

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 1/2023
DOI: 10.24425/kn.2023.144971

ALBERTO VILLAMANDOS
(UNIVERSITY OF MISSOURI-KANSAS CITY)
ORCID: 0000-0003-0925-3840

IRRACIONALISMO Y MELANCOLÍA EN *BALADA TRISTE DE TROMPETA*

IRRATIONALISM AND MELANCHOLY IN *BALADA TRISTE DE TROMPETA*

RESUMEN

La película de Álex de la Iglesia *Balada de triste trompeta* (2010) explora la noción de trauma histórico y memoria colectiva de la Guerra Civil a través de las figuras del payaso vistas a través de lo grotesco y el esperpento. Más allá de la recuperación de motivos de cultura popular, este trabajo se centra en cómo en estas figuras se combinan rasgos del personaje mítico del *trickster* y de la melancolía y la filosofía clásica para dar lugar a una obra de humor negro y reflexión.

PALABRAS CLAVE: *Balada triste de trompeta*, Alex de Iglesia, grotesco, esperpento, Guerra Civil Española (1936–1939)

ABSTRACT

Álex de la Iglesia's film, *Balada triste de trompeta* (2010) explores historical trauma and collective memory of the Spanish Civil war through clown figures adapted to the grotesque aesthetic of *esperpento*. Besides the use of popular culture motifs, this article focuses on how notions of the mythical trickster and classical philosophy and melancholy combine in a dark humor subversive work.

KEYWORDS: *Balada triste de trompeta*, Alex de Iglesia, grotesque, esperpento, Spanish Civil War (1936–1939)

En 2001, Alberto Medina señalaba en su libro *Exorcismos de la memoria* el estado de abandono en que se encontraba el Valle de los Caídos, ese gran complejo mortuario levantado tras la Guerra Civil por Franco en la Sierra de Guadarrama, a unos 60 kilómetros de Madrid. Iniciado en 1940, durante dos décadas se convirtió en una obsesión para el dictador, quien vio en esta obra de dimensiones faraónicas un símbolo de su victoria y su legado. “Metáfora monumental” de su “voluntad de perpetuación” (Medina 19) con su cruz de 150 metros de altura, la había elegido como su lugar de



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.

enterramiento, que también acogería el cuerpo del líder ideológico de la “Cruzada”, José Antonio Primo de Rivera, y más de treinta y tres mil soldados de ambos bandos.¹ La imponente obra serviría como gesto retórico y paradójico de punto de inicio para la pacificación forzada y una concordia tras la guerra, puesto que la mano de obra de prisioneros republicanos había resultado fundamental para su finalización.

En este espacio de gran carga simbólica, “lugar de memoria” donde ésta cristaliza (Nora 7), tiene lugar el comienzo y desenlace de la película de Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, de 2010, un filme de género híbrido, entre el thriller, el terror, el humor grotesco e incluso el subgénero circense.² Este trabajo quiere examinar cómo, en una época de post-memoria en España, de combate ideológico entre olvido y recuerdo, *Balada triste* combina la estética expresionista del esperpento con la figura simbólica del payaso, en un producto final de corte transnacional de acción imparable hasta el paroxismo, sexualidad y violencia extrema.³ Si bien el payaso aparece como figura tragicómica simbólica de la “realidad nacional”, en las páginas siguientes se verá su vinculación con formas antropológicas y a una tradición filosófica e iconográfica española previa que problematiza nociones esencialistas de la historia y la identidad nacional.

Es 1937, la guerra se encuentra en un momento crítico y las tropas de Franco se aproximan a Madrid. El “payaso tonto”, papel desempeñado por Santiago Segura, actúa en su función circense para un público en el que se encuentra su hijo, Javier, cuando irrumpen las tropas republicanas en busca de voluntarios. En una escena irreverente y de enorme fuerza visual, milicianos y gente del circo abren fuego contra las tropas franquistas en un estilo *gore*, de violencia muy gráfica a cámara lenta, salpicaduras de sangre y disparos a discreción, que recuerda el cine de acción más comercial estadounidense y el motivo filmico de los zombis por la mutilación física. Tras la derrota de esta extraña tropa republicana por la tropa del coronel “nacional” Salcedo, el payaso tonto es hecho prisionero de guerra y llevado al Valle de los Caídos, que está siendo excavado. Su hijo, en un intento de llevar a cabo su venganza contra el nuevo régimen que le ha arrebatado a su familia y el circo,

¹ Lo cierto es que, como señala Francisco Ferrándiz, sólo fue a partir de 1959 cuando se pensó en el traslado de los cuerpos de soldados republicanos, en contra del criterio de sectores del régimen, para convertirlo en símbolo de reconciliación, cuando la política oficial contra los vencidos no había cambiado todavía; al mismo tiempo, muchas familias de soldados del bando de Franco se negaron a exhumar los cadáveres de sus cementerios originales para trasladarlos al Valle de los Caídos, a pesar de lo cual se llevaron a cabo masivas y caóticas exhumaciones para “llenar” los osarios del monumento.

² La película recibió el León de Plata a la mejor dirección y el Premio al Mejor Guion en el Festival de Venecia en 2010. A pesar de no recuperar en la recaudación (\$3,6 millones) el coste de la producción (€7 millones) (“The Last Circus”), tuvo buena recepción crítica.

³ Escribe Marianne Hirsch en su influyente artículo “The Generation of Postmemory”: “Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that the ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. (...) These events happened in the past, but their effects continue into the present.” (106–107).

detona dinamita en el interior del monumento, que sin embargo produce como resultado una muerte terrible de su padre a manos del mismo coronel Salcedo. Su acto de rebelión fracasado, que solo consigue cegar de un ojo al militar, también se extiende a su amor por el circo. Poco antes de morir, el padre le dice a su hijo que sólo podrá ser un payaso triste y que nunca será capaz de hacer reír, puesto que su destino está marcado por la tragedia. Como herencia emocional que simboliza un estado traumático de la postmemoria, recibe un ansia de venganza de su padre insaciable y destructiva que reaparece años después, cuando, tras un salto cronológico, encontramos a Javier trabajando como payaso para un circo en 1973. La película hará un repaso de la cultura popular de los 70 en España y de algunos de sus hitos históricos, como el asesinato de Carrero Blanco, y todo ello como contexto que explica la degradación de Javier en un payaso asesino y un acto final de sacrificio y destrucción en Valle de los Caídos.

Si el origen de esa dolencia o estado patológico, de esa “herida melancólica” del personaje se encontraba en el lugar de la memoria, con su simbolismo de verticalidad espiritual ineludible, la relectura del monumento había pasado ya en la democracia por diferentes etapas. Para Medina, el Valle significaba paradójicamente “el vaciamiento de la memoria y la definitiva interrupción de la narrativa franquista” (20), tal vez porque en 2001 se había convertido en un paraje más bien desierto con la excepción de la visita de nostálgicos y turistas. La aparición del filme se enmarca en el debate de la memoria histórica y su ley aprobada en 2007, cuando el conjunto arquitectónico y su monasterio se convertiría en centro de un problema inevitable sobre qué destino darle a tal oneroso espacio, cuál era la responsabilidad política frente a las víctimas y la misma figura de Franco. Tal proceso llegaría hasta nuestros días, con el traslado del cuerpo del dictador la noche del 3 de junio de 2019 y la disolución de la Fundación allí localizada.⁴ *Balada triste de trompeta* refleja el complejo momento de reevaluación de la conciencia histórica en una sociedad posmoderna tensionada, ideológicamente entre olvido y memoria. Que el filme haya sido realizado por un director surgido de esa generación de los 90 que renegaba del cine intimista de autor, le otorga una óptica muy particular y necesariamente espectacular.⁵

La crítica ha observado las referencias que en la película se hacen al esperpento y la estética grotesca heredera de Goya y Valle Inclán (Ribeiro de Menezes 241; Luengo 128), por otra parte constante en la trayectoria de De la Iglesia desde sus inicios con *Acción mutante* en 1991 (Rowan-Legg 25). Como tal, en el filme se

⁴ Una noticia del 18 de julio de 2021 afirmaba que el consejo de ministros del gobierno de Pedro Sánchez reconocía “el derecho de los familiares a recuperar los restos de sus ascendientes” y declaraba “extinguida la Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, lo que elimina *de facto* el poder que los frailes conservan en el recinto” (Palomera).

⁵ Rowan-Legg, que llama a De la Iglesia “padre” de esa generación de cineastas de lo fantástico y el terror (Amenábar, Balagueró, Vigalondo...) señala el consciente esfuerzo de sus primeros filmes para evitar “themes that had dominated Spanish cinema in the 1980s, such as the Civil War and post-war era, realistically social problems, and the recreation of childhood trauma” (26).

incluye un humor del exceso, físico hasta el punto de lo repugnante o la ruptura de todo tabú social (la violencia de género, el terrorismo). Tal conexión se realiza a través del motivo del payaso y del mundo circense, llevando al extremo más si cabe lo grotesco al plano nacional. Las imágenes blanco y negro de los títulos de crédito al comienzo son una galería de imágenes icónicas: Franco, Millán Astray, fundador de la Legión Extranjera, los soldados republicanos caídos inmortalizados por Robert Capa, el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga, desfiles de victoria, los miembros del sindicato Comisiones Obreras encausados en el “Proceso 1001” de 1972. Todas ellas se mezclan, a un ritmo amenazante de tambores y voz doliente de una saeta de Semana Santa con imágenes de cultura popular de tipo religioso (la Virgen de la Macarena de Sevilla, nazarenos con sus capirotos) y del horror cinematográfico de Hollywood: el monstruo de Frankenstein, el hombre lobo, Ming el Despiadado, enemigo del héroe de cómic de ciencia ficción Flash Gordon. Además de señalar la estrecha relación del régimen con el clero, los títulos de crédito asimilan el terror cinematográfico al político en clave—musical—española. En la misma línea, se añaden las imágenes de los famosos “Payasos de la tele”, el grupo artístico de la familia Aragón de tradición circense de cuatro generaciones, de gran éxito en España y otros países hispanohablantes durante los 70.⁶

Con estos títulos de crédito, *De la Iglesia* no sólo apela a la nostalgia infantil del público, y especialmente a aquellos nacidos al final del régimen o comienzos de la democracia, sino que también establece una lectura en clave política/nacional del payaso, figura cómica y de burla y cercana al de la marioneta, que cifra el filme en términos tragicómicos. Se trata de ese tercer tipo de mirada que Valle Inclán describía a Gregorio Martínez Sierra en una entrevista para *ABC* en 1928, una mirada desde arriba que convierte a los dioses en personajes de sainete. “Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula no deformada. Son enanos y patizambos que juegan una tragedia.” (Lyon 209) La sucesión de efigies de cultura popular y personajes históricos con que empieza la película se hacen eco de las palabras de Max Estrella cuando dice que “la tragedia nuestra no es tragedia” sino esperpento por la cual “España es una deformación grotesca de la civilización europea” (225), en la que ese “Ruedo Ibérico”, como denominaba al país en su serie de “Novelas bárbaras” pasaba a ser ya no una plaza de toros, sino una pista circense.⁷

El motivo literario y artístico del payaso tal vez sea menos común en la cultura española que en la cultura francesa, donde existía una fascinación por el mismo

⁶ Después de una larga estancia en Latinoamérica, la familia Aragón regresa a España en 1972 con un programa en TVE, *Había una vez un circo* que duró una década. Uno de sus miembros más relevantes, Miliki (Emilio Alberto Aragón Bermúdez) ofreció una extensa entrevista sobre la trayectoria profesional de su familia para un programa televisivo el 25 de mayo de 1995 (“Un paseo en el tiempo”).

