



**SOCIEDAD, HISTORIA, LITERATURA: *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*
COMO RELATO FANTÁSTICO Y LA VIGILANCIA HISTÓRICA DEL
SUJETO**

RAÚL MOLINA GIL

(raul.molina@uv.es)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Recibido: 20/11/16. Aceptado: 02/02/17

Tras el éxito de algunas series de temática histórica (sobre todo *Isabel* y, en menor medida, *Carlos, rey emperador*), Radio Televisión Española ha apostado por un formato rompedor, capaz de unir los entresijos de la historia con los pormenores de lo fantástico y del humor. Hablo, por supuesto, de *El Ministerio del Tiempo* que, desde su primera emisión el 24 de febrero de 2015, se ha convertido en un hito en la historia de la comunicación audiovisual (especialmente en el marco de los seriales televisivos) de este país, tan entregada al paradigma del realismo-costumbrismo.

1. Lo fantástico y las series en España: el caso de *El Ministerio del Tiempo*

Si seguimos el hilo conductor de los principales estudios teóricos sobre lo fantástico, podemos afirmar que este género se fundamenta en tres pilares principales: la realidad, lo imposible y el miedo. Así ha sido entendido desde las primeras obras de



Lovecraft hasta las más recientes reflexiones de David Roas o Susana Reisz¹, y así es cómo lo vamos a tratar aquí. En resumidas cuentas, tenemos que concebir lo fantástico en un mundo ficcional que funciona según las leyes del paradigma de realidad epocal² en el que surge la obra. En él, irrumpe un hecho insólito a partir de la aparición de un imposible³ que genera un efecto de miedo sobre los personajes, el narrador y/o el lector⁴, quienes son testigos de un abismo por el que se despeñan sus convicciones sobre el mundo. Hablamos, por lo tanto, de un cuestionamiento de tipo ontológico: ¿qué hay y qué no hay?, ¿dónde están las fronteras entre lo posible y lo imposible? Pero también, epistemológico: «El relato fantástico pone al lector ante lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo» (Roas, 2001: 8).

Según esta caracterización, *El Ministerio del Tiempo* se enmarca en lo que definimos como fantástico. En un mundo ficcional que funciona según las cotidianidades⁵ del universo que habitamos, se plantea la existencia de unas imposibles

¹ Hablamos, entre otros, de los estudios de Bésiere (2001), Caillois (1965), Castex (1951), Ceserani (1999), Lovecraft (1994), Reisz (2001), Roas (2001) y Vax (1960).

² Hablamos de paradigma de realidad en los términos de Lucio Lugnani: «El hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con los otros hombres [...] Su conjunto determinado en el tiempo y en el espacio constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad» (Extraído de Ceserani, 1999: 85).

³ Podemos resumir lo imposible como sigue, conjugando el término teórico de Lugnani, con el propio de la teoría de lo fantástico: «Todo relato fantástico se basa en la transgresión de órdenes: un hecho que consideramos imposible según los paradigmas de realidad de la época concreta en que fue escrito sucede misteriosamente en un mundo ficcional de idénticas características al que habitamos, es decir, lo imposible se torna posible y desestabiliza los límites que nos dan seguridad, a la vez que cuestiona la validez de los sistemas de percepción de lo real» (Molina Gil, 2015: 182).

⁴ En la teoría que aquí seguimos para el miedo, propuesta por el profesor David Roas, nos encontramos ante dos estados posibles. Primero, el *miedo físico*, que tiene que ver «con la amenaza física y la muerte [...] es producto de lo que sucede en el nivel más superficial, el de las acciones» (Roas, 2006: 108-109); segundo, el *miedo metafísico*, «propio y exclusivo del género fantástico [...] atañe directamente al lector, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (Roas, 2006: 108-109).

⁵ El término *cotidiano* es de suma importancia en la teoría de la literatura fantástica desde que Caillois lo utilizara en sus reflexiones: «l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne» (1965: 161). En fechas más recientes, David Roas lo ha recuperado como un anclaje de su teoría, al afirmar que lo imposible debe surgir necesariamente es en un mundo regido según las cotidianidades de nuestro paradigma de realidad (Roas, 2011). En la misma línea, Teodosio Fernández habla del *orden de lo reconocible*: «La aparición de lo fantástico no tiene por qué residir en la alteración por elementos extraños de un mundo ordenado por las rigurosas leyes de la razón y la ciencia. Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo» (Fernández, 2001: 296-297).

puertas espacio-temporales que conectan diferentes puntos de la Historia de España y cuyo origen, según explica el subsecretario Salvador Martí en el primer episodio, se remonta a la época de los Reyes Católicos, cuando fueron reveladas por un rabino judío que, finalmente, fue quemado en la hoguera. No es este, por lo tanto, un artificio creado por el hombre, que trasladaría la serie al espacio de la ciencia ficción, sino una estructura existente en la geografía española que se presenta como un hecho de causas naturales: «Por favor, no diga tonterías», le espeta Salvador a Julián, «La máquina del tiempo no existe, lo que existen son las puertas del tiempo» (Capítulo primero de la primera temporada). Estos umbrales son controlados por una oficina gubernamental, el Ministerio del Tiempo, gracias a unos funcionarios repartidos por diferentes épocas y cuya ocupación es preservar los sucesos históricos para evitar alteraciones sobre la Historia oficial que todos conocemos: «Aquí trabajan funcionarios españoles de distintas épocas con la misión de que la historia no cambie. Nuestros funcionarios viajan a la época donde se ha producido una alteración del tiempo y la corrigen», afirma Salvador en su primer encuentro con Julián, segundo antes de atravesar una puerta que los deja ante el Acueducto de Segovia en el momento de su construcción. Los trabajadores del Ministerio bien pueden pertenecer al pasado y vivir en el presente – como es el caso de Alonso de Entreríos (Nacho Fresneda) o de Ernesto Jiménez (Juan Gea)–, bien pueden pertenecer al pasado y convivir en ambos tiempos –como es el caso de Amalia Folch (Aura Garrido) o de Diego Velázquez (Julián Villagrán)–, bien pueden pertenecer y vivir en el presente viajando cuando sea oportuno a cualquier espacio-tiempo –como es el caso de Julián Martínez (Rodolfo Sancho) –, o bien pueden pertenecer al pasado y vivir en el pasado –estableciendo contacto con el presente cuando lo consideren oportuno, como ocurre con Santiago Ramón y Cajal (Juan Antonio Quintana)–.

En las últimas décadas, el ámbito cultural español se ha abierto a diferentes formulaciones, acogiendo lo fantástico como un punto más de esa constelación tan propensa al paradigma realista. En este sentido, es cierto que lo fantástico ha ganado un importante espacio en el ámbito del cine: *Los otros* (2001, Alejandro Amenábar), *Los cronocrímenes* (2007, Nacho Villalondo), *El orfanato* (2012, Juan Antonio Bayona) o la saga *Rec* (2002 y, Jaume Balagueró y Paco Plaza; y 2012, Paco Plaza), son tres

ejemplos sintomáticos⁶. Y también que lo ha hecho en el literario: podríamos citar obras de Cristina Fernández Cubas (recientemente galardonada con el Premio Nacional de Narrativa), Félix Palma, José María Merino o David Roas. A su vez, se han multiplicado los festivales como el *MOT. Festival de Literatura de Girona-Olot*, el *Celsius 232. Festival de Terror, Fantasía y Ciencia Ficción de Avilés* o el *Festival de Cine Fantástico de Bilbao*. Incluso, ha entrado en las instituciones académicas de la mano de proyectos de investigación como el *Grupo de Estudios de lo Fantástico* de la Universitat Autònoma de Barcelona. En lo que respecta a las series televisivas en España, sería necesario remarcar el importante hito que supusieron las *Historias para no dormir*, de Narciso Ibáñez Serrador y que se emitieron entre 1966 y 1982, importantes porque se convirtieron en la primera experiencia gestada en la televisión generalista para producir distintas *tv-movies* bajo un mismo título (Diego, 2010: 143). En 2007, bajo la tutela de diferentes directores (Álex de la Iglesia, Paco Plaza, Jaume Balguero, Narciso Ibáñez Serrador, Mateo Gil y Enrique Urbizo) se rodaron las *Películas para no dormir*, vinculadas con la ya histórica serie. Podríamos citar otras, como *El Pantano* (2003, Daniela Féjerman, Inés París y Pepa Sánchez Biedma) o *¿Hay alguien ahí?* (2009, Joaquín Górriz). Sin embargo, de la mano de Gómez y de Felipe, podemos concluir que hasta la fecha «el espíritu de Chicho, el mismo que levantó ese ingenio televisivo que fueron las *Historias para no dormir*, es una excepción y que su legado no ha sido debidamente digerido a nivel industrial» (2014: 267), ya que ni han sido numerosas las formulaciones televisivas relacionadas (más o menos directamente) con lo fantástico, ni la calidad de las propuestas ha sido la requerida para gozar de éxito en la parrilla. Así pues, *El Ministerio del Tiempo* ha venido a llenar uno de los vacíos comentados en el citado artículo: «El reto es precisamente hacer participar a esas televisiones en un proceso de renovación del género que lo normalice a nivel industrial, lo que implica normalizarlo en la percepción del espectador, hacerlo próximo y habitual» (Gómez y de Felipe, 2014: 267-268).

En definitiva, la serie de los hermanos Olivares es una rara avis dentro del panorama actual que ha permitido conjugar el humor (tan recurrido en los seriales españoles) con lo arriesgado de lo fantástico y la más segura apuesta de lo histórico, que

⁶ Es clásico ya la obra editada por Carlos Aguilar (1999) bajo el título *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*. Más reciente es el artículo de Iván Gómez y Fernando de Felipe (2014), que realiza un panorama bastante completo sobre el cine de terror en España.

ya había tenido éxito en Televisión Española con series como *Isabel* (2012-2014, Jaume Banacolocha) o *Carlos, rey emperador* (2015-2016, Oriol Ferrer, Salvador García Ruiz, Jorge Torregrossa). *El Ministerio del Tiempo* emerge, por lo tanto, a partir de un posicionamiento novedoso que está teniendo éxito, como demuestran tanto unas audiencias casi siempre por encima de los dos millones de espectadores y del 10% de cuota de pantalla, como su posicionamiento en las redes sociales (Pimentel, 2015)⁷.

2. La revisión de la historia y de la literatura desde la ficción

Si Ismael Saz al reflexionar sobre los pormenores de la Guerra Civil, del Franquismo y de la Transición utilizaba el término *demanda social de memoria*, «alimentada de la aparición de nuevas generaciones que buscan saber» (2007:196), en el caso que nos atañe, e íntimamente relacionado, podemos hablar de una *demanda social de historia*, también rastreable en el aumento de ventas y publicaciones de ficciones históricas (Santiago Posteguillo, Marcos Chicot, Arturo Pérez-Reverte, etc.) y en el rodaje de numerosas películas y series: *Alatriste* (2006, Agustín Díaz Yanes), *Ágora* (2009, Alejandro Amenábar), *Hispania* (2010-2012, Carlos Sedes), *Toledo. Cruce de destinos* (2012, Emilio Díez), *1898 Los últimos de Filipinas* (2016, Salvador Calvo) y *Oro* (proyectada para 2017 por Agustín Díaz Yanes), entre otras.

Es cierto que Lukács (1976) defendió que la epopeya se hallaba en el origen de los relatos de ficción escritos en siglos posteriores y que Bajtin (1989) amplió, en cierto sentido, la teoría añadiendo otras tradiciones a ese caldo de cultivo. Sin embargo, a lo largo de la literatura occidental es posible rastrear obras en las que la historia, y no tanto la epopeya (con su vertiente épica, heroica y legendaria), ha sido, y continúa siendo, un ingrediente fundamental: en nuestra tradición es visible ya desde el romance medieval de los siglos XII y XIII, hasta las más recientes formulaciones de las ficciones históricas, pasando por los cantares de gesta o por buena parte de la novelística del siglo XIX. Más allá podemos ir todavía si pensamos que buena parte de la historiografía ha

⁷ La productora ha generado espacios de debate para los seguidores, que se hacen llamar *ministéricos*, como *La puerta del tiempo*, donde también pueden disfrutar de contenido extra. Su implicación ha llegado a niveles poco habituales, dejando un rastro de *fanarts*, de generadores de certificados de la serie o de podcasts (Solà i Gimferrer, 2015).

utilizado la literatura como una importantísima fuente de la que extraer numerosas conclusiones; al fin y al cabo, en tanto objeto cultural, las obras literarias reflejan (o, mejor, refractan), a través del lenguaje el trasfondo social e ideológico de una época gracias a su carácter polifónico y dialógico (Bajtín, 1989) y, a la vez, expresan el modo cómo la ciencia y la cultura comprenden la realidad (Eco, 1990). Si los historiadores han rastreado en obras literarias los testimonios sociales de una época, sus creencias y mentalidades, sus miedos y sus anhelos, los escritores han tomado la historia por derribo para ubicar sus ficciones, bien utilizándola como un mero marco inerte de la acción, bien reflexionando directamente con o sobre ella.

El Ministerio del Tiempo toma la historia como eje de las tensiones y de la trama, utilizando las herramientas de lo fantástico para «poner al lector ante lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real» (Roas, 2001: 8). Es este un mecanismo que nos descubre la posibilidad de existencia de una realidad otra, intrusa e indescifrable, ajena a la lógica racional que garantiza nuestra seguridad: lo sobrenatural, es decir, la existencia de una institución gubernamental encargada de velar por la seguridad de la historia controlando las puertas del tiempo, «se halla presente en el interior de la realidad, como una violenta corriente subterránea que debe ser silenciada continuamente, en aras de la continuidad cultural y la cordura individual» (Nandorfy, 2001: 255).

Es complejo fijar la vista en ficciones como *El Ministerio del Tiempo* en un momento como el actual, después de las reflexiones postmodernas que han abogado por la muerte de los metarrelatos (Lyotard, 1998) o por el fin de la historia (Fukuyama, 1992), en definitiva, que han traído consigo la desconfianza y el descrédito y, con ello, la puesta en duda no sólo de la historia, sino de nuestra propia realidad (Baudrillard, 1978 y 1991; o el constructivismo de Palo Alto con Watzlawick, 1988). En esta época de multiplicidad de verdades estéticas, ideológicas, sociales o políticas (de multiplicidad de vacilaciones y devaneos, de dudas y de cuestionamientos) en *El Ministerio del Tiempo* brota la voluntad de relectura de la historia de España, como ocurriera en buena parte de las novelas, películas y obras de teatro sobre la memoria histórica de la Guerra Civil (Martínez Rubio, 2015; Becerra, 2015; Sánchez-Biosca, 2006;) o en algunos

remake literarios de textos canonizados de la literatura universal (Molina Gil, 2015) ⁸. Como sucede en estas obras, *El Ministerio del Tiempo* se instaure en un espacio intermedial y moviliza dos esferas temporales: el viraje hacia el pasado tiene consecuencias en nuestra forma de interpretarlo y, por ende, en nuestra manera de comprender el presente. Y para ello, he aquí una de sus más grandes apuestas, no utiliza los códigos del realismo⁹, sino los de lo fantástico, con su gran potencial deconstructivo y saboteador:

La poética del relato fantástico supone el registro de los datos objetivos (religión, filosofía, esoterismo, magia) y su deconstrucción, no mediante una argumentación intelectual [...], sino mediante su definición como un conjunto de sistemas de signos repentinamente no aptos para expresar y transformar, en el registro de la regulación y del orden, el acontecimiento situado en el núcleo del drama fantástico (Bessière, 2001: 87).

El espectador de *El Ministerio del Tiempo* asume como pura ficción (alejada del relato histórico) lo que sucede en capítulos como aquel en que la patrulla debe viajar al siglo XVI para obligar a Cervantes a entregar *El Quijote* a tiempo en la imprenta o en el que marcha a la Residencia de Estudiantes a descubrir por qué Dalí ha pintado una Tablet en uno de sus cuadros. La serie de Olivares trabaja con los implícitos para provocar el cuestionamiento de lo histórico. Los códigos del humor y de lo fantástico, en tanto mecanismos de cuestionamiento de lo real, ayudan a ello¹⁰: no importa tanto si los hechos narrados sobre la no entrega de *El Quijote* son ciertos, tampoco si Lope de Vega se iba a enrollar o no en el San Esteban; importa el cuestionamiento sobre la historia (y sobre la literatura) en su conjunto, su posibilidad de verse alterada desde el

⁸ Utilizamos el término *canonizado* y no *canónico* siguiendo la terminología de Even-Zohar (1990), ya que, como señala Monserrat Iglesias en sus ensayos sobre la Teoría de los Polisistemas, estos nuevos conceptos permiten «subrayar que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino una categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad» (Iglesias, 1994: 332).

⁹ Ello no impide que establezca unas coordenadas realistas sobre el mundo ficcional, necesarias para que pueda brotar el efecto fantástico: «El narrador debe presentar el mundo del relato de la manera más realista posible. Así, la construcción del texto fantástico estaría guiada –paradójicamente– por una motivación realista [...] El espacio creado en sus páginas es siempre un ámbito en el que todo debe parecer normal. Además, cuanto mayor sea el realismo con que este es presentado, mayor será el efecto psicológico provocado por la irrupción del fenómeno insólito en ese ámbito tan cotidiano» (Roas, 2011: 112-113).

¹⁰ Sobre esta relación entre humor y puesta en duda de lo real, podemos citar, a modo de ejemplo, las reflexiones de Laura Pérez Rastrilla desde el marco de la fenomenología: «El humor desnaturaliza el mundo y así nos muestra la relatividad del ser humano. Los estudios realizados bajo este marco teórico confieren al humor un fuerte potencial subversivo al concluir que este funciona como un asalto a la realidad. Este cuestionamiento de la estructura de la realidad, permite la expresión de las contradicciones y ambigüedades presentes en nuestra vida diaria» (Pérez Rastrilla, 2015: 570).

presente. Como ocurriera en los relatos de Borges, de Cortázar o de Cristina Fernández Cubas, *El Ministerio del Tiempo* nos lanza a una visión fantástica del universo situándonos al borde del abismo y, con ello, consigue poner en tela de juicio nuestra idea de realidad (nuestra idea de historia y nuestra idea de literatura, también, en determinados capítulos). «Todos los gobiernos tienen secretos», dice Salvador Martí en el primer episodio de la serie, «Nosotros tenemos solo uno, pero es muy antiguo. Nuestro secreto es este Ministerio». Y es a partir de afirmaciones como esta cuando pueden brotar preguntas que nos permiten cuestionar nuestra propia sociedad y su constitución sobre los hechos del pasado en tanto herramientas para la formulación de la identidad: ¿Es posible la existencia de un Ministerio ocultado que trabaja al margen de la opinión pública para solucionar temas de importancia capital en el desarrollo político del Estado? ¿Cuántos detalles de la vida política del país nos son desconocidos porque tienen lugar en las sombras del sistema?

En una época como la actual, nadie pondría en tela de juicio que la historia es un constructo que no se fundamenta en lo que sucedió, sino en lo que juzgamos e interpretamos que sucedió, como ya dejara escrito Benjamin en su sexta tesis: «Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro» (Benjamin, 1989: 180). En el mundo ficcional de *El Ministerio del Tiempo*, sin embargo, la noción de *verdad histórica* cobra nuevos tintes, puesto que sí es posible (re)visitar el pasado para saber qué sucedió en cada uno de sus instantes precisos en un movimiento que permite una tendencia hacia la objetivación de la historia. Es cuando el espectador puede preguntarse si existe un control sobre lo que conocemos por parte del poder: ¿Qué correspondencia hay entre la Historia que conocemos y lo que realmente sucedió? ¿Y si determinados estamentos del poder han ocultado voluntariamente secciones de la Historia y la han ofrecido a la opinión pública de forma diferente? *El Ministerio del Tiempo* interpreta lo histórico y establece nuevas correspondencias que otorgan nuevas claves de lectura sobre el discurso. Ello no lo anula ni lo reescribe por completo, pero sí puede modificar su exégesis, es decir, la interpretación que desde el presente se realiza de la Historia en un movimiento deconstructivo. Así pues, queda de manifiesto que *El Ministerio del Tiempo* se inserta, más o menos voluntariamente, en la línea de los discursos que plantean relecturas de la historia, y que lo hace desde las

claves del humor y de lo fantástico, de gran potencial para estos fines por el necesario cuestionamiento de lo real que característicamente plantean.

3. Sobre el control social y la vigilancia histórica del sujeto

«El tiempo es el que es», dice Salvador, Subsecretario del Ministerio, en varios momentos de la serie como un dogma de fe que los funcionarios deben grabar a fuego para no pervertir el objetivo de la institución: «Aquí trabajan funcionarios españoles de distintas épocas con la misión de que la historia no cambie. Nuestros funcionarios viajan a la época donde se ha producido una alteración del tiempo y la corrigen», afirma de nuevo en los primeros minutos del primer capítulo. Poco después, Julián, en un primer cuestionamiento sobre la capacidad del Ministerio en favor de la sociedad, reflexiona: «Entonces, al poder viajar al pasado, se podría mejorar nuestro presente». Salvador, tajante, le responde: «Eso sería peligroso. Nuestra historia puede que no sea la mejor posible, pero podría ser peor».

Estos primeros instantes, permiten clarificar la posición de ambos personajes frente a la actuación del Ministerio del Tiempo y definen sus actos en posteriores capítulos. Salvador es la norma, el albacea de la legislación y el más férreo defensor del Ministerio: la propia serie se encarga de legitimar sus actuaciones cuando tras su vuelta consigue solucionar el caos en el que se había sumido el Ministerio tras su destitución (Capítulo séptimo de la segunda temporada). Julián es la palabra disidente, la figura que encarna la discusión en torno a los principios fundamentales del Ministerio: su huida del mismo a través del tiempo (capítulo primero de la segunda temporada) o sus constantes viajes al pasado para estar con su fallecida esposa e intentar salvarla de lo irremediable, son ejemplos manifiestos. El cierre de la primera temporada es claro a este respecto: «Lorca es un tío de puta madre», dice Julián, «sí, pero no puedo evitar que lo asesinen, igual que no puedo evitar que mi esposa muera».

El primer capítulo de la serie, «El tiempo es el que es», deja entrever, además, el resto de dualidades ideológicas que atraviesan *El Ministerio del Tiempo*. En este primer episodio, tras el reclutamiento de Julián, Alonso y Amelia, Salvador les encomienda la misión de viajar a 1808 para impedir la muerte del Empecinado y, con ello, la derrota de

España en la Guerra de la Independencia. La ideología ilustrada francesa, cumbre del progreso a finales del siglo XVIII y principio del XIX y reflejada en España con la Constitución de Cádiz, debe ser derrotada aun a sabiendas de lo que ocurrirá con la llegada de Fernando VII al poder. Finalmente, el Empecinado es salvado y la Historia se mantiene: José Bonaparte y los franceses y afrancesados serán expulsados de la Península para devolver la corona al Borbón que, poco después, renunciará a la Constitución de Cádiz mediante el «Manifiesto de los Persas» y mandará ejecutar al Empecinado y a muchos otros guerrilleros. En una suerte de primera anagnórisis de las muchas que tendrá a lo largo de la serie, Alonso de Entreríos es el encargado de cuestionar estas actuaciones desde su punto de vista de la España imperial del siglo XVI (desde sus códigos del honor y de la lealtad, de definitiva) a través de una referencia literaria:

Alonso: Su rey estará orgulloso de él. ¿Por qué ponéis esa cara?

Amelia: Su Rey lo mandó ejecutar. A él y a muchos otros que lucharon por España.

Alonso: ¿En vuestra época aún se lee el *Cantar de Mío Cid*?

Amelia: Claro.

Alonso: Nada ha cambiado desde entonces. Dios, qué buen vasallo si hubiera buen señor.

El posicionamiento del Ministerio trata de justificarse en determinados momentos, habitualmente a través de la voz de Salvador Martí: «Hay gente que quiere controlar el tiempo en su propio beneficio, por eso es importante [el Ministerio] ¿Se imagina que los romanos tuvieran acceso a las ametralladoras» (Capítulo primero de la primera temporada). Estas tesis se fundamentan en la paradoja temporal del efecto mariposa, enunciada por Edward Lorenz: un pequeño cambio en un tiempo T de un sistema variable tendrá consecuencias exponenciales en un tiempo T+1, T+2...T+N. Es paradigmático el ejemplo del relato de Ray Bradbury, «El ruido de un trueno» (Bradbury, 1982: 110-125): en un viaje hacia el pasado, Eckels, incumpliendo las órdenes, sale del sendero marcado y pisa una mariposa, lo que provocará cambios sustanciales en su presente: «Cayó al suelo una cosa exquisita, una cosa pequeña que podía destruir todos los equilibrios, derribando primero la línea de un pequeño dominó, y luego de un gran dominó, y luego de un gigantesco dominó, a lo largo de los años, a través del tiempo» (Bradbury, 1982: 124). Inspirado en este efecto, el capítulo final de la segunda temporada, «Cambio de tiempo», parte de la intromisión de Felipe II en los acontecimientos históricos de la Armada Invencible con el objetivo de cambiar la historia para derrotar a los ingleses. Es entonces cuando involuntariamente descubre que

no sólo es posible viajar hacia el pasado, sino también hacia el futuro. Gracias a ello, Felipe II acaba convertido en rey del tiempo y cambia sustancialmente la Historia de España a partir de esa alteración primera en las costas inglesas. En este sentido, el episodio actúa como un toque de atención en un momento de la serie en el que los protagonistas se debaten sobre la posibilidad de modificar la historia para mejorar el presente.

Así pues, el Ministerio se establece como la institución garante de la estabilidad en una *sociedad de control* (Deleuze, 1993) que actúa sobre el presente a partir del mantenimiento del pasado. Desde una posición de poder, legitimado por la legalidad del Estado Español, el Ministerio del Tiempo es un *panóptico* con algunas peculiaridades: mientras que para Bentham y Foucault, el poder de vigilancia de este instrumento debe ser visible («el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde es espiado», Foucault, 2003: 205) e inverificable («el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado», 2003: 205), en la serie de los hermanos Olivares la vigilancia se ejerce de forma silenciosa, como ocurre con los dispositivos de control más avanzados: existentes, pero encubiertos:

Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su departamento, su calle, su barrio, gracias a su tarjeta electrónica (individual) que abría tal o cual barrera; pero también la tarjeta podía no ser aceptada tal día, o entre determinadas horas: lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal (Deleuze, 1993: 39).

El poder no es representado por la barrera, por lo visible o los vigilantes (los funcionarios, en este caso), sino por el ordenador, es decir, por lo voluntariamente ocultado: es el faro de la isla de *Perdidos* o las miles de cámaras que graban la vida de Truman. Quizás convenga avanzar más sobre este concepto y hablar, como lo hiciera Mark Poster, de un *superpanóptico* que ocupa todas las acciones de la vida en sociedad: «El individuo normalizado no es solamente el que trabaja, está en un manicomio, una celda, la escuela, las fuerzas armadas, como señala Foucault, sino también el individuo, varón o mujer, en su casa, en el juego, en todas las actividades sociales de la vida cotidiana» (Poster, 1987: 45) El panóptico de Bentham se muestra, se levanta frente a los presos como lo hace el ojo de Sauron en *El Señor de los Anillos*; el del Ministerio se esconde tras los muros de un edificio abandonado y penetra o se hunde en el subsuelo

hacia una intrincada red de puertas, de cámaras en definitiva, que recuerdan a la novela de Orwell: «Big brother is watching you» (2013). La discreción prima en el Ministerio. Su secretismo es su posibilidad de supervivencia; su conocimiento público, sería el caos temporal. El detalle es más acorde a las actuales sociedades de la desaparición donde los *aparatos represivos del estado*, en términos de Althusser (1974), han sustituido la emergencia de la agresión física por la violencia silenciosa, asimilándose a los *aparatos ideológicos* (Althusser, 1974) y actuando así incluso con mayor incidencia, sin que esta sea percibida como tal¹¹: «Todos los gobiernos tienen secretos», dice Salvador Martí en el primer episodio de la serie, «Nosotros tenemos solo uno, pero es muy antiguo. Nuestro secreto es este Ministerio». En términos más recientes, podemos definir la sociedad que se representa en el mundo ficcional de *El Ministerio del Tiempo* a partir del concepto *fascismo de baja intensidad*, que define a aquellos estados que han sustituido «sin abandonarla, la prioridad de la agresión física o por la fuerza reemplazándola por la prioridad de la incidencia ideológica, persuasiva y seductora» (Méndez Rubio, 2012: 95)¹².

¹¹ Althusser parte de la noción marxista de Aparato del Estado para llegar a definir los *aparatos represivos* como aquellos que «funcionan mediante la violencia, por lo menos en situaciones límite» (1974: 130) y los *aparatos ideológicos* como aquellos que funcionan mediante la ideología, entendida como «la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (1974: 144). Así pues, mientras que «el aparato (represivo) de Estado, por su cuenta, funciona masivamente con la represión (incluso física), como forma predominante, y sólo secundariamente con la ideología. (No existen aparatos puramente represivos.)» (1974: 133), los *aparatos ideológicos* «funcionan masivamente con la ideología como forma predominante, pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica (No existe aparato puramente ideológico.)» (1974: 133).

¹² Para justificar esta noción de Méndez Rubio, podemos retrotraernos hasta Foucault, cuando afirma en un comentario a *El anti-Edipo* de Deleuze y Guattari que el mayor enemigo no es el fascismo de Hitler y Mussolini sino el que está en todos nosotros, en nuestras cabezas, en nuestra percepción de la política, en nuestra forma de comportamiento y que nos hace amar al poder (1994: 90: «¿Cómo eliminar el fascismo de nuestros discursos y de nuestros actos, de nuestros corazones y de nuestros placeres? ¿Cómo desalojar el fascismo que se ha alojado en nuestros comportamientos?», se cuestiona Foucault (1994: 90) y, en la misma línea, el autor del concepto citado, Antonio Méndez Rubio: «¿Qué pasaría si también pudiera verse, como decía en su momento Adorno, que lo preocupante no son tanto las escaramuzas neofascistas contra la democracia sino las tendencias neofascistas inherentes al actual sistema democrático?» (Méndez Rubio, 2012: 106). Ambas posturas son extremas, cierto, pero también verdaderamente apabullantes en sus consecuencias. Si las seguimos, debemos aceptar que habitamos sociedades de tintes fascistas, dice Foucault, donde las huellas del fascismo están cinceladas en su diseño estructural: vivimos en estados cuyos discursos son, en realidad, un *monólogo del poder* al que se le continúa llamando comunicación (Galeano, 2004: 289). Aunque nuestra voluntad no sea la de participar de esa nueva forma de estructuración, su carácter silencioso y totalizador, siempre dispuesto a penetrar como una afilada daga en nuestra *ideología* (Althusser), provoca que sus presupuestos lleguen a alojarse en nuestros comportamientos a través de la propaganda, de la cultura, de la educación, de los medios de comunicación, etc.

El Ministerio se establece como la sede del control social de la Historia y esta, a su vez, se convierte en lugar de encierro programático. Lo fantástico permite que su capacidad de vigilancia se extienda a todas las épocas de la Historia y la voluntad institucional de «evitar que alguien reescriba nuestro pasado y [de] preservar nuestra memoria histórica» (en palabras de Salvador Martí en el último capítulo de la primera temporada), convierte el pasado en un lugar ausente de libre albedrío donde el destino de los hombres y mujeres que lo habitan está determinado por una oficina gubernamental del siglo XXI. Su libertad es una falacia, una mentira, un *gran interior* (Sloterdijk, 2007) cuyas únicas grietas (las puertas) son un secreto de estado: «Con el destino no se juega en este Ministerio», afirma Salvador. Es así como la vigilancia adquiere tintes biopolíticos, en tanto practicada por un aparato institucional que domina al sujeto, puesto que el ejercicio del control social también se efectúa principalmente sobre lo somático, sobre el cuerpo mismo del sujeto histórico (Foucault, 1999: 363-384).

Desde los presupuestos de Deleuze, el Ministerio adquiere una doble funcionalidad: *encierro y control*: «Los encierros son moldes, módulos distintos, pero los controles son modulaciones, como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro» (Deleuze, 1993: 38). Primero, entiende al sujeto como una sustancia maleable, obligado a encajar en el molde que dicta el devenir histórico y su voluntad preservadora. Pero, segundo, considera posible su modulación, siempre con el mismo objetivo en mente: mantener el pasado, por despiadado, sangriento e injusto que este sea, para mantener el orden social del presente. Importa el hoy, la preservación de lo actual en detrimento de la Historia, aunque ello suponga cargar con falsedades, mentiras y muertes. En este sentido, la línea de pensamiento del Ministerio tiene mucho que ver con Maquiavelo: el fin justifica los medios. He aquí la modulación: es posible modificar partes de la historia intermedias, siempre que no sean modificadas sus consecuencias. Por ejemplo, es posible trasladar a Cervantes al siglo XXI para que escriba *El Quijote* haciéndole creer que todo es un sueño, es posible que Alonso de Entreríos utilice una motocicleta en el pasado para solucionar los entuertos o es necesario para el funcionamiento del Ministerio que determinados agentes cuya existencia pertenece al pasado viajen a través de los siglos para poder informar de su vigilancia y, con ello,

legitimar las actuaciones del Ministerio en cada una de las épocas. El sujeto histórico, aquel que pertenece al pasado, es importante en tanto de él depende nuestra supervivencia actual. No importan sus libertades ni las injusticias que sobre él se cometan. Su vida sólo vale porque permite mantener el presente: Lorca no puede ser avisado de su fusilamiento por Julián, que huye antes de declararle que es un viajero temporal, porque la Historia posterior se vería modificada. Lorca debe morir, según el Ministerio, para preservar el *status quo* del siglo XXI y el argumento es, en el fondo, el miedo a lo desconocido, a las consecuencias de esas decisiones. Y ello nos abre la puerta al cuestionamiento sobre la historia y la literatura. Lo incontrolable de tales supuestos es la razón de existencia del Ministerio y quien atenta contra sus fundamentos recibe un castigo: ocurre con las voces disidentes de Lola Mendieta (ex-agente del Ministerio que se encarga de mercadear entre diferentes épocas temporales), de Leiva (ex-agente encarcelado en un penal del siglo XI tras liderar una rebelión contra el Ministerio, que no le permitió llevar a su hijo enfermo de leucemia desde el siglo XIX hasta el XXI para ser curado) o de Irene (agente del Ministerio de actuación crítica, atormentada por su traición a Leiva).

En *El Ministerio del Tiempo* no asistimos (todavía) a la redención de los *subalternos*, en tanto seres humanos sin posibilidad de tomar la palabra (Spivak, 2009) como sí ocurre en *El show de Truman*, y cuando alguien lo hace es tildado de excéntrico y perturbado y, a consecuencia de ello, recibe un castigo ejemplar. La verdad es posesión de los cómplices del poder, quienes la utilizan para controlar el desarrollo de los sucesos históricos¹³: «En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce», dice Foucault en un diálogo con Deleuze (Foucault, 1994a: 15). Continúa en otro texto:

Pienso que no puede existir ninguna sociedad sin relaciones de poder, si se entienden como las estrategias mediante las cuales los individuos tratan de conducir, de determinar, la conducta de los otros. El problema no consiste por tanto en intentar disolverlas en la utopía de una comunicación perfectamente transparente, sino de

¹³ Además, estos cómplices, los funcionarios, son seleccionados concienzudamente y tienen unos perfiles determinados que de alguna forma les atan al Ministerio, ya que una vuelta a sus orígenes es un imposible o un paso atrás en su evolución. Por ejemplo, Alonso fue un condenado a muerte salvado de la horca que no puede volver a su tiempo histórico porque todos lo creen muerto, y en las ocasiones que regresa se hace pasar por un espectro. Amelia es una adelantada a su tiempo, deseosa de avances, muy en la línea del pensamiento de la modernidad de finales del siglo XIX; su mentalidad es mucho más acorde al siglo XXI y, aunque continúa viviendo con su familia, es lo suficientemente inteligente para no desvelar un secreto que le está permitiendo conocer el porvenir de la sociedad que habita. Julián, por su parte, es un individuo abocado al fracaso desde la muerte de su mujer, definido por Salvador como alguien «no tiene nada que perder, y eso también tiene su lado bueno».

procurarse las reglas de derecho, las técnicas de gestión y también la moral, el ethos, la práctica de sí, que permitirían jugar, en esos juegos de poder, con el mínimo posible de dominación (Foucault, 1994b: 138).

Ante el espectador, el poder no se oculta: el poder lo posee el Ministerio. Sí lo hace en el mundo ficcional ante la sociedad del presente y del pasado, siguiendo, de nuevo, a Foucault: «Nadie, hablando con propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en determinada dirección, con unos a un lado y otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exactamente, pero sabemos quién no lo tiene» (Foucault, 1994a: 15). Desde el otro lado de la pantalla sí sabemos quién posee el control, el poder sobre el devenir de la historia y somos testigos de que se ejerce de forma vertical y unidireccional: de arriba hacia abajo, como actuaban los *aparatos represivos del estado* teorizados por Althusser (1974).

El poder del Ministerio es otorgado por la posesión, en exclusiva, de la Historia. La Historia la escriben desde arriba, parece decirnos *El Ministerio del Tiempo*, nosotros somos (y hemos sido) sus peones. Existe un movimiento de centralización de la misma en tanto pertenencia al Estado, que se convierte en garante de su mantenimiento y (quién sabe) de su modificación para su propio beneficio (cuestión esta todavía abierta en la serie).

En este sentido, y como ya hicieran numerosas obras literarias en las que se inspiran los hermanos Olivares, como *1984*, de Orwell, o *Un mundo feliz*, de Huxley, *El Ministerio del Tiempo* nos señala, aunque de forma menos politizada, menos marcada, las posibilidades ocultas del sistema para controlar las vidas de los sujetos. La existencia del Ministerio implica, en nuestra realidad, la posible existencia de instituciones ocultas cuyo funcionamiento nos es desconocido. Y ello es posible en la serie gracias a los códigos de lo fantástico, que actúan, como el propio Ministerio, al otro lado de la realidad consabida para ponerla en tela de juicio. Comparten su condición de oculto. La literatura, el cine, las series, la poesía, etc., se han convertido en importantes mecanismos de (des)ocultación, de puesta sobre el tablero de lo que ha sido voluntariamente escondido para desactivarlo, siguiendo, en determinados momentos, las consignas de Bourdieu:

Los escritores y los artistas podrían desempeñar, en la nueva división del trabajo político, o, para ser más exactos, en la nueva manera de hacer política que hay que inventar, un papel absolutamente insustituible: dar *fuerza simbólica*, a través del

arte, de las ideas, de los análisis críticos; y, por ejemplo, dar una forma *visible y sensible* a las consecuencias, todavía invisibles, pero científicamente previsibles, de las medidas políticas inspiradas en las filosofías neoliberales (Bourdieu, 2001: 45).

El Ministerio del Tiempo se ubica en ese espacio de lo oculto para sacar a la luz las oscuridades del Estado. Recurre a lo literario, por supuesto, sobre todo a las vertientes de lo fantástico y de lo distópico, pero también a nuestra relevante historia literaria, sobre la que nos invita a pensar, a conocer y a recapacitar de la mano de Cervantes, de Lope de Vega, de Federico García Lorca, de las Simsombrero (a quienes reivindica) o de Lázaro de Tormes (a quien lleva a la vida). *El Ministerio del Tiempo* es un nódulo entre ficciones de géneros muy diferentes que aúna, además, una carga teórica y de reflexión sobre lo social de relativo peso. Difícil de conjugar, como lo hace, en un serial para todos los públicos. Y he aquí también su importancia (y su peligro al mismo tiempo), la causa que hace necesario un estudio cultural que señale sus oposiciones, sus jerarquías, su ideología. En definitiva, la visión del mundo que transmite a los espectadores. El juego con las cuestiones implícitas, que en algunas ocasiones materializan con sus dudas los personajes, es, como se ha comentado, una de las claves. También lo es la postura del Ministerio frente a la historia, frente a la literatura (traída a la serie de forma significativa) y, sobre todo, frente a la relación entre ellas y la sociedad. Pensar sobre estas cuestiones tiende puentes, como aquí se ha intentado hacer, necesariamente interdisciplinarios, gracias a los cuales se abren posibilidades para profundizar en temporadas venideras sobre una serie que nos permite reflexionar extensamente desde la crítica, entendida, como hiciera Foucault, como «el arte de no ser gobernado o incluso en arte de no ser gobernado de esa forma y a ese precio» (Foucault, 2006: 8). Una proclama esta que podría ser perfectamente aplicable al Ministerio: Julián, Alonso y Amelia bien lo saben.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Carlos (ed.) (1999): *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*, San Sebastián, Donostia Kultura.

