2014): “Euskadi se ríe de ETA”, *El Periódico*, 14/03/2014.
- STEWART P. (1996): De la *catharsis* comique, in: *Littératures classiques*, 27 : 183–193.

TEMPRANO E. (1999): *El arte de la risa*, Barcelona, Seix Barral.

THOUVEREZ L. (2017): “Briser les murs de l’incompréhension par le rire? Étude de la représentation du processus de paix au Pays basque dans la revue satirique *El Jueves* (2006–2016)”, *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, 18 | 2017, <DOI : <https://doi.org/10.4000/mimmoc.2563>>.[último acceso: 11.1.23].

THOUVEREZ L. (2021): “Le dessin de presse face à la violence terroriste de l’ETA (1974–2004) : contre-pouvoir ou outil de propagande politique ?”, in : DECOBERT, C. RODRIGUEZ M. S. (eds): *Construction et déconstruction du politique par les médias européens depuis 1975*, Berlin, Peter Lang, 115–129.

VAN DIJK T. A. (1990): *La noticia como discurso*, Barcelona, Gedisa.

WODAK R., MEYER M. (2003): *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa.