



Internet archive book images, *Image from page 208 of "The theatre through its stage door"*

Así en la farsa como en la vida:
niveles de literatura y realidad
en el capítulo 100
de *La que se avecina*

ALMUDENA IZQUIERDO ANDREU

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ

Universidad Complutense de Madrid, España

Impossibilia N°10, páginas 36-73 (Octubre 2015) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 31/08/2015, aceptado el 30/10/2015 y publicado el 15/11/2015.



RESUMEN: El presente artículo pretende esbozar una poética del humor de la serie *La que se avvicina* a través del análisis de su episodio 100, integrado por varias capas intertextuales y autorreferenciales, prestando especial atención a la tradición hispánica de “teatro dentro del teatro” de la que bebe (y en la que se integra). Es a través de su estudio como mejor se puede entender el carácter de farsa que ha ido desarrollando la trama televisiva, que se diferencia de forma radical de la propuesta de su predecesora, *Aquí no hay quien viva* y, en general, de toda la oferta televisiva actual. No en vano, como intentaremos demostrar, el escenario de los interesados vecinos de Mirador de Montepinar configuraría un renovado retablo de guiñoles, que se aprovecharía de la asentada consciencia grotesca de la sociedad que le sirve de modelo.

PALABRAS CLAVE: *La que se avvicina*, farsa, metaficción, verosimilitud, retablo

ABSTRACT: The present article seeks to outline the poetics of *La que se avvicina* tv series sense of humor through its 100th episode, which is composed of several intertextual and self-referential layers. Therefore it is analyzed paying a special attention to the Spanish literary tradition of “drama within drama” from which it draws (and also which it is part of). It is through this study that the farcical nature achieved by the series can be better understood. This farcical quality radically differences *La que se avvicina* from its predecessor, *Aquí no hay quien viva*, and from the whole current TV scene. As it is aimed to demonstrate, the scenery of the self-interested neighbours from Mirador de Montepinar shapes a renewed tableau of puppets that takes advantage of the established grotesque conscience of the society which serves as their model.

KEYWORDS: *La que se avvicina*, farcical, metafiction, verisimilitude, tableau



El 25 de mayo de 2008, tras el lanzamiento de los tres primeros capítulos de *La que se avecina*, fue admitida a trámite la demanda por plagio de Antena 3 contra Telecinco, para que esta última, cadena de Paolo Vasile, suspendiese la producción, emisión y comercialización de su nueva serie. Su crimen: ser un traslado o una prolongación de la fórmula de éxito de *Aquí no hay quien viva* (2003-2006). Y a primera vista lo podía parecer. Los rostros de los *avecina* personajes eran los mismos, pues se reutilizaron –dándoles una nueva función– a muchos de los actores de la ficción de Antena 3, así como el sentido de la comedia, que volvía a rotar en torno a una comunidad. Sin embargo, la petición de la demanda fue desestimada. Tal y como reza la sentencia definitiva de 2012: “si bien ambas series parten del hecho común de la problemática de las reuniones de vecinos y aunque el elenco artístico de actores es casi el mismo, eso no conlleva a un plagio en la obra, al no ser los papeles o rol el nervio de la serie” (Telemanía, 2012). ¿Dónde residiría entonces este “nervio”? Sorprende, cuando menos, que aquello que para un juez ha funcionado como el elemento clave sobre el que anclar la sentencia, ese “nervio” inasible, haya pasado desapercibido para el grueso de la crítica televisiva, donde *La que se avecina* se ha considerado reincidentemente como un mero apéndice de la popular serie de Antena 3.

Sin embargo al público le dio igual el enfrentamiento entre las dos cadenas y recompensó los fáciles guiones, situaciones y personajes de esta nueva serie con una notable audiencia que posibilita que tenga ya tres temporadas y se esté rodando la cuarta (Carmona, 2009: 203).

Hoy en día, ha concluido la octava temporada y se tiene en vistas una novena, lo que prueba la gran acogida de espectadores que mantiene aún a la ficción entre lo más granado de la parrilla televisiva. No obstante, esta última temporada quedaría grabada en la mente de sus seguidores por el hito marcado por el capítulo séptimo (y central) de su tramo de episodios, correspondiente al capítulo 100 de la serie, emitido el 24 de noviembre de 2014 y anunciado a bombo y platillo por la cadena desde meses antes de su reproducción. José Luis Gil –actor que

interpreta al personaje de Enrique Pastor, concejal de Juventud y tiempo libre del municipio vecinal- llegó a adelantar varias veces, de hecho, que este sería “un capítulo de culto” (Formulatv, 2014: min. 7:48).

Lo cierto es que, a pesar de la progresiva lucidez de los juegos de espejos de la serie, era difícil prever que un capítulo de *La que se avecina* pudiera convertirse en un capítulo de culto. No en vano, el producto arrastraba desde su inicio una rémora de inconvenientes y etiquetas (serie de adolescentes, facilona, trillada, producto vulgar y de mal gusto, hijo pródigo de Telecinco) que traspasaría pronto los análisis culturales televisivos, donde hace tiempo que se castigó a la comedia con el más absoluto ostracismo crítico, por debajo de apuestas más ramplonas de la cadena, como *Aída* (serie emitida desde 2005 a 2014), tomada de inmediato como referente de consumo visual por las universidades (Biscarrat & Meléndez Malavé, 2014; Rodríguez Alvarado, 2012; López, 2008). En términos teóricos, nos remite esto a un mundo de televisión no legitimada como producto superior, que “produces a bifurcation of the medium into good and bad televisions” (Newman & Levine, 2011: 7); no importa que cuente con un variado y abultado número de incondicionales o un reparto actoral de empaque, que llama continuamente a novedosas incorporaciones. Ya lo decía Eva Pujadas al reflexionar sobre la noción de calidad en torno a los *habitus* profesionales: la audiencia “distingue perfectamente entre aquello que le gusta y aquello que considera calidad” (2005: s.p.). Y es consciente, convendría añadir, de aquello que está fuera de la norma social, de aquello que no debe figurar en una publicación de prestigio y de lo que, por tanto, es mejor callar.

Así se ha generado en torno a la serie un mutismo apenas arañado por las reseñas de este citado episodio en la prensa y, con mayor contundencia, en las redes sociales, donde la peripecia que aquí se analiza movería una procesión de comentarios que iban “desde los que consideraban que los guionistas se habían vuelto locos hasta los que alababan el atrevimiento a hacer algo diferente” (Marcos, 2014). A esto se sumaba la osadía de añadir un nuevo motor a

la maquinaria de consumo de esta producción en apariencia ligera, el de la metaficción,¹ que linda más con un gusto elevado, legítimo –siguiendo la visionaria distinción de Pierre Bourdieu (1986)–, que con el tono popular que aquilata la serie.

Ante tales perspectivas, lo que este artículo pretende demostrar es que la inesperada propuesta –realmente de culto– de este episodio 100 de *La que se avecina* no solo proyecta una serie de tópicos que radican en la alta literatura, sino que, por su propia calidad y originalidad, se integra sin demérito en la cadena de las diferentes manifestaciones de la ficción dentro de la ficción y, en especial, de teatro dentro del teatro de la tradición hispánica (bajo cuya aura toma pleno sentido el carácter de farsa que desarrolla la trama televisiva). Y es que el meollo del capítulo consiste en que los personajes se descubren como Personajes, verdaderos entes de ficción que son, en el mundo cotidiano real del espectador e interactúan con él, conscientes por primera vez de su condición de mentira o falsedad; de modo que lo fingido se torna verdadero y sale –cual títere liberado– al espacio de sus (tele)observadores. Ahí es nada.

ERA UN DÍA NORMAL...

Resulta casi una convención que en toda trama metateatral, precisamente por su carácter excepcional, se haya de producir una sucesión de elementos prolépticos, que propician (y adelantan) la revelación de una realidad más allá de la ficción o de una ficción más allá de la realidad en la que vive el personaje. Estas manifestaciones se anunciaban ya en el mismo título del episodio, “Un presidente rayado, una catarata de infortunios y un

¹ Ya lo anota Jason Mittell en su estudio sobre la tendencia a la complejidad en la ficción televisiva contemporánea: “Hype and reception discourses help shape expectations for both viewers and creator, and thus the pressure to stick the landings seems to matter more for an ongoing serial. The metafictional finale is a key example of how producers come to terms with the ends of their storyworlds as shaped by years of cultural circulation and conversation that are unique to the serial form” (2015: 332).

descubrimiento sobrecogedor”, que, a pesar de mantener la estructura trimembre prototípica del resto de encabezados de la serie, reflejaba de forma sumarásimas la introducción, el nudo y el desenlace de una trama que, con agudeza, no se desvelaría como tal hasta la segunda mitad del capítulo, es decir, hasta pasados al menos 45 minutos de emisión...

Efectivamente, parecía un día normal en la vida de los vecinos de Mirador de Montepinar, urbanización aislada a las afueras de una imprecisa Madrid en la que residen los personajes. De un piso a otro, la cámara se afanaba en proseguir la crónica de las sofocadas existencias de sus protagonistas: los problemas económicos y familiares de Lola y Javi, el joven matrimonio del ático; la crisis creativa y existencial de Judith, la psicóloga pelirroja, coronada con su enfado con Rebeca, su compañera de piso; la separación definitiva de los Cuquis (Amador y Maite) de sus hijos; la vida parasitaria de Fermín; el estancamiento político y amoroso de Enrique; o la clausura de la pescadería de Antonio Recio, junto con la inspección de Hacienda que hace tambalear los pilares de su “imperio de marisco”. Son apenas unos trazos descriptivos, pero suficientes para hacerse una idea de la “viñeta”, para componer la silueta de cada uno de los perfiles de esta comedia coral.

En todo caso, lo que había arrancado como un episodio al uso, en pocos minutos entraba en una –ordenada– espiral hacia el más profundo desaliento de los personajes: las desgracias se llevaron al extremo, superando los límites habituales de la producción. El espectador medio, sin embargo, en ningún momento dudaba de la credibilidad de lo visualizado, quizás debido a la expectativa previa que se había creado en torno al episodio, cuyas cláusulas de verosimilitud en el “pacto de ficción” se habían vuelto tan permeables como en un final de temporada. No obstante, todo era una inmensa broma, el primero de los elaborados juegos que Laura y Alberto Caballero (principales productores, creadores y responsables de la serie) orquestarían de cara a la salida fáctica de los Personajes al mundo real, verdadero golpe al espectador que contempla atónito cómo “la cascada de infortunios” que había asumido sin preocupación se convierte en la base de los alegatos de los personajes, que

se niegan a aceptar tal concatenación, propia de “una mente abyecta” (min. 40), como algo natural. Todo ello refuerza la corrosión del humor –autorreferencial– de *La que se avecina*, cuyo capítulo 100 ofrece el mejor tratado o disección de su funcionamiento (y de sus límites) ¿Cuántas posibilidades había de que, en la misma mañana, Javi y Lola pudieran tener trillizos, o de que a Antonio Recio le cerraran la pescadería, o de que los Cuquis perdieran definitivamente a sus hijos? Dicho de otra manera, ¿qué hace falta para que el espectador se plante y piense que sucede algo raro? ¿Hasta dónde se puede estirar la lógica de credibilidad de la serie? Y, en contraposición, lo que conforma lo inaudito: ¿cuándo se van a dar cuenta los personajes de que solo les pasan desgracias? Nada más penetrar los elementos “de fuera”.

Y es que en paralelo a la cotidianidad de esa mañana, irrumpirán en la urbanización los hechos (pistas para los personajes, guiños para el espectador) extraordinarios, antecedentes de lo que se desarrollará en la segunda parte del capítulo, como el desplome de un foco frente a Coque, el conserje ex-drogadicto de la finca, que este confunde con un ovni; o el avistamiento en el rellano, por parte del concejal, de una empleada de la limpieza desconocida a quien se le cae un *walkie-talkie*, al otro lado del cual una voz prorrumpe: “Enrique tiene el *walkie*” (min. 35:55). Pero sobre todo es la aparición del actor (Chema Ruiz) que interpretó a Matías, antiguo presidente de la ejemplar urbanización colindante, “La Atalaya del Arcipreste”, al que un rayo había fulminado delante de los vecinos, enfundado en otro personaje, lo que desencadena las sospechas del presidente, que llega a sentirse vigilado. Se conforma así ese “presidente rayado” al que el título del capítulo alude magistralmente por lo vulgar y titiritesco del participio (“rayado”) frente a lo elevado de su intuición. Nunca antes, no obstante, el apellido del personaje Enrique Pastor fue tan parlante en Mirador de Montepinar como en este punto, donde se mezclan ya las tres realidades que van a intervenir en la intriga: los Personajes (en mayúsculas, protagonistas de *La que se avecina*), los actores profesionales que interactúan con ellos (Chema Ruiz-Matías) y el espectador ajeno a la condición de personaje de la serie; los tres elementos del juego de ficción de la mítica obra de Pirandello

(*Seis personajes en busca de autor*) con los que la serie, voluntariamente o no, dialoga (y a los que retuerce) a lo largo del episodio...

Lo que sí se puede constatar es que este tipo de vigilancia, a lo Gran hermano, entronca directamente con *El Show de Truman* (1998), única de las fuentes reconocidas por los guionistas a la hora de escribir el capítulo (Vázquez, 2015). No en vano, el ritual de descubrimientos de estos indicios prolépticos por parte del personaje (ajeno a su condición de Personaje) de Jim Carrey en la película es, como poco, semejante (el catalizador argumental sería así el regreso de su padre, figura también fallecida, a la ficción, y la mecha que nos introduce en el carácter *meta* de esta se cifraría en la caída de un foco frente a Truman, quien también pillaría un día por accidente la frecuencia de la cadena). El reguero de pistas, pues, habría de llevar al espectador versado a reconocer la fuente sin gran dificultad, además de empujarlo a anticipar parte de una trama que, inexorablemente, se ha de leer en clave paródica. Sirva como referencia el descubrimiento de la frontera que les separa de la realidad por parte de los *avvecinados* protagonistas, que no contemplan un decorado azul con nubes como en la memorable película de Peter Weir; a pesar de lo cual el personaje de Fermín Trujillo (Fernando Tejero) al atisbar la lona gris que se eleva ante él, indicará temeroso: “Es el cielo”, caricaturizando al modelo de forma irremisible. Porque el cielo artificioso de *El Show de Truman*, diseñado con el esmero propio de una superproducción, no puede equipararse al “cielo” de Telecinco, una simple lona descuidada y “cutre” (término radical, apenas traducible a otros idiomas, a la hora de hablar de una poética de la serie). No obstante, el símbolo funciona, sea más o menos estético, de la misma manera. “Será una membrana cuántica que nos separa de otros mundos”, (min. 51:40) piensa, ilusionado, desde una clave científica –y de ciencia-ficción– el personaje *friki* de la serie, Leo (Luis Miguel Seguí), al tocarla.

La realidad, aun así, es más dura de lo que esperaban. No viven en un mundo paralelo, ni regido por las leyes de inversión que cifrara Stephen Hawking, sino que transitan una existencia, por naturaleza, miserable, o al menos demasiado humana: forman parte de un

mundo-pecera en el que sus desdichas son observadas y réidas por el espectador. La pared no es una frontera, es un cristal. La escena da vida (hace literal en la ficción) así a la sentencia de Pierre Bourdieu: “[...] de este modo, la televisión que pretende ser un instrumento que refleja la realidad, acaba convirtiéndose en instrumento que crea una realidad” (2005: 27), pero en un sentido que desborda las palabras del francés. Pues no oreamos la expectativa social reflejada en los arquetipos y modelos de éxito de una serie, sino la entrada a un circo dentro de la pantalla.

La lente, no obstante, ha degradado a sus habitantes hasta el punto de convertirlos en monigotes donde unos cuarentones creen que los acechan unos extraterrestres a los que han intentado atrapar dejando una estela de lacasitos: el desenlace no puede ser sino igual de absurdo que su idea. Puede, de hecho, parecer ridículo leído en este artículo. Quizás convendría aniñar el espíritu. No en vano, es posible que estos “viejos polichinelas” solo pretendieran divertirnos hoy “con sus niñerías” (Benavente, 2011: 53), como se exculpaba el personaje de Crispín en su “Prólogo” a *Los intereses creados* (1907), obra no tan extraña a la órbita que ha ido describiendo la serie. Y es que, aparte de la citada y parodiada fuente cinematográfica de Weir, el capítulo 100 recibe y re-produce un rimero de ecos literarios, especialmente teatrales –y teatreros–. Digamos más, el capítulo 100 de *La que se acerca* compone una farsa, y si se apura, una farsa guiñolesca “de asunto disparatado, sin realidad alguna” (Benavente, 2011: 53) que no había salido a escena con tanta lucimiento como hasta ahora. Al cabo, es en este capítulo cuando, a modo de arte nuevo de hacer burlas, emerge la tramoya que sostiene el engaño y, tras ella, iluminados por la incredulidad de los protagonistas ante su condición desgraciada, la manifestación de que –como advertía Crispín en los prolegómenos de su farsa– todo “cuanto en ella sucede no pudo suceder nunca, que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo con groseros hilos visibles a poca luz y al más corto de vista” (Benavente, 2011: 53).

INTERESES ANTES QUE AFECTOS

Siguiendo la clasificación de López (2008: 28-31) y Puebla (2012: 26-29), “la comedia de situación”, género en el que se suele clasificar tanto a *Aquí no hay quien viva* como a *La que se avecina*, tendría los siguientes tipos no exclusivos de tono y de humor: comedias naturistas (*Con el culo al aire*), humor adulto (*Cuestión de sexo*), humor alocado (*La hora Chanante*), humor provocativo (*Vaya semanita*), parodia (*Cracòvia*), sátira naturalista (que rozaría en sus minutos más descarnados *Aquí no hay quien viva*), humor *slapstick* (*Manos a la obra*), predominio de chistes (la citada *Aída*), metaficción (*Impares*) y humor surrealista (*Plutón B.R.B Nero*). Con el capítulo 100, *La que se avecina* habría cubierto el hueco que le quedaba, la metaficción, ya que los demás habían desfilado de manera más o menos proporcional (según la temporada y el personaje que encarnase cada modo de gracia) desde el inicio de la serie, lo que equivale a decir que no se adecua estrictamente a ninguno ¿Tan particular habría de resultar una comedia desacreditada que cada semana atornilla en la pantalla a cuatro millones de personas (sin contar la audiencia de sus frecuentes reposiciones)?

Esta situación no puede encararse sino desde la propia naturaleza de la serie, no tan realista-televisiva, que ha ido tomando la ficción, al crear unos tipos desmesurados que rompen las convenciones de credibilidad del mundo cotidiano, aunque no de su propio mundo: el universo de Mirador de Montepinar. Ello rasga necesariamente el telón de la sátira social que se le imputaba a *Aquí no hay quien viva*, para aproximarse a unas convenciones grotescas. En el sentido en que, como teorizaba Valeriano Bozal en uno de sus estudios goyescos, “lo grotesco [frente a, por ejemplo, la propuesta satírica de la ficción de Antena 3] no pretende conducirnos o reconducirnos a una vida buena, pretende *explicarnos* o *hacernos ver* la deformidad en la que estamos” (2008: 5). No se trata, por ende, de exhibir unos vicios personificados bajo el cristal de una comedia plácida (reflejo más o menos realista de su sociedad), como hacía su antecesora. Parafraseando las palabras de otros grandes críticos de la estética, Kenneth Burke y más recientemente Henry Ziomek, la relación con nuestro mundo

que establece el universo cerrado de lo grotesco (de *La que se avecina*) no sería, en tal caso, correctora (y a la postre costumbrista), sino revolucionaria² (Ziomek, 1983: 16): el espectador reacciona, se revuelve contra él cuando reconoce en su interior los engranajes groseros que mueven también sus coordenadas. He ahí el venenoso juego ético, más o menos consciente pero consecuente, al que nos exponen los bufones modernos (las máscaras) de la ficción de Telecinco.

Porque eso es lo que son. Hasta su retórica corporal se incrusta dentro del “tipo” que asume cada personaje: el movimiento define al payaso y sirve como “baile” a su parlamento. Baste analizar la impostadísima coreografía (de gorila torpe y garrulo [Pablo Chiapella-Amador], de chulo con los hombros hacia atrás [Fernando Tejero-Fermín] o de hombre relleno de paja [Luis Miguel Seguí-Leo]) de los protagonistas que descubren la citada frontera en el episodio 100: parecen figuras estrambóticas de cine mudo, o, si se apura, del primer sonoro de Leo McCarey. Y no tiene por qué darse un conductor emotivo o psicotrópico que motive estos pasos estafalarios. Los aspavientos cotidianos de Fermín (Fernando Tejero) o Maite (Eva Isanta) son, de hecho, detectables en la distancia. En este sentido, resulta elocuente

² En un estudio de mayor envergadura que el citado, se planteaba Bozal hasta qué punto (pues no había sátira que los protegiese) podían ser morales los bufones grotescos de Velázquez o los de Callot y se cuestionaba qué era lo que motivaba que a estos “graciosos” se les hubiera permitido históricamente decir lo intolerable, degenerarse en sus piruetas, irritar hasta el extremo. Con brillantez aventuraba el crítico que la explicación residía en su misma permisión, pues “en la tolerancia del amo, que la risa justifica y legítima, tomaba éste conciencia plena de su dignidad”, y así, agregaba como cómputo a su digresión, “en los bufones callotianos podemos advertir nuestra superioridad a la vez que el reflejo invertido de lo que somos, de la misma manera que el *Pablillos* velazqueño remeda la majestuosa apostura del noble” (Bozal, 2001: 33). El caso es que si alguien se sintiera no inversamente reflejado, sino reseñado en las trazas del figurado bufón, la imagen constituiría para el presunto superior un revulsivo. Nadie se regocija en su constatación de que vive (se integra) en un espacio de bufones. Salvando las distancias, de un modo muy parecido opera la risa (y la tolerancia) del espectador contemporáneo hacia *La que se avecina*. Una serie, por otro lado, sustentada en una tradición que hunde raíces muy profundas –no hablemos ya de su herencia con el sainete grotesco– en una historia estética que hay que reivindicar, más allá de la risa avergonzada que genera o de su encajonamiento en la tan aparente española.

que cuando un neófito se asoma a la serie su crítica suele aludir a lo exagerado (sobreactuado) de unos personajes, sin embargo, tremendamente populares. Justo lo que ocurría en las *antiguas farsas*, entendiendo como tales aquellas piezas cómicas universales habitadas por unas máscaras reconocibles, imitables y hasta mutables. En esta dirección, cabe recordar algunos de los sobrenombres (Amador Rivas, el Cuqui, el Capitán Salami, el Borderline) con los que se conoce y se re-apoda al “cuerpo” (interpretado por Pablo Chiapella) quizás más chirriante y aclamado, por la estofa primitiva y soez que representa, de esta farsa. No en vano, sus seguidores casi consiguen que su “Mandanga Style” (remedo bufo del archireproducido “Gangnam Style”), que suena y fracasa en la serie, llegase al festival de Eurovisión en la vida real.³

Los hermanos Caballero, en cualquier caso, proyectarían el culmen de este enmascaramiento en las venturas y desventuras de la banda terrorista-popular de los “Payasos Justicieros”, capitaneada por el muñeco *ubú*, valedor de su raigambre cidiana, de Antonio Recio (incommensurable Jordi Sánchez). Investidos con caretas (o una máscara veneciana en el caso de Antonio), globos de helio y bolsas de basura, los vecinos recurrirán a esta figuración a partir de la sexta temporada, para, en teoría, poner en jaque a la corruptela y la especulación económica que azota un país no menos degradado que sus salvadores. Los telespectadores son entonces abocados a contemplar cómo las estrambóticas y violentas soluciones de los improvisados payasos se promulgan como altavoz a sus quejas, al mismo tiempo que son empleadas como excusa de sus verdaderos propósitos. La justicia se queda así en un carnaval de materiales caseros y lemas vacíos que sólo podría tener cabida en un retablillo o en una parodia sucia de un cuadro de Solana en el que los ya de por sí caracterizados personajes sobresalieran de su nuevo disfraz.

³ Hay que tener en cuenta que consiguió movilizar a varios miles de personas a través del portal Change.org (2015, enero) con el que se recaudaron más de 20.000 firmas, tal y como se hizo eco *La Vanguardia* (2015).

Esta propiedad imitativa-transformativa del circo de *La que se avecina* no es baladí. No en vano, todos sus bufones muestran una serie de ademanes y frases propias (“¿Quieres salami?”, “A esto hay que echarle billetes”, “Me minas la moral”, etcétera.) que los identifica, los individualiza y los extrae del conjunto de la realidad, pero de una forma tal que los limita, como si no pudieran trascender el contenido de esas sentencias que declaman sin cesar. En *Aquí no hay quien viva*, cierto, operaba un mecanismo similar, aunque no era sistemático. Funcionaba solo con un puñado de personajes (Loles León, Mariví Bilbao, Fernando Tejero...) y, además, de un modo estanco: nunca tuvo la capacidad de revisión que aún ostentan los vecinos de la pista de Telecinco. Ello conllevaba que la imitación de sus parlamentos estrella –en principio no mal connotados– se ciñera, en la mayoría de ocasiones, a una repetición en un mismo plano, y que sirviera sobre todo como un anzuelo televisivo hacia el espectador (desde sus queridos personajes), que podía, claro, desgastarse con el tiempo. Hay que tener en cuenta que la serie de José Luis Moreno no llegó a los cien capítulos. De hecho no habría podido levantar, con la misma amplitud de líneas, el arco argumental de este capítulo 100, principalmente por el diferente concepto de (in)verosimilitud que rodea su universo, y del que participa esta propiedad imitativa. Y eso que, si se examinan ambos escenarios, *La que se avecina* y *Aquí no hay quien viva*, saltan a la vista las similitudes de sus dos comunidades –madrileñas– de vecinos, si bien con un emplazamiento muy distinto, que alteraría, de entrada, el modo de comprender las coordenadas (y el amasijo de cuerdas) de los personajes.

Así, desde su arranque se cita que el edificio de la ficción de Antena 3 se localiza en la calle Desengaño 21, situada en pleno centro de Madrid, a escasos metros de la Gran Vía, lo que implica que el bloque estaba rodeado (bombardeado incluso) por miles de tramas y argumentos externos. La vida en una finca del centro de una gran ciudad se desarrolla hacia afuera, desde el núcleo urbano. Y de ello se derivó la erosión argumental más pronunciada de la producción de José Luis Moreno: el lío de relaciones (amorosas, de intercambio,

triangulares) entre los vecinos, tan estrechas y múltiples que acabarían por no ser creíbles. Al fin y al cabo, su medio les había de influir de tal forma que fuera imposible que su intimidad se concentrara en los escasos metros que ocupaba Desengaño 21; máxime si se quería ofrecer, como quería *Aquí no hay quien viva*, una muestra de la nueva “clase media” con no pocos elementos de una actualidad costumbrista (a lo que ayudaba la distribución de las escenas por pisos, con un movimiento horizontal y vertical de la lente, que fragmentaba la realidad en *sketchs*), que provocaba que sus vecinos no se pudieran desvincular del entorno del espectador. Tenían que resultar cercanos, y sus propiedades, abiertas.

Por supuesto, no ha de olvidarse que *Aquí no hay quien viva* no nace de una idea por completo original (como enfatizaba la resolución de la demanda de plagio de Antena 3 a Telecinco). Bebe mucho, por ejemplo, de la tira cómica *13, rue del Percebe* (1961-1984) de Francisco Ibáñez. Aunque el propio viñetista haya asegurado no reconocer nada de sus vecinos en el inmueble presidido por Juan Cuesta (2005), lo cierto es que, dejando de lado ciertas concesiones sospechosas (como que en ambos espacios nunca funcione al ascensor), se habría incluso trasladado del tebeo la vista general del bloque, con la desaparición antes citada de la fachada-cuarto pared, que permitía cotillear simultáneamente las vidas de sus inquilinos. La diferencia radical, pues, que se interpuso entre las ficciones fue que, mientras Ibáñez había iluminado a sus creaciones con un filtro de monigote, la comedia televisiva apostó por unos visos realistas, muy apegados al reconocimiento mutuo (y próximo) con el telespectador.

No es casualidad que a la hora de analizar la tipología de *13, rue del Percebe* la crítica haya incidido en la extremosidad de los tipos que lo habitan y de las diferentes triquiñuelas que realizaban para sobrevivir en su edificio de papel (Guiral, 2004: 261). “Para salir adelante con todo, mejor que crear afectos es crear intereses” (143), resumía Crispín como moraleja a su comedia *creada* dentro de la farsa benaventina. La misma máxima puede aplicarse sin reparo a las atmósferas de *13, rue del Percebe* y más ácidamente a *La que se acerca*, donde “todo lo manda el dinero” y cada capítulo compone una tela de araña de intereses en la que

unos personajes van involucrando a otros para su salvación. Parece consecuente entonces (aunque nunca se haya analizado con profundidad) que entre el producto de Telecinco y la historieta de Ibáñez se entrecrucen de cuando en cuando peripecias, como la de la avara doña Leonor que realquilaba habitaciones hasta dejar a sus huéspedes como “sardinas en lata” (paralela a la aventura de los de Mirador de Montepinar para rentar el piso del Moroso y saldar la deuda que este dejó). Todo ello plagado de un humor progresivamente más sangrante, y al mismo tiempo menos doloroso, allanado, por necesidad, en sus dimensiones. En este sentido, los trazos gruesos de la tira cómica le han sentado mejor a la nueva serie que a *Aquí no hay quien viva*, hasta el punto de que con el analizado capítulo 100 han llegado a orillar, en otro medio, una de las tradiciones más explotadas en la historia del tebeo español: la autorreferencialidad. No en vano Antonio Altarriba (2001) se maravillaba de la frecuencia con que nuestros monigotes clásicos “saben que se encuentran en una historieta, que su aventura está circunscrita a las posibilidades que ofrecen las viñetas, que solo son un dibujo cuyo destino depende, en último término, de los caprichos de su autor”, y elucubraba sobre la razón de la insistencia del ejercicio:

Poner al desnudo el invento, sacarles las tripas al artificio delante del público puede ser una forma de situarlo en su auténtica dimensión ficcional o de potenciar aún más el lado ridículo de algunas situaciones. En cualquier caso, no cabe duda de que estas constantes alusiones a su esencia gráfica contribuyen a incrementar la distancia con el lector y a cortocircuitar cualquier posibilidad de identificarse con lo que allí se cuenta (Altarriba, 2001: 56).

Nunca la cámara de *La que se avecina* había descrito una trayectoria más alejada de la humanidad del receptor. El modelo de distanciamiento que acabaría propugnando la serie no se debía, sin embargo, a una resolución adoptada y continuada desde su estreno. Todo lo contrario, el camino que tomó la ficción en sus primeros años de visionado, con el fin de prevenir el señalado desgaste de su predecesora, fue diseñar un ramillete de personajes que, aunque interpretados por muchos de los actores anteriores, exhibían un comportamiento

bastante más atemperado, carente incluso (caso de Amador) de un registro cómico que suavizara la disección del esnobismo burgués que pretendían desnudar en pantalla. Sin miramientos. Se proponían así, los Caballero (cerebros últimos también de las andanzas de Desengaño 21) evitar la espiral de costumbrismo alocado que consumió *Aquí no hay quien viva*. No funcionó como se esperaban. *Avant la lettre* podemos atisbar que los Personajes y el teatro estaban latentes, sí, pero no se concebía el guiñol que salvara su representación.

La serie, que comenzó como una crítica fría a la especulación y la construcción desmesurada de viviendas (coletazos de una crisis que comenzaba a nombrarse), cambiaría de rumbo en la tercera temporada, momento en el que se incorporan al reparto unas redentoras Antonia San Juan y Cristina Castaño. Y la consciencia plena del aislamiento de la urbanización de Mirador de Montepinar, tantas veces recalada en los diálogos, sería clave para el giro estético, al propiciar que la comunidad creara y contuviera sus propias normas de verosimilitud ¿Y qué mejor sitio para hacerlo que uno de tantos barrios fantasmas, de presunto alto *standing*, que dejara la burbuja inmobiliaria? Frente a las pobladas calles del centro, repletas de tráfico, el edificio ruinoso de *La que se avecina*, casi una isla, brindaba la posibilidad fáctica de enclaustrar la vida de sus personajes (y degradarlas). El dinamismo realista del centro se cambia así por el estatismo autónomo de las afueras, que ha permitido que los modelos de las primeras temporadas se hayan tornado gradualmente, sin que mine su credibilidad (o sin que importe que lo haga), en verdaderas marionetas, cuyo papel existencial se cifra (Enrique Pastor: “parece que no avanzamos... sólo nos ocurren desgracias”, min. 40:35), a la par que se limita a un escenario en el citado capítulo. Pues si de por sí sus acciones solían chirriar fuera de las fronteras de la urbanización (que no del universo ficcional), la enajenación llegaría a su clímax cuando emergen a la realidad del espectador y su personalidad no solo desentona: les es negada. No pertenecen al mundo que/como creían: los chistes fáciles de Amador, banda sonora del bar de la urbanización, suenan enlatados en las cafeterías del mundo (min. 01: 04: 13), sus movimientos están fuera de lugar. Igual sucede con los Personajes

que entran al teatro en el drama *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello (1921): su apariencia los hace inconfundibles respecto a los actores y, por extensión, respecto al público que los escudriña. El mismo Pirandello recomendaría el uso de máscaras especiales, “que el sudor no ablandase”, para su diferenciación:

Así, los Personajes no deberán aparecer como fantasmas, sino como realidades creadas, construcciones inmutables de la fantasía: más reales y consistentes en definitiva que la voluble naturalidad representada por los actores de la compañía. Las máscaras ayudarán a ofrecer la impresión de que se trata de figuras construidas por la voluntad de un artífice, fijas e inmutables cada una de ellas en su propio sentimiento fundamental (Pirandello, 2011: 108).

UN RETABILLO DE DOLOR Y CARCAJADA

Los personajes (los actores) de *Aquí no hay quien viva* se personaban tras unas caretas que les permitía mezclarse con la realidad. Eran personajes, pero eran ciudadanos o, mejor dicho, simulaban ciudadanos. En *La que se avvicina* esto no ocurre; la misma Ciudad no pasa de ser una realidad simulada, degenerada en los corredores de un edificio con trazas de juguete. Como en la representación del bululú que, en el pórtico de los *Cuernos de don Friolera* (Valle-Inclán, 1925), despacha rápido el melodrama sangriento que va a desarrollar la obra, no llegamos nunca a empatizar con los personajes de la serie. “Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante” (Valle-Inclán, 1925: 21), declararían el personaje de don Estrafalario, apócrifo grotesco del escritor gallego, y teorizador de una superación del dolor y de la risa a partir de la fractura que media entre la sensibilidad de los personajes y nuestros ojos en el mirador. También en el de Montepinar, que sin llegar nunca a la expresión estética del esperpento, comparte dicha base, seña de identidad de cualquier farsa grotesca (y por definición, teatral) que hace de *La que se avvicina* una *rara avis* del panorama televisivo actual, a la que no faltan ni cuernos ni frioleras. Desde los palcos de nuestras habitaciones nos regocijamos, cuales diablos superiores, viendo a esos muñecos de “catastrófico potencial”

(como calificaba Antonio Altarriba (2001: 61) a los protagonistas de tantos tebeos) estrellarse contra un conglomerado fantástico de realidades crudas (hipotecas, desahucios, divorcios, abandonos...), verdaderamente melodramáticas, que no dejan resquicio alguno al optimismo (frente a la sociedad). La absolución residiría entonces en el tono festivo de la serie y en la intuición, como seguidores, de que las circunstancias no van a acabar con sus víctimas, que a la semana siguiente volverán a deambular por la maroma de sus titiriteros. Así los muñecos sangran, se descoyuntan como dibujos animados, pero no (nos) duelen.⁴

Tampoco nos ofenden. Da igual lo incisivo de sus artimañas. En esta última temporada hemos asistido incluso a la prostitución consentida, en tono jocoso, de una abnegada Maite (Eva Isanta) (capítulo 102); situación, nada tibia, que afecta hondamente al espectador, mucho más que la ristra de secuestros y narcotizaciones de tantos personajes-comparsa a lo largo de la serie por parte de los interesados (y no pocas veces amorales) vecinos. Más allá de la picardía inherente a la exposición de la “clase media” que podía desplegar *Aquí no hay quien viva*, por la ficción de Telecinco desfilan la maldad y la crueldad como en ningún otro producto de televisión nacional. Se podría decir que la versión más banal de los pecados capitales campa por la escalera, y a pesar de eso se genera la carcajada en sus piruetas más extremas, quizás como única alternativa al escándalo que un acercamiento dramático podría suscitar. Atisbamos, por todo, un violento *Grand Guignol* que se aprovecha de la asentada consciencia grotesca de la sociedad que le sirve de –distorsionado– modelo.

Una toma inequívoca de estas alharacas de guiñol se produciría en el capítulo siguiente al analizado, cuando tras acostarse Maite con el padre adoptivo de sus hijos, aparece la mujer de este, saca una pistola y le descerraja tres tiros en el pecho; a continuación, intenta disparar a Maite. En medio del caos, y con el infiel desangrándose en el suelo, aparece doña Fina (Petra

⁴ Acaso en ellos: “¿No es así la vida, una fiesta en que la música sirve para disimular palabras y las palabras para disimular pensamientos?” (Benavente, 2011: 80).

Martínez), la insoportable vecina de arriba que, ante el alboroto que se ha formado, no duda en espetar: “*Pos mataos en silencio, coño, que me habéis jodido la siesta*” (min. 01: 22: 10). La tragedia de la escena no provoca ninguna empatía en las marionetas de Mirador de Montepinar. Tampoco en el público, que ante lo dantesco de la escena (y su recepción en pantalla) no puede más que esbozar, como si se tratara de un resorte automático, una sonrisa perpleja. Lo más irónico es que, gracias a ese asesinato, los Cuquis están más cerca de recuperar a sus hijos. Y gira la peonza. Y no hay condenados, o al menos estamos predispuestos a perdonarlos. Al cabo, la culpabilidad es un concepto demasiado pesado para estos inofensivos guiñoles con los que, al final del día, querríamos fotografiarnos, como remedan los Caballero en esa escena del capítulo 100 en la que Antonio Recio Matamoros (agrupación de todos los tópicos casposos y carpetovetónicos incrustados en “lo español”) posa asustado con tres negros que lo idolatran. Los colectivos de los que “el Rancio”, su apodo vecinal, abomina en su universo de ficción, lo admiran, duplican sus ripios ridículos en el marco real. Hasta cierto punto, el espectador descubre, pues, en la representación de su espacio un carnaval donde africanos adoran a un racista, lo fingido se contraria en el fenómeno fan y la sociedad aplaude al *ubú* mayorista, descendiente del Cid, fantoche que le dio un centollazo a Zapatero, encarnación de todo lo políticamente incorrecto que *La que se avecina* –por su mecanismo de retablillo– se puede permitir sacar al estrado. Todo ello por medio del humor más grueso, que se convierte en el ingrediente principal de los guionistas pues, como ya avisó Alberto Caballero: “a través del cachondeo te permite justificar cosas injustificables”, o incluso, ir más allá porque *La que se avecina* abre una rendija al lado oscuro que todos tenemos dentro (Vázquez, 2014). Todo ello da como resultado un plato único, que emana farsa por todos sus poros.

Los finales de numerosos episodios serán un síntoma de este mismo deje carnavalesco que apaga la cámara en mitad de un tumultuoso jolgorio o de una absurda persecución a varias bandas, hilvanando con el entremés barroco, con la pantomima *naif*. Sirva como

paradigma el cierre del capítulo 76, bautizado como “Un chino, un ruso y un homosexual en el trastero”, donde, disfrazados todos los vecinos de fantoches en una estrecha celda policial (se vislumbra un Elvis, una *vedette*, una bailaora pseudo-faraónica, etcétera.), se ponen a corear por faralaes un “Pinchando voy, pinchando vengo” (no hay que desatender la fijación de toda una nueva germanía sexual por parte de la serie) ante la muda incompreensión del guardia que les vigila. Y es que, solo en ese capítulo, hemos asistido al secuestro de un autobús repleto de orientales por iniciativa de un Antonio Recio caracterizado de guardia civil; al rapto, esta vez individual, de un asistente personal al que otro personaje ya había dejado tuerto con anterioridad; al fallecimiento en pleno acto sexual de un ex-ludópata borracho al que primero reenganchan en su adicción, por medio de la creación en la comunidad de un casino fraudulento, y al que después casan con una desequilibrada fugada del psiquiátrico; al posterior simulacro de su muerte (intentan que pase por un suicidio) al percatarse de que el borracho era el padre del alcalde, y un largo etcétera de acciones sinsentido.

Si echamos un vistazo a la definición de *farsa* que da el DRAE, resulta llamativo que la opinión crítica mayoritaria de *La que se avecina* se haya ajustado como un guante a su acepción de “obra dramática desarreglada, chabacana o grotesca” sin rastrear siquiera las huellas de sainete, tan en boga (¿de qué madre sale si no *Ocho apellidos vascos*?⁵), que pudiera tener. Como sea, la noción de *farsa* que ahora interesa exhumar aquí es aquella, hoy tan marginal, que alude a un “enredo, trama o tramoya para aparentar o engañar”, pues queda realizada irreversiblemente en la segunda parte del episodio. Si la serie empezaba hace seis años presentando un muestrario de personajes acomodados que querían APARENTAR más dinero del que tenían (era una finca, decían, de alto *standing*), recreándose en sus pretensiones, acabaría en su octava temporada aludiendo a una actual crisis de la ficción, según la cual el personaje, desnudo de la protección de su mundo, ES lo que aparenta en él cuando llega al

⁵ Véase a este respecto críticas como la de Manuela Partearroyo, “Ocho exitosos apellidos, o las ocho recetas indestructibles del sainete” (2015).

nuestro. De ahí el revulsivo de la imagen que devuelve el espejo del machista, homófobo, etc. Antonio Recio. Y es que el “yo” (lo desarrollaremos más abajo) no resulta tan fácilmente “otro” hoy en día, como bien les consta –y critican– los guionistas de un producto de cultura de masas que semanalmente consumen millones de personas. Al fin y al cabo:

Gente de toda condición, que en ningún otro lugar se hubiera reunido, comunicábase allí su regocijo, que muchas veces, más que de la farsa reía el grave de ver reír al risueño y el sabio al bobo, y los pobretes de ver reír a los grandes señores, ceñudo de ordinario, y los grandes de ver reír a los pobretes, tranquilizada su conciencia con pensar: también los pobres ríen (Benavente, 2011: 52).

EL PERSONAJE EN LA SELVA REAL

Salvando su temporalidad, estas palabras de Crispín son perfectamente aplicables a los motivos que el Creador, el jefe de la cadena al que reclaman ver los personajes, arguye para mantener sus vidas en antena. Y es que, hartos y conscientes de su fatalidad, la Comunidad acude a los estudios reales de Telecinco para entrevistarse con el responsable de su situación, como Augusto acudía a ver a Miguel de Unamuno en *Niebla* (1914). No les reciben, sin embargo, los hermanos Caballero, planificadores directos de sus desgracias, sino el productor ejecutivo de la cadena, su padre económico. El interés (lucrativo) se impone así a la creación (literaria) en una de las vueltas de tuerca más agresivas del capítulo, pues no solo reafirma la opinión común acerca de la naturaleza mercantilista de Telecinco o el humor políticamente incorrecto de la serie (se esgrime, como explicación a que no aparezcan los guionistas –viven escondidos–, la amenaza de múltiples asociaciones), sino que saca a la palestra a una figura tan conocida ahora como podría serlo Unamuno entonces, si bien con menos ápices de respetabilidad erudita: Paolo Vasile. Aunque no el Paolo Vasile real (nunca nombrado); una máscara (actor) que prolonga aún más el juego de espejos, a la par que exagera y paternaliza de forma bonachona la imagen que teníamos del ejecutivo, acentuando todos los rasgos tópicos

que habría de demostrar un productor italiano de televisión (populista). En ningún momento Vasile se enfada con sus personajes, no los obliga a volver, sino que les intenta vender las maravillas, la grandeza de su universo protegido, como haría la voz de Ed Harris en el *Show de Truman*. El productor se convierte, así, en otro conducto-bisagra entre los niveles televisivos de realidad, aunque su disposición linde más (y más grotescamente) con la del Unamuno de *Niebla*, al llegar a recibir en primera persona, como haría el personaje-demiurgo salmantino, a sus criaturas (la historia de Truman, por su parte, se cortaba antes de que se produjera cualquier encuentro presencial).

-Pues bien; la verdad es, querido Augusto -le dije con la más dulce de mis voces-, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...

-¿Cómo que no existo? -exclamó.

-No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de *nivola*, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto (Unamuno, 2010: 279).

Los conceptos ontológicos con los que el rector salmantino niega y reniega de la existencia de Augusto son arrollados por los argumentos lúdicos con los que Vasile reafirma el lugar que les corresponde a los montepinarianos: su comunidad que, a los postre, se levantó para divertir a un público “al que se deben”, digno oficio, en todos los sentidos. El meollo de la existencia del “producto” se ha desplazado, pues, en la discusión desde la creación (unamuniana) hasta la recepción: son una pura (y democrática) mercancía de la risa. Obsta decir que nada de esto es nuevo: hace cuatrocientos años Lope de Vega ya declaró de sus comedias que “como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto” (2006: 133, vv. 47-48), y pocas desgracias hay más necias y gustosas en la programación actual. No será la

última vez que mencionemos al Fénix en estas páginas. Al cabo, a él pertenece la primera piedra del gran teatro (o mirador) del mundo que se revela en ese momento a los vecinos (poco a poco van asumiendo su rol en la comedia), y que conecta con otro lugar común, no menos barroco, que le da cuerda: el gran mercado del mundo (“lonja de contratación, casa de cambio”, lo llamaría Crispín), que genera sus miserias y su comicidad (Ana Suárez, 2003: 20).⁶ Bajo esta mecánica, la cadena vende y promueve los conflictos de unos Personajes que, después de todos sus esfuerzos, sirven en realidad –broma divina– a los intereses evasivos de otros: son peleles. Pero también estrellas, cuya condición trasciende incluso –en la representación del mundo del espectador– a los actores que les dan forma.

Aceptado esto, tras la entrevista con Vasile y de tomar la consabida decisión de forjar una vida nueva en el mundo real, se produce su primera exploración por unas calles que han de resultarnos tan hostiles para nosotros en pantalla como para ellos. Al cabo, el espectador asiste a un procedimiento (teatral) de extrañamiento parejo: le han expulsado de su isla televisiva y plantado en una selva donde asiste, de un lado, al extravío de los personajes (aunque hayan salido muchas veces fuera de la comunidad como entes de ficción, son ajenos a la condición real de la geografía que se extiende a su alrededor) y, de otro, a su representación como *público*, que ha pasado de recrearse en las desgracias de sus “héroes” de consumo a tener la oportunidad de saludarlos, hacerse *selfies* con ellos, insultarlos. No en vano, por primera vez los vecinos reciben la risa en la cara, no tras una lona.

⁶ En el estudio precedente de Ana Suárez (2003: 20) a la edición de *El Gran mercado del mundo*, de Calderón (1636-1638), se declaraba como, en torno al núcleo del dinero, los comerciantes y compradores se enfrentaban a las dificultades para interpretar la religión, la moral... que se degeneraba en las mismas callejuelas donde se tramaban las causas de las desigualdades económicas y las condiciones sociales ya vistas en *El gran teatro del mundo*. En las mismas coordenadas se emplazaría el mercantilismo de un Vasile que, desde arriba, concede a sus rentables creaciones de pie de calle la grandeza (teatral) de los héroes.

Una risa en la que, para mayor complejidad, se distinguen varias aristas. Y es que, en nuestra perspectiva, coligen en un mismo rostro el Personaje y el actor que lo rellena, cuya trayectoria dramática, dentro de la lógica del espectador y de la serie, remite en no pocos casos a *Aquí no hay quien viva*. Parece admisible, por tanto, que algunos transeúntes increpen al personaje interpretado por Fernando Tejero, Fermín Trujillo, con su frase estelar en la ficción anterior, “Un poquito de por favor”, o le designen como “porterucho” (min. 01: 11: 45), refiriendo su profesión en *Desengaño 21*. Los Caballero dan voz, respuesta y juegan así con las críticas de plagio a su predecesora que desde el principio —y cerramos el círculo— se han vertido sobre *La que se avecina*. De ello se deduce que el mayor golpe de efecto metaficcional llegue cuando Fermín Trujillo no reconoce a ese tal “Emilio”, que para él nunca ha existido (y que no asimila más que en algún *dejà vu* imposible de interpretar).⁷ Él es Fermín, el espetero, no Fernando Tejero, y menos una máscara cambiante. El Personaje ha devorado al actor que lo sostiene: lo ha negado. Bajos estas premisas, los guionistas siguen los pasos (y aún avanzan) en la disimilación de roles de Pirandello en sus *Seis personajes en busca de autor*, sin renunciar a que sus desventuras se entiendan como una realidad plena de contenido (individualizada) al otro lado del cristal. Ya lo dejó claro el italiano por boca de una de sus criaturas:

Mire, señor: un personaje, en cualquier circunstancia, puede preguntar a un hombre “¿Quién eres?” Porque un personaje posee en verdad una vida propia, una naturaleza propia, por lo cual siempre es *alguien*. Mientras que un hombre, no me refero a usted ahora, un hombre, así en general, puede ser *nadie* (Pirandello, 2011: 158).

⁷ Es más que relevante que, al comienzo del capítulo 100, Fermín participe por primera vez en una junta en calidad de vicepresidente, y que enuncie exactamente el mismo parlamento que repetía una y otra vez Emilio, el portero, en cada una de las sesiones de *Desengaño 21*. Ello provoca durante un instante un ensimismamiento de Enrique Pastor (antiguo Juan Cuesta, presidente en *Desengaño*) y de su homólogo vicepresidente (portero), para ellos, inexplicable.

Comprobamos con ello, como decía Francisco Nieva (1999: 4) en su prólogo a la obra magna del siciliano, que “nunca es más verdad una verdad que cuando es una mentira” (“no hay nada falso en Truman”, aseguraba Ed Harris en el primer minuto de la película de Peter Weir). Tanto es así que los delitos, las categorías marcadas de los Personajes tienen vigencia en el mundo real, aunque el dinero o sus motivaciones hayan sido espurias, un mero cebo. Cobra sentido entonces que cuando una sospechosa Maite reprocha a una dependienta real que no quiere despacharla porque su dinero es una triquiñuela: “Déjala que está amargada de doblar camisetas en una tienducha”, esta le espete: “Pues lo mismo que hacías tú, mona” (min. 01: 13: 10). Es una réplica de espejos, pero también la constatación de que las figuras no pueden desprenderse del “nervio” que las hace funcionar: su condición ridículamente trágica (ninguna destila el cariño que generaba Truman), que les hace incapaces de fracasar ante la convención social a la que la serie sirve de revulsivo (ni siquiera se atreven a asentarse en el mundo real). Desarrollaba Nieva en el estudio citado que en el teatro de Shaw y de Pirandello toda “[...] sociedad es convencional. La convención es su acuerdo, es su eje y su sostén. Tanto uno como otro sabían que la convención social era insoslayable. He aquí el hallazgo trágico. La tragedia es irresoluble y por ello es trágica...” (1999: 5). *La que se avecina* no toca techos tan altos. O, mejor dicho, media tanta distancia entre su tragedia y la que pueda mover a la turbación del espectador como el abismo que se abre entre el bululú y el esperpento que, a partir de los mismos ingredientes, compone Valle-Inclán. Y aun así, en los cuatro casos queda intacto el perverso envoltorio de la vida como miseria (o fatalidad), que recorren también los guiñoles de *La que se avecina*, aunque de una forma menos sutil... o, si se prefiere, más material, más corporal, más falsa.

UN DÍPTICO METATEATRAL: LOS VECINOS FRENTE AL MODELO SHAKESPEARIANO

En la entrevista arriba mencionada a José Luis Gil (Formulatv, 2014), aseguraba este que el 100 era un capítulo autoconclusivo, que no tendría ningún desarrollo posterior en la

temporada...Sin embargo, solapado al juego de los guionistas en dicho episodio se extiende como un díptico el panel del 101, cuya nueva trama metaficcional –postulamos– funciona como un gozne que conecta la interpretación de ambas historias.

La que se avecina gusta de seguir la regla retórica inicial según la cual los argumentos suelen oscilar (como en el mundo que remedan) hacia donde sopla el dinero. Así, en el capítulo 101, “Una sentencia, un atentado a Shakespeare y una tigresa encerrada”, Coque (Nacho Guerreros), el portero exdrogadicto de la finca, que hace las veces de “pastor bobo” de la serie, gana una demanda contra la comunidad de 25.000 euros. Para paliar la deuda, los vecinos conforman un inusitado grupo de teatro con el que interpretar *Romeo y Julieta*, sustituyendo así a la compañía profesional que iba a cobrar la subvención pública del municipio. Y lo harán ante el propio Mariano Rajoy.

Véase la simetría: si Paolo Vasile había aparecido antes como mandamás televisivo (patrón mercantilista y bonachón), le toca el turno ahora a un presidente del gobierno no menos bufo que los protagonistas, pero sin su trayectoria perdonable: los hilos de retablo con los que cuenta la ficción le proyectan como alguien incapaz no ya de comprender el lenguaje teatral y la historia que se está desarrollando, sino también de percatarse de la calamidad de la representación. Su actitud de desinterés, que llega hasta el punto de dormirse durante la función (y amenazar con subir el iva cultural, min. 01: 13: 45), crea un muñeco de analfabetismo cultural sangrante, que no pueden redimir el resto de las cabezas políticas que asoman. Es el caso de la entusiasmada alcaldesa del municipio, configurada como una mujer-florero, doña Teresa Sáenz de Tejada (note el lector de nuevo los tintes tan carpetovetónicos como cantarines del apellido), encarnada por Verónica Forqué. La ilusa edil, neófita en el mundo teatral, cree a pies juntillas los comentarios improvisados de su Pastor (José Luis Gil) que justifica con solvencia el desastre –y emerge de nuevo la poética autorreferencial– como un modelo de teatro vanguardista de subversión (que, a su vez, funciona, al otro lado del espejo, como afiladísima parodia hacia la Crítica cultural). Es Enrique Pastor el único político

honrado que desfila por la serie, y, por ello, el gran estancado en un cargo de tercera fila, en las sombras del palco, mientras que una alcaldesa con pocas luces y un dirigente amodorrado presiden la función. El gran guiñol del mundo queda, pues, fuera del escenario y se asienta en sus tribunas. Ante tal retrato de grupo, la reacción contra la clase política que dispone la ficción no puede resultar más apropiada (farsesca): el lanzamiento de un centollo contra el presidente por parte de Antonio Recio, rodado como si se tratara de un (anti)heroico atentado, no exento de peso retórico. No en vano, Jordi Sánchez se acerca a Rajoy (a su máscara), centollo en mano, declamando –como imbuido de repente de una dignidad paródica– el célebre monólogo de *Hamlet* (min. 01: 32: 05).

“Shakespeare”, teorizaba don Estrafalarario al culminar el teatrillo que antecede a los *Cuernos*, “rima con el latido de su corazón, el corazón de Oteló: se desdobla en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un sólo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica” (Valle-Inclán, 1925: 38). Una dignidad de grada, que en el coliseo municipal de *La que se avvicina* apenas alcanza a las interpretaciones que, sobre la obra vecinal, crea Enrique para la alcaldesa. No obstante, cuando esta se cuestiona si se está representando una comedia o una tragedia, el concejal aventura que se trata una mezcla, que el director “ha querido caricaturizar el mundo que rodea a *Romeo y Julieta*, para dar un mayor dramatismo a la obra” (min. 01:13: 20). Lejos de una ocurrencia cualquiera para salir del apuro, si revisamos el espectáculo, la sentencia resulta innegable dentro de los sucesivos marcos que urde la ficción. Y es que los trágicos amantes, las dos Julietas (Judith-Cristina Castaño y Lola-Macarena Gómez) y el Romeo (Javi-Antonio Pagudo) de esta versión, van a encarnar y trasladar los sentimientos elevados de los parlamentos de sus personaje a su historia de amor dentro en la serie. Lo que, merced a un gran trabajo actoral, permite distinguir, por fin, una emoción verosímil que *conmueve* al auditorio (a la misma alcaldesa), y que sirve de réplica y complemento a las limitaciones esbozadas en el capítulo precedente. Los cordelillos

metaficcionales que tiende la serie son demasiado gordos para no verlos: *La que se avecina* se presenta a sí misma como un teatro (del mundo), tan subversiva y tan cutre, tan profunda y tan interesada como el montaje que orquestan sus vecinos.

De paso, esta “sociedad del espectáculo”, que se monta y montan los personajes del Mirador, escenifica, con más exuberancia que cualquier otra propuesta audiovisual reciente en la factoría española, la afamada teoría televisiva de Angela Ndalians: la sensibilidad neobarroca que impregnaría las fórmulas narrativas y efectistas de la cinematografía y la televisión modernas (2004). Sigue aquí la investigadora el rastro dejado por Umberto Eco en su temprana *Opera aperta* (1962), cuando echó mano del concepto de “neobarroco” para ilustrar la polifonía y polivalencia de la ficción contemporánea (capaz de sobrevivir a su autor), y lo propaga hasta nuestros días. Más elocuente, para los intereses de nuestro trabajo, resulta que otra piedra de toque en el desarrollo de la tesis de Ndalians haya sido el estudio clásico de José Antonio Maravall (1975) en torno a los sistemas de poder y representación de la cultura barroca, especialmente hispánica, cuando los juegos de ficción y retorcimiento de patrones y variantes que analiza Ndalians llegarían a su clímax *avant la lettre* en las tablas de la península. A fin de cuentas, “integral to the strategy of ‘variation of a theme’ is the neo-baroque principle of virtuosity. Virtuosity and variation on a theme rely on the active engagement of an audience familiar with prior episodes in the series” (2005: 95). Un virtuosismo, en tiempo neobarrocos, que en la escena del XVII se sabía inherente a la propia obra, del mismo modo que una pieza no gravaba tanto su calidad al incurrir en los, hoy revaluados, enrevesados caminos metaficcionales.

Cuando se toca el tema del metateatro, no obstante, en la historia literaria española acostumbra a sobresalir como pionera la obra de Lope *Lo fingido verdadero*, cuyo título bien podría glosar este capítulo y cuya trama guarda significativas correlaciones con el devenir de acciones que se suceden dentro del escenario municipal. Casi pareciera, de hecho, que la comedia, publicada en la *Decimosexta parte de las comedias* en 1621, se filtra y toma cuerpo a

través de la pecera de Mirador de Montepinar. Ello no implica, por supuesto, que los guionistas tuvieran que conocer la obra del Fénix, sino que sus cenizas de una manera u otra han coincidido o llegado hasta una serie que se presume alejada de una referencia tan restringida, por más que el drama, caracterizado por la concatenación teatral, no haya pasado desapercibido a la crítica especializada (Cattaneo, 2010: 187; Canning, 2004: 126-127, Canonica de Rochemonteix, 1997).

Sin ánimo de ahondar en los recovecos de su argumento, únicamente baste mencionar cómo, en el II acto, un enamorado Ginés escribe una comedia amorosa (que se representa en la obra, ante unos actores que hacen a su vez de espectadores) en la que da vida a Rufino, un galán enamorado de Fabia, dama interpretada a su vez por Marcela, actriz de quien verdaderamente está enamorado Ginés. La ficción y la realidad se fundirían en una sola si no fuera porque Marcela está enamorada de Octavio, otro actor de la compañía. En lo superficial, la comedia lopesca une de inmediato sus ramas con la aventura de los vecinos, quienes representan *Romeo y Julieta* ante un público conformado, asimismo, por actores de la serie; pero es el citado triángulo amoroso el motor que impulsa el paralelismo entre estas ficciones, en apariencia, tan dispares.