⁷ Los vínculos entre lo grotesco y el esperpento son evidentes una vez que el primero, originalmente una aberración del ideal clásico, una muestra de la fealdad, ha dado lugar en la modernidad a una deconstrucción y crítica de los cánones y las instituciones. Lo grotesco, dice Bajtín, nunca está completo, es inestable y está en constante lucha con lo conocido y lo convencional (Connelly 5).

desde el Segundo Imperio. En la España del siglo XX, tal vez quien más atención le prestara fue Ramón Gómez de la Serna, quien incluyó en muchas de sus presentaciones y *performances* elementos circenses, como dar una charla subido a un elefante o a un trapecio en el circo Price de Madrid, o pintarse en *blackface* para el estreno del primer filme musical de Hollywood *El cantante de jazz*. En 1917 publicaría su libro *El circo*, donde evoca con evidente nostalgia de la infancia ese mundo del espectáculo, convertido en espacio literario y de fantasía.⁸ Ese mundo circense ramoniano donde los payasos son herederos de los Pierrots lunares intelectualizados por los artistas del fin de siglo es todavía propio del tardorromanticismo decimonónico. De la Iglesia, por el contrario, retoma los motivos del circo para llevarlos a un extremo de pesadilla, más en consonancia con el filme de Tod Browning *Freaks* (1932). El sufrimiento masoquista que exhibe tradicionalmente el payaso triste se convierte, en el personaje del protagonista, Javier, en una tortura traumatizante. En 1973 el personaje entra a formar parte de un circo, cuyo líder *de facto* es Sergio, el payaso alegre o tonto, que muestra un comportamiento muy agresivo con todos y especialmente con su novia, la acróbata Natalia.⁹ El amor que Javier siente de inmediato por Natalia y la violencia que esta sufre a manos de Sergio será el desencadenante de su sed de venganza, como lo había sido antes el encarcelamiento de su padre, hasta convertirlo en asesino.¹⁰ Ese triángulo amoroso deviene en un proceso de deshumanización e irracionalismo, como veremos.

En la película confluyen pues el motivo del trauma histórico con el tema del payaso heredero del cine y la literatura anglosajones de género, como en la producción de Stephen King o Thomas Ligotti. Con ello, De la Iglesia enlaza la tradición hispánica del esperpento con la figura folclórica o legendaria del *trickster* o espíritu burlón, un personaje de marcada ambigüedad moral vinculado con la muerte y el inframundo, cuya intención es romper tabúes sociales (Christen 38).¹¹ Pero en ese payaso protagonista constituirá también un personaje marginado y ridiculizado, sufriente: Javier, en quien se ha desatado de nuevo esas ansias de venganza, encuentra en Sergio, el payaso tonto, su enemigo y su reflejo, con quien

⁸ “¿Cómo recuerdan los clowns aquel momento de su niñez, en que fueron espectadores de los clowns en un circo feliz? (...) “¡Parece mentira!”, se dicen a sí mismos. “¿Cómo ha podido sucedernos una cosa tan maravillosa?” (Gómez de la Serna 40)

⁹ La denominación tradicional de los *clowns* en España, y que no se usa en la película, había sido “Cara blanca” para el payaso triste y “Augusto”, como lo denomina Gómez de la Serna, para el payaso tonto.

¹⁰ No es la primera vez que De la Iglesia incluye el motivo del payaso de manera simbólica. En su novela *Payasos en la lavadora* (1997) sirve como comparación con el mundo del arte y de la cultura en general (Luengo 128).

¹¹ Gómez de la Serna incluye brevemente el tema de la muerte en su análisis poético del payaso: “El *clown*, para ser más triste y más alegre, produciendo mejor esa turbación que es su especialidad, se pinta un poco la cara como una calavera e imita muchas veces los rasgos profundos de la calavera. Consigue así dar el aspecto de la muerte, y sin embargo hacer reír; pinta de negro las cuencas de su rostro y de negro también la punta de su nariz, que de ese modo desaparece, se queda chata, se queda podrida y tumefacta.” (44)

una divinidad que combina lo maléfico y lo benéfico y estrechamente vinculada a la violencia primigenia (316).¹⁴ En Javier, el trauma de la muerte del padre, payaso del circo asesinado en el Valle de los Caídos, se hereda como legado personal y colectivo, sublimado en el cuerpo de Natalia y canalizado en forma de torpe venganza. Frente a él, Sergio el payaso alegre es el sádico optimista que reina tiránico como un padre terrible, sin dudar de la legitimidad de su poder. Según Girard, en diferentes mitologías los dioses o espíritus se dividen en serios y cómicos. “Todos esos personajes”, dice, “encarnan el juego de la violencia sagrada” (319), una violencia que como señala el historiador francés, puede incluir el humor, como forma de ridículo, de ostracismo y expulsión de la sociedad como vemos en Javier cuando ataca a Sergio y huye del circo, para esconderse en el bosque, y la canción actuada por Raphael, en el que el cantante-personaje en la película original de 1970 es víctima de la burla del público.¹⁵

El dualismo, que encontramos en el motivo historiográfico de la “lucha cainita” del enfrentamiento de 1936 a 1939, es un rasgo que para Girard caracterizaba al dios griego Dionisos, espíritu bifronte que une los roles cambiantes e inestables de víctima propiciatoria y de victimario (315). Esta misma inestabilidad moral, poco común en las narrativas contemporáneas sobre la Guerra Civil, es la que define al personaje de Javier, que oscila entre una identidad de víctima a un asesino sediento de sangre y venganza, y en cierta forma a Sergio, con su amor por los niños y Natalia y sus tendencias psicópatas. Es decir, el dualismo se patologiza y se lleva al extremo a través de un proceso de crisis y metamorfosis.¹⁶ Javier reacciona ante la violencia que sufre la saltimbanqui a manos del payaso alegre desfigurándolo con unas hoz y trompeta, que citan en clave de humor la hoz y el martillo comunistas. Las cicatrices en su rostro que se asemejan a muecas de payaso se convierten en huellas físicas del pasado histórico, cuando al ser vistas por un policía exclama: “Te han dejado la cara que parece el mapa de la batalla del Ebro”.

El proceso de transformación requiere, en el caso de Javier, de una renuncia ascética, de una muerte civil para una resurrección en clave fantasmática: tras haber atacado al payaso tonto, al que cree muerto, el payaso triste huye de la guardia civil y se esconde en el bosque. Desnudo, hambriento, se convierte en un animal salvaje

¹⁴ El esperpento como marco interpretativo de la historia de España como tragedia y cainismo ha visto en un antecedente estético en Goya (Valle-Inclán 224), y especialmente en sus Pinturas negras. Entre ellas, destaca “Duelo a garrotazos”, que el cine español ha adaptado comentario sobre las “esencias nacionales”, como vemos en el combate final de *Jamón, Jamón* (dir. Bigas Luna, 1992). En la transformación posmoderna e irónica de *Balada triste* resulta lógico que el motivo del combate a muerte entre estos dos hombres se transforme en *spaguetti western*, género de moda en los 60 y 70, donde los contrincantes son sin embargo dos payasos asesinos.

¹⁵ “Las burlas de toda clase”, señala Girard, en los ritos tradicionales antropológicos “constituirían parte importante de los sentimientos negativos que se exteriorizan durante el sacrificio a fin de ser purificados y evacuados por él.” (320)

¹⁶ En su primer encuentro, que funge de entrevista de trabajo, Sergio le pregunta: ¿Por qué quieres ser payaso? ¿Por qué te da miedo la vida? ¿Por tus padres? ¿Porque quieres humillarte?” Javier no responde, de alguna manera asintiendo. Sergio dice: “Si no fuera payaso, sería asesino”.

que se alimenta de la carne de un ciervo accidentado. Javier ha muerto como ciudadano y se retrotrae a un estado irracional de supervivencia, anterior al lenguaje, como manifestación del bloqueo que supone el trauma: la muerte del padre, la incapacidad de vengarlo, la culpa por la supuesta muerte del otro payaso. A lo grotesco de su estado liminal, extemporáneo, a su “cuerpo desbordado” (López Cuenca y Simental 191) se le añade su estado de duelo melancólico como el que vivía el Cardenio del Quijote.¹⁷ Y en este estado irracional es encontrado por el coronel Salcedo, quien había matado a su padre, esta vez en su finca de caza donde es tratado como un perro. Entre las instrucciones que debe obedecer se encuentra la de recoger las perdices de las batidas con los dientes y llevarlos a los cazadores, entre los que se forma parte el mismo Franco. Ante este espectáculo de humillación que sufre Javier, Franco se escandaliza: “nadie se merece ser tratado así. No es cristiano”, le dice a Salcedo. A la ironía de una escena que presenta ecos de la persecución de los maquis y a la tortura que recibieron prisioneros republicanos, como los de la plaza de toros de Badajoz, se añade el sentido simbólico del paternalismo del dictador—“no deberías someterte a esta humillación”, le dice a Javier—cuya mano es mordida por el payaso “ingrato”.