ALTHUSSER, Louis (1974): *Ideología y aparatos ideológicos del estado: notas para una investigación*, Barcelona, Seminario del Instituto de Estudios Laborales.

- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (1991): *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama.
- BECERRA, David (2015): *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- BENJAMIN, Walter (1989): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BESSIÈRE, Irene (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 84-104.
- BOURDIEU, Pierre (2001): *Contrafuegos II*, Barcelona, Anagrama.
- BRADBURY, Ray (1982): *Las doradas manzanas del sol*, Barcelona, Minotauro.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cour du fantastique*, París, Galimard.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France*, París, Librairie José Corti.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Madrid, Visor.
- DELEUZE, Gilles (1993): “Posdata sobre las sociedades de control”, *Ajoblanco*, núm. 51, pp. 36-39.
- DIEGO, Patricia (2010): *La ficción en la pequeña pantalla*, Barañáin, Eunsa.
- ECO, Umberto (1990): *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): *Polysistem Studies*, monográfico en *Poetics Today*, vol. 11, núm. 1.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001): “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 283-297.

FOUCAULT, Michel (1994): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Barcelona, Altaya.

FOUCAULT, Michel (1994b): *Hermenéutica del sujeto*, Madrid, Ediciones de la Piqueta

FOUCAULT, Michel (1999): *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós.

FOUCAULT, Michel (2003): *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

FOUCAULT, Michel (2006): *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos.

FUKUYAMA, Francis (1992): *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.

GALEANO, Eduardo (2004): *Patas arriba: la escuela del mundo al revés*, Madrid, Siglo Veintiuno.

GÓMEZ, Iván y DE FELIPE, Fernando (2014): «Panorama crítico del cine fantástico español», en David Roas y Teresa López Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2015)*, Málaga, e.d.a. libros, pp. 251-269.

IGLESIAS, Monserrat (1994): «El sistema literario: Teoría Empírica de la Literatura y Teoría de los Polisistemas», en Darío Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

LOVECRAFT, Howard Philipps (1994): *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza.

LUCKÁCS, György (1976): *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo.

LYOTARD, Jean-François (1998): *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2015): *Las formas de la verdad investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelona, Anthropos.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza, Eclipsados.

- MOLINA GIL, Raúl (2015): «De lo subatómico a lo inmenso: sobre la influencia de la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica en lo fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, vol. III, núm. 2, pp. 177-202, en [<http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v3-n2-molina>] (Consultado: 18/03/2016).
- MOLINA GIL, Raúl (2015): «De remakes, zombis y tradición(es): El caso de *El Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*», *452º F*, núm. 13, pp. 148-170, en [<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/299137/388398>] (Consultado: 18/03/2016).
- NANDORFY, Marha J. (2001): «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 243-261.
- OLIVARES, Pablo y OLIVARES, Jaime (dirs.) (2015): *El Ministerio del Tiempo*, Cliffhanger, Onza Partners y Televisión Española, España, 2015-2016.
- ORWELL, George (2013): *1984*, Barcelona, Debolsillo.
- PÉREZ RASTRILLA, Laura (2015): «El humor en la guerra: la desintegración de Yugoslavia a través de las viñetas de Franco Juri», en Antonio Laguna Platero y José Reig Cruañes (eds.), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 565-580.
- PIMENTEL, Aurelio (2015): «Ministéricos: radiografía de un fenómeno fan televisivo en la era de internet y las redes sociales», *Radio Televisión Española* (Madrid), 21 de abril de 2015, en [<http://www.rtve.es/television/20150421/ministericos-radiografia-fenomeno-fan-televisivo-era-internet/1133040.shtml>] (Consultado: 18/03/2016).
- POSTER, Mark (1987): *Foucault, el marxismo y la historia. Modo de producción versus modo de información*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 193-221.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, vol. 2, núm. 3, pp. 95-116.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y Guerra Civil española: del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial.
- SAZ, Ismael (2007): «Franquismo: pasado y memoria», *Sociohistórica*, núm. 21-21, pp. 187-201, en [\[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/13556/Documento_completo.pdf?sequence=1\]](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/13556/Documento_completo.pdf?sequence=1) (Consultado: 18/03/2016).
- SLOTERDIJK, Peter (2007): *En el mundo interior del capital (Para una teoría filosófica de la globalización)*, Madrid, Siruela.
- SOLÀ I GIMFERRER, Pere (2015): «La fiebre ministerica», *La Vanguardia* (Barcelona), 30 de marzo de 2015, en [\[http://www.lavanguardia.com/series/20150330/54428583059/el-ministerio-del-tiempo-ministericos-fans-fenomeno-redes-sociales.html\]](http://www.lavanguardia.com/series/20150330/54428583059/el-ministerio-del-tiempo-ministericos-fans-fenomeno-redes-sociales.html) (Consultado: 18/03/2016).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009): *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA.
- VAX, Louis (1960): *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, Eudeba.
- WATZLAWICK, Paul (comp.) (1988): *La realidad inventada*, Buenos Aires, Editorial Gedisa.