Mientras que Ginés pretende, por medio de su creación, acercarse a una realidad (su amor fingido sobre las tablas es el hilo que lo mueve a pedir la mano de Marcela), Judith y Fermín enarbolan una treta similar en Mirador de Montepinar. El “pícaro de playa” cree que la obra es el remedio perfecto para arreglar de una vez la crisis que ha surgido entre Javi y Lola. El amor que realmente se tienen podría dar forma a unos reveladores Romeo y Julieta, que pudieran verter (y consumir) lo real en la ficción; o bien podrían fusionar verdad y falsedad de forma que su estado diera “verosimilitud a la obra” (min. 17:35). El círculo se confiere tan exacto que, incluso, coincide con el planteamiento final de Lope en su obra, según el cual solo se puede representar lo que uno es, lo que vendría a ser la ruptura misma del drama, la negación de la ficción (Canonica de Rochemonteix, 1997: 109). Por el contrario,

la intención de la psicóloga pelirroja se encuentra en las antípodas de la de Fermín: interpretar a Julieta junto a Javi para conseguir que el drama cree un efecto de credibilidad que se materialice en su relación. Su finalidad es semejante a la intención primera de Ginés con Marcela: la escenificación es la vía para no dejar escapar el amor –real– hacia Javi, y que el amor que este pudiera sentir se vea catapultado por medio de la magia teatral hacia ella, en un movimiento (contrario) que rotaría desde la ficción hacia la realidad.

El efecto que quiere conseguir Lope en su comedia es claro: demostrar que la ficción y la realidad no son tan dispares, sino más bien dos frentes de una misma moneda o, incluso, de un espejo que termina por crear una amalgama en la que puede ser complicado diferenciar lo que es fingido de lo verdadero (Canonica de Rochemonteix, 1997: 109). En esa situación se encuentran Ginés y Marcela, quienes anclan los sentimientos reales en su comedia de capa y espada (Cattaneo, 2010: 187), lo que lleva a la huida final de la actriz con Octavio, al advertir los intentos de Ginés reflejado en un conveniente espejo del teatro. La misma ilusión (o reflejo) teatral se mira en el ruedo shakespeariano que levantan los vecinos, una ficción tan real como la que da vida Ginés, cuando Romeo (Javi) se encuentra y dialoga a la par con las dos Julietas (Judith y Lola) que le declaran su amor (min. 01: 17: 08).

Las artificiosas (o auténticas) palabras de Shakespeare llevan a Javi a elegir a su esposa, Lola, con quien se escapa al término de la obra. “Lo que el director quiere representar”, glosaría Enrique a la alcaldesa en esa parte, “es la dualidad del personaje de Julieta. Por un lado es una Capuleto, pero, por el otro, es una mujer objeto de amor, lo que hace más evidente la lucha interior de Romeo, que finalmente se decide por la nueva Julieta, simbolizando de esta manera el triunfo del amor puro” (min 01: 11: 28). Hasta qué punto es una epifanía o un mero dislate la descreída exégesis de Enrique no importa. Lo cierto es que, en ambos casos, los personajes de Judith y Ginés no consiguen su amor por medio de sus artimañas, las dos parejas de amados (Marcela-Octavio y Lola-Javi) anteponen su amor real al teatral, y el cristal dramático consigue que la verdad muestre su rostro (en la ficción). Hasta la

conclusión resulta pareja, con la fuga de los amantes en medio de la obra, cual si fuera una comedia de capa y espada (acto II de *Lo fingido verdadero*) o un romance lejos de toda degradación (*La que se avvicina*). Obsta señalar que esta unión entre la realidad y la ficción se ha interpretado con elocuencia en Lope como una conexión con el tópico del *Theatrum mundi* (Aszyk, 2006: 163-164), en el que la realidad y la mentira se descubren como dos mismas caras vigiladas por un dios-creador, que controla a todos los personajes de su mundo de títeres;⁸ en el caso de *La que se avvicina*, oportunamente revelado en el capítulo anterior.

MIRADORES Y OTEADOS

La simetría de géneros, la intertextualidad o el juego de planos (lo que podríamos llamar la “concordancia”) que conforma el citado díptico, no es, sin embargo, lo que va a prolongar los efectos del capítulo 100 en lo que resta de la temporada (pues se extienden más allá del 101), sino su resolución feliz. Amén, claro, de un personaje introducido en esta octava sesión que habría podido servir de catáfora que anuncia (y luego prorroga) la permeabilidad ficcional del episodio. Se trata de doña Fina Palomares, la insoportable vecina del segundo, cuyas sabrosas disputas y salidas de tono quedan sepultadas ante los conocimientos sospechosos que exhibe de todos los vecinos. Se pasea casi una infiltrada que pudiera visualizar sus andanzas más privadas a tiempo real, y que curiosamente comparte algo más que piso y apellido con el personaje mítico e invisible del Moroso, Germán Palomares, que atormentara la vida y las cuotas de la comunidad en pasadas temporadas. Él también parecía controlar las idas y venidas del bloque, tal si les espicara desde su propio Mirador. La adscripción *fantástica* de ambos personajes, y sobre todo la de Doña Fina (por esa facha de bruja con eterno –o

⁸ Irónico es que Antonio, en el momento del “centollazo” al presidente, recite a *Hamlet*, obra en la que el metateatro y el *Theatrum mundi* tiene una importancia capital. No obstante, el mayorista arroja el centollo al presidente que controla sus vidas (¿le habría tirado un centollo al productor, a su “creador”?).

resucitado- gato, de voz temblorosa y perfil lunar), se torna, sin embargo, más dificultosa a raíz de la trama de ese capítulo 100, con el que podría entroncar su papel en la historia. Aunque sus impropiedades seguirían cumpliendo la misma función si fueran inexplicables: servir de fractura a las reglas de realidad de la serie, de Gran Hermano (o Gran Abuela) de ojos malévolos y moralistas a los que no se les escapa ninguna presa.

Es tal la segregación de doña Fina con respecto al resto de los vecinos que su final en el desenlace idílico que proyectan al término del capítulo 100 no puede ser más farsesco: su muerte es celebrada entre vítores por los beatos guiñoles, guinda del pastel hacia un giro positivo en la vivencia de los Personajes, que hace cuestionarse todavía más si la insufrible anciana no representaría en sí una pista, una claraboya de que existe alguna posibilidad de que aquel sueño creado haya podido ser verdadero... Contextualicemos esto:

Retomando por última vez el desarrollo del capítulo 100, los Personajes, vapuleados por una realidad en la que no poseen nada, a la que no consiguen asirse y de cuya fama reniegan, acuerdan con Vasile (son los cinco minutos finales del episodio) sencillamente volver, aunque con un conjunto de “condiciones”, de resolución tan lopesca (todos enamorados, juntos y solventes) que casi puede acompañarse con palmas y guitarras. De este modo, el ataúd de doña Fina supone la última imagen de una gradación feliz en la que Javi y Lola ya no tendrán trillizos, y triunfarán, en cambio, en el mundo del cine, Enrique llegará a alcalde, los Cuquis encontrarán el amor y recuperarán a sus hijos, Leo dejará de ser *single* etcétera. Todos ellos merecidos broches de oro, aunque sea por los esfuerzos de unos personajes hostigados durante demasiado tiempo... pero tanta alegría no encaja. La azucarada escena no solo incide en que la felicidad tiene poco atractivo televisivo (“todas las familias felices se parecen entre sí”, que dijera Tolstoi), sino que desborda la grandísima farsa final, pues, parodiando otra conclusión mítica de otra serie española (*Los Serrano*), todo había sido un sueño de Enrique, tras el cual las cosas habrían de volver a su desgraciado cauce. La vida como sueño se presenta como el

último de los tópicos barrocos que sacuden (y desengañan) el complejísimo capítulo, integrado por tantas capas de intertextos y autorreferencialidad.

No en vano, el sueño habría venido propiciado (humor negrísimo) por un intento de suicidio: el personaje de Vicente (Ricardo Arroyo) que nunca se había atrevido a ello, se tira al fin por el balcón, con tan mala suerte que impacta sobre la figura del concejal (es muy expresivo que el *despertar* de Diego Serrano llegara tras su suicidio soñado, arrojándose al vacío, por lo que su situación enlazaría no con la de Enrique, sino con la acción catalizadora de Vicente). En cualquier caso, ¿en qué serie de televisión un personaje podría impactar, desde un tercero, sobre la espalda de un vecino antes de los títulos de crédito, y que, después de que estos pasaran, todo siguiera igual (con nuevas y despreocupadas peripecias)? Solo en los dibujos animados, en las tiras cómicas.

El tratado de ficción que compuso *La que se avecina* resultaría punzante para los espectadores (medios) que asumieron la curación milagrosa de José Luis Gil como algo posible, incluso normal dentro de las expectativas surrealistas de su universo (más aún si sucedía en el prólogo antes de la cabecera). El cartón-piedra saludaba así macabramente al espectador ¿Cómo no se dio este cuenta de que la revelación no podía, por montaje (como en *La Mujer del cuadro*, 1944) ser real? Lástima (o no) que la realidad en la que se despertase Enrique Pastor siguiera siendo un mundo de miserias.

En la obra culmen del Barroco en lo que toca a estas orillas, Calderón dibujaría un Segismundo que no diferenciaba entre sueño y vida, que creía que seguía soñando cuando despertaba. Quién sabe si los vecinos no llegaron a ser realmente conscientes por un tiempo de que su vida (la nuestra) era “una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño...” (Calderón, 201: 167). Aunque el último Segismundo (o el único) que queda en pie y cree en el sueño de Enrique Pastor cuando la cámara se cierra es, sumo colmo, el “*pastor bobo*”, Coque, el portero ex-drogadicto que los guionistas acostumbran a poseer como el personaje-oráculo de las grandes revelaciones y críticas al sistema. Al cabo, un inocente les

guiará; también el propio (e inocente) Leandro de *Los intereses creados* recuperaría siglos más tarde este juego ilusorio de la vida como sueño: “No... No digáis que he mentido. No; esta es la única verdad de mi vida... ¡Este sueño que no debe tener despertar!” (Benavente, 2011: 93). Y si la ficción de Enrique tuviera un final feliz, ¿querría saber que hubo un despertar?

La sorpresa llegaría al comprobar que *La que se avecina* empezaría sutilmente a cambiar su rumbo a partir de este punto de inflexión, como si los guionistas hubieran escuchado las súplicas de sus personajes para que su destino mejorara un poco, lo justo para salir del hoyo y seguir haciendo gracia. Tanto es así que, al final del capítulo 101, las parejas habituales de la serie se reconcilian y vuelven a vivir juntas, se hace más cercana la recuperación de los hijos por parte de los Cuquis y Enrique alcanza cierto éxito político a ojos de la alcaldesa ya que ¡hasta la representación de *Romeo y Julieta* es ovacionada! Esta trayectoria o dulce giro de la serie continuaría hasta el final de la temporada, cuando Antonio y Berta (Nathalie Seseña) se vuelven a casar en una ceremonia medieval más farsesca que nunca, que incluye música, disfraces, travestismos, banquetes y hasta paseos a caballo.

Puede, por tanto, que la serie haya vuelto a jugar con el espectador, e incluso puede que los guionistas dejaran pistas sobre la vigencia del sueño de Enrique en los primeros acordes del episodio siguiente (destáquese la irónica pregunta de Javi a Lola sobre si Amenábar le iba a dar un papel en su película, tal y como ocurría al final del sueño del episodio anterior). Sea como sea, con estos vaivenes los *avecina* personajes y mentes de Mirador de Montepinar no nos mostrarían sino la terrible cercanía de su achatada realidad (la nuestra), hasta el punto de que podrían resultar intercambiables, confundibles, más allá de una excursión al mundo real o de una representación teatral. ¿El sueño de Enrique fue real, fue mentira o fue la vida? Da igual, al final, como en la farsa, sabemos que todo se acabará en un baile de máscaras.



BIBLIOGRAFÍA

Altarriba, Antonio. (2001). *La España del tebeo: la historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa-Calpe.

Aszyk, Ursula. (2006). "...pon el teatro y prevén lo necesario...": hacia una reconstrucción de la puesta en escena original de *Lo fingido verdadero*. En Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael.; Marcello, Elena. *El corral de comedias, espacio escénico, espacio dramático: Actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro 6, 7, 8 de julio de 2004* (pp. 159-180). Almagro: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones.

Benavente, Jacinto y Lázaro Carreter, Fernando. (2011). *Los intereses creados*. Madrid: Cátedra.

Biscarrat, Laetitia y Meléndez Malavé, Natalia. (2014). De la exclusión a la heteronomía: Inmigrantes en la ficción televisiva *Aída*. *Icono 14. Revista de comunicación y tecnología emergentes*, 1, 12, 319-346.

Bourdieu, Pierre. (2005). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.

— (1986). *La Distinción*. Madrid: Taurus.

Bozal, Valeriano. (2008). Dibujos grotescos de Goya. *Anales del arte*, 1, 407- 426.

— (2001). Introducción. Cómico y grotesco. En Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura* (Trad. C. Santos) (pp. 13-77). Madrid: Visor.

Burke, Kenneth. (1984). *Attitudes toward history*. Berkeley: University of California.

Caballero, Alberto; Jiménez, Esther (Productores) y Caballero, Alberto; Caballero, Laura. (Directores). (2007-). *La que se avecina* [Serie de televisión]. Madrid: Contubernio.

Calderón de la Barca, Pedro. (2010). *La vida es sueño*. (ed. Rodríguez Cuadros, Evangelina). Madrid: Espasa-Calpe.

— (2003). *El gran mercado del mundo*. (ed. Suárez, Ana). Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Reichenbeger.

Canning, Elaine. (2004). *Lo fingido verdadero* as metaplay. En *Lope de Vega's Comedias de tema religioso: re-creations and re-presentations* (pp. 95-127). Woodbridge, Suffolk (UK), Rochester (NY): Tamesis.

Canonica de Rochemonteix, Elvezio. (1997). De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. En Andrés-Suárez, Irene; López de Abiada, José Manuel; Ramírez Molas, Pedro. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón* (pp. 99-110). Madrid: Verbum.

Carmona, Luis Miguel. (2009). *Diccionario de series españolas de televisión: los cien mejores títulos*. Granada: Cacitel.

Cattaneo, María Teresa. (2010). La doctrina dramática en *Lo fingido verdadero* y su proyección europea. En Pedraza Jiménez, Felipe. B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena. *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo: congreso internacional, Almagro, 29, 29 y 30 de enero de 2009* (pp. 179-194). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Eco, Umberto. (1962). *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

Feldman, Edward S.; Niccol, Andrew; Rudin, Scott; Schroeder, Adam (Productores) & Weir, Peter (Director). (1998). *El show de Truman (una vida en directo)* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Formulatv. (2014). *José Luis Gil: "El capítulo 100 de La que se avecina es brillante y va a ser de culto"*. [Vídeo]. <http://www.formulatv.com/videos/6924/jose-luis-gil-capitulo-100-la-que-se-avecina-culto/>. (25 agosto 2015).

García de Castro, Mario. (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

Gregorio, Carlos de. (s.f.). 13 Rue del Percebe: el absurdo en la comunidad de vecinos. En *Estudio de personajes de 13, Rue del Percebe*. <http://seronoser.free.fr/bruguera/13ruedelpercebe.htm> (25 agosto 2015).

Guiral, Antoni. (2004). *Cuando los cómics se llamaban tebeos: la escuela Bruguera (1945-1963)*. Barcelona: El Jueves.

Ibáñez, Francisco. (2005). Encuentro digital con Francisco Ibáñez. *El Mundo*. 22 de junio 2005. <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/06/1618/> (10 agosto 2015).

La Vanguardia. (2015). Miles de personas piden que "Mandanga Style" vaya a Eurovisión. 13 de enero de 2015. <http://www.lavanguardia.com/television/personajes/20150113/54423326746/eurovision-espana-mandanga-style-firmas.html>. (25 agosto 2015).

Lope de Vega y Carpio, Félix. (s. f.). *Lo fingido verdadero*. (ed. Corbellini, Natalia) Universidad de Valencia: Artelope, EMOTHE. http://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0044_LoFingidoVerdadero.php. (3 agosto 2015).

— (2011). *Arte nuevo de hacer comedias*. (Ed. Rodríguez, Evangelina). Madrid: Castalia.

López, Natxo. (2008). *Manual del guionista de series televisivas*. Madrid: T&B Editores.

Maravall, José Antonio. (1975). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat, Ariel.

Marcos, Natalia. (2014). Los personajes, la metatelevisión y el capítulo 100. *El País*. 26 de noviembre de 2014. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/26/television/1417031325_378733.html. (8 agosto 2015).

Mittell, Jason. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: NYU Press.

Moreno, José Luis (Productor). & Caballero, Alberto; Caballero, Laura; Iborra, Juan Luis. (Directores). (2003-2006). *Aquí no hay quien viva* [Serie de televisión]. Madrid: Miramón Mendi.

Ndalianis, Angela. (2005). Television and the Neo-Baroque. En Hammond, Michael; Mazdom, Lucy. *The Contemporary Television Series* (pp. 83-101). Edinburgh: Edinburgh University Press.

— (2004). *Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment*. Cambridge: The MIT Press.

Newman, Michael Z.; Levine, Elana. (2011). *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. London: Routledge.

Nieva, Francisco. (1999). Prólogo. En Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Unidad Editorial.

Palomares, Germán. (2015). Presentar el Mandanga Style a Eurovisión. Change.org. enero de 2015). <https://www.change.org/p/toda-espaa-presentar-el-mandanga-style-a-eurovisi%C3%B3n>. (25 agosto 2015).

Partearroyo, Manuela. (2015). Ocho exitosos apellidos, o las ocho recetas indestructibles del sainete. *La Crítica, revista de reflexión cinematográfica*, s. p. 27 enero de 2015. <http://www.lacriticany.com/ocho-exitosos-apellidos-o-las-ocho-recetas-indestructibles-del-sainete/>. (27 octubre 2015).

Pirandello, Luigi, (2004). *Seis personajes en busca de autor; Cada cual a su manera; Esta noche se improvisa*. Ed. Luperini, Romano; Cuevas, Miguel Ángel. Madrid: Cátedra.

Puebla Martínez, Belén; Carrillo Pascual, Elena; Íñigo Jurado, Ana Isabel (Eds.). (2012). *Ficcianando: Series de televisión a la española*. Madrid: Fragua.

Pujadas, Eva. (2005). Despliegue de los principales contenidos y valores vinculados a la noción de calidad televisiva: el caso específico de la “diversidad”. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 4, s.p. de http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti9_esp.htm. (26 octubre 2015).

Rodríguez Alvarado, María del Mar. (2012). El hombre adulto en las series de la ficción televisiva españolas: estereotipos en la serie *Aída*. En Mateos Martín, Concha; Hernández Rodríguez, Ciro Enrique; Herrero Gutiérrez, Francisco Javier; Toledano Buendía, Samuel; Ardèvol Abreu, Alberto Isaac. *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.

Telecinco.es. (2015). ¡Miles de personas firman para que el "Mandanga style" vaya a Eurovisión! 13 de enero de 2015. http://www.telecinco.es/laqueseavecina/temporadas/temporada-08/personas-firman-Mandanga-style-Eurovision_0_1923600274.html. (25 agosto 2015).

Telemanía. (2012). Antena 3 pierde la demanda por supuesto plagio de *La que se avecina* (1 de diciembre). http://www.telecinco.es/telemania/tribunales/antena-pierde-demanda-plagio-lqsa_0_1351875041.html. (7 agosto 2015).

Unamuno, Miguel de. (2010). *Niebla*. Ed. Valdés, Mario J. Madrid: Cátedra.

Valle-Inclán, Ramón. (1925). *Los cuernos de don Friolera*. Madrid: Renacimiento.

Vázquez, Isabel (Guionista). (2015). *La que se avecina*. [Episodio de un programa televisivo]. 23 de junio de 2015. En Canal + (Productor). *Escríbeme una serie*. Madrid, España: Canal+ Series.

Ziomek, Henryk. (1983). *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alcalá.