El estado melancólico mostraba, antes de su reinterpretación por Freud como un estado de pesar por la ausencia de algo que no existió, una larga tradición clásica y medieval, como señala David Pujante, que se vinculaba a la teoría médica de los humores. Una de las obras más influyentes del Renacimiento español, el *Examen de ingenios*, de Huarte de San Juan, la popularizó más si cabe, ejemplificándolo con los filósofos presocráticos Demócrito de Abdera y Heráclito de Éfeso (Pujante 129). La tradición clásica de la que se nutría el Renacimiento y el Barroco español los caracterizaba respectivamente por su risa irónica ante mundo adverso y sin sentido y por sus lágrimas ante la realidad terrible y sin esperanza. Se trataba de dos posturas extremas ante la vida (Pujante 19), de gran difusión en el arte y la literatura en el Siglo de Oro hispánico.¹⁸ En una época posmoderna, cuando la cultura es espectáculo, los filósofos que ríen y que lloran no pueden convertirse sino dos payasos cuyas muecas muestran dos posturas extremas ante la nación y la memoria.¹⁹ Así, Javier mantiene el carácter melancólico que definía al Heráclito legendario. Sus lágrimas ya no son una reacción pesimista ante el mundo en general, sino ante el peso de la historia y una herida moral, paternal, que no puede restañar. Como Heráclito, recurre a la caverna, a un estado eremita y alejado de la sociedad de la que es sacado por el coronel Salcedo.

¹⁷ Lo grotesco tiene sin duda en la época posmoderna un uso político: “El cuerpo grotesco materializa las ansiedades de una conciencia colectiva e histórica” (López Cuenca y Simental 202).

¹⁸ Pujante menciona cuadros de Velázquez, Ribera, Jordaens y Rubens con este motivo, además del emblema 151, “Sobre la vida humana”, de la famosa obra de Alciato, de múltiples ediciones.

¹⁹ Recordemos que el director De la Iglesia es licenciado en filosofía por la Universidad de Deusto y ha reconocido la influencia que tuvo en él su profesor de Filosofía Clásica y traductor de Plotino, Jesús Igal (1920–1986) (De la Iglesia 2013).

Tras morder la mano de Franco, es encerrado en una capilla de la finca antes de ser fusilado. En ese momento, tiene la visión de Natalia como una Virgen María, que le pide que se convierta en el Ángel de la Muerte y la libere. Alejandro Yarza señala la conexión con el relato patriótico de la Reconquista, con la aparición de la Virgen en Covadonga, y su alteración esperpéntica (228–229): de regreso a un estado irracional, se viste con los trajes talares que encuentra, que altera con bolas y espumillón navideño. En ese proceso mítico de transformación, Javier se sirve del reciclaje y la inversión de los elementos rituales del catolicismo y su relación directa con el régimen franquista para crear un símbolo del pasado y del trauma a través de la ruptura del tabú. Si como señala la crítica, esta escena resulta la culminación de su trauma infantil, por el cual no es capaz de poner fin a su propio dolor (Sherriff 137), apela a su vez a esa noción mítica de la identidad nacional. El payaso-sacerdote asesino, no resulta sino un nuevo *trickster*, un espíritu burlón y destructivo, un fantasma que llega del pasado, como el ángel de la historia al que se refería Walter Benjamin. Su mitra de obispo adornada de adornos de navidad es la afirmación del ritual y a la vez la subversión del acto religioso, y su automutilación cuando se quema la piel con sosa cáustica y los labios con una plancha ardiendo, un comportamiento proveniente de su propia frustración resulta una referencia irónica a los “sepulcros blanqueados” con los que Jesús se refiere en el evangelio de San Mateo a los fariseos y su hipocresía, en este caso el de la Iglesia católica.

A partir de aquí, Javier está al otro lado, el lado del irracionalismo y de la violencia cíclica que va a producir más destrucción en su enfrentamiento con el payaso alegre, a pesar de que en un momento que entra en un cine para ver la película de Raphael, el actor sale de la pantalla e intenta calmar su exaltación. En varias ocasiones el payaso triste se encontrará con el payaso tonto en duelo de *western* hispánico, pero explosiones, accidentes o la propia parálisis de Javier impiden el desenlace. Solo cuando todos los personajes, incluidos los miembros del circo, acuden al Valle de los Caídos, en cuyas capillas se proyectan las imágenes fantasmagóricas de Raphael vestido de payaso, se llega al duelo definitivo. Natalia, en un intento de romper ese triángulo de deseo y destrucción se suicida saltando desde lo alto de la cruz de 150 metros de altura envuelta en su estela roja.²⁰ En el altar simbólico de la patria y sus víctimas vuelve a producirse, en un sentido cíclico, otra tragedia, la muerte de la nación alegórica y feminizada. Los dos payasos, como los luchadores en la pintura de la Goya, han peleado destruyendo a su paso todo lo demás, en un retorno de la violencia política, y terminan uno llorando y el otro con una mueca congelada de risa como dos más máscaras griegas

²⁰ Para Ribeiro de Menezes, además de un homenaje al film de Hitchcock *North by Northwest* (1959), “the overblown nature of the film’s ending is clearly meant to subvert any sense of reverence for the monument, undercutting its celebration of a National Catholic victory through open disrespect.” (250) Esta ruptura del tabú nos recuerda una de las escenas iniciales de *El día de la bestia*, el film de De la Iglesia de 1995, en que una enorme cruz de piedra dentro de un templo se desmorona sobre un sacerdote que ha descubierto el plan satánico del protagonista.

- MEDINA DOMÍNGUEZ A. (2001): *Exorcismo de la memoria: Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.
- NORA P. (1989): *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, “Representations”, 26: 7–24.
- PALOMERA E. (2021): *La Ley de Memoria extingue la Fundación del Valle de los Caídos y un decreto posterior expulsará a los frailes*, “El Diario”, 18 julio 2021, <https://www.eldiario.es/politica/ley-memoria-extingue-fundacion-valle-caidos-decreto-posterior-expulsara-frailes_1_8147723.html> [último acceso: 30/12/2022].
- PUJANTE D. (2018): *Oráculo de tristezas. La melancolía en su historia cultural*, Xoroi Edicions.
- RIBEIRO DE MENEZES A. (2014): *¿Una agonía esperpéntica? Shifting Memory Horizons of Carnavalesque Representations of the Spanish Civil War and Franco Dictatorship*, “Bulletin of Spanish Studies”, 91.1–2: 238–253.
- ROWAN-LEGG S. (2016): *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy and Sci-Fi*, Londres, I. B. Tauris.
- SHEEAN J. (2019): *Monument and Memory: The Valley of the Fallen and its Cultural Archive*, “Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies”, 23: 9–32.
- SHERRIFF G. (2015): *Franco’s Monsters: The Fantasy of Childhood in El laberinto del fauno and Balada triste de trompeta*, “Confluencia”, 30.2: 127–139.
- “The Last Circus”, <https://www.imdb.com/title/tt1572491/?ref_=nm_knf_c_4> [último acceso 28/12/2022].
- “Un paseo en el tiempo”, <<https://www.rtve.es/play/videos/un-paseo-por-el-tiempo/miliki/5596101/>> (último acceso: 30/12/2022).
- VALLE INCLÁN, RAMÓN M. (1924): *Luces de bohemia*, Madrid, Renacimiento.
- VILLAMANDOS A. (2011): *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la Gauche Divine*, Pamplona, Laetoli.
- YARZA A. (2018): *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan’s Labyrinth*, Edimburgo, EUP.