

MONSTRUOS FAMILIARES: REPRESENTACIONES DEL MIEDO EN LA
GUERRA CIVIL Y LA POSGUERRA EN LA LITERATURA Y
EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

by

ÁLVARO MORENO ARES

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages
and the Graduate School of the University of Oregon
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy

June 2016

DISSERTATION APPROVAL PAGE

Student: Álvaro Moreno Ares

Title: Monstruos familiares: Representaciones del miedo en la Guerra Civil y la posguerra en la literatura y el cine español contemporáneo.

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Romance Languages by:

Gina Herrmann	Co-Chair
Pedro García-Caro	Co-Chair
Sergio Rigoletto	Core Member
Michael Hames-García	Institutional Representative

and

Scott L. Pratt	Dean of the Graduate School
----------------	-----------------------------

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Graduate School.

Degree awarded June 2016

© 2016 Álvaro Moreno Ares
This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs (United States) License.



DISSERTATION ABSTRACT

Álvaro Moreno Ares

Doctor of Philosophy

Department of Romance Languages

June 2016

Title: *Monstruos familiares: Representaciones del miedo en la Guerra Civil y la posguerra en la literatura y el cine español contemporáneo.*

This dissertation studies the cultural traces of the experience of fear in relation to the social and cultural legacies of the Spanish Civil War and the Francoist dictatorship. By applying the theoretical and narratological insights afforded by the horror genre and through the figure of the monster, the research identifies and analyzes alternative memories of the traumatic past, exploring the experience of fear within film and literature to reveal and claim an unrecognized approach to the representation of the war, with key critical findings and implications regarding the shaping and interpretation of the Spanish social imaginary of this event in this most persistent of cultural debates.

Chapter II, explores the maquis in *Luna de lobos* (1985) by Julio Llamazares, tracing the human involution of a group of men that seeking refuge from Francoist repression become monstrous shells of themselves. It pursues this degradation to rethink the *locus* of the monster, finding it in the monstrous policies of the regime, that demands the exorcism of the resistance movement—the ultimate Other—rendering it ghostly by community and family as the cornerstone foundational violence of a new society. Chapter III, delves into the cinematographic representation of monsters and monstrous elements in *Pa negre* (2010) by Agustí Villaronga. It studies the competing narratives in postwar Spain that turn

a child of the defeated into a monstrous regime supporter, a process that suggests the origins of contemporary society as the monstrous traces of Francoist society. It analyzes the features that render its protagonist, first, a monster in the eyes of the new regime—along the lines of the classical monster—to later on, through disappointment, shame and betrayal, a monster to his family and social class—thus becoming a modern monster. Chapter IV tackles a cinematographic allegorical representation of the past in *Balada triste de trompeta* (2010) by Álex de la Iglesia, a *tour de force* that attempts to be a total narrative of the war, a collage of historical memory through the monstrous moments that define Francoism. The fusion of elements from “esperpento”, horror and melodramatic national romance render a unique postnational satire.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Álvaro Moreno Ares

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:

University of Oregon, Eugene
Central Washington University, Ellensburg
Big Bend Community College, Moses Lake

DEGREES AWARDED:

Doctor of Philosophy, Romance Languages, 2016, University of Oregon
Master's Degree, Spanish, 2008, University of Oregon
Bachelor of Arts, Education, 2006, Central Washington University
Bachelor of Arts, Psychology, 2006, Central Washington University
Associate in Arts and Science, 2004, Big Bend Community College

AREAS OF SPECIAL INTEREST:

Spanish Contemporary Peninsular Literature and Film
Horror, Terror and Representations of Fear
Spanish Monsters

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Graduate Teaching Fellow, Department of Romance Languages at the University of Oregon, 2006-2016

GRANTS, AWARDS, AND HONORS:

Beall Graduate Dissertation Scholarship, University of Oregon, 2014.

President's Scholar, *Summa cum Laude*, Central Washington University, 2006.

Walter H. Meyer-Garry L. White Memorial Educational Fund, Central Washington University, 2005.

Fairway Properties Scholarship, Central Washington University, 2005.

Schliesman Memorial Scholarship, Central Washington University, 2005.

Washington Association for Language Teaching, Central Washington University,
2005.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express my most heartfelt appreciation and thanks to Professors Gina Herrmann and Pedro García-Caro for their invaluable support and assistance in the preparation of this manuscript. Their guidance and counsel was essential in the framing of very important questions that rendered this project viable and groundbreaking in its contribution to current discussions on Spanish Horror genre in literature and film. Their vast knowledge of modern intellectual concerns, cultural developments, and artistic representations and criticism in Spain and Latin America played a very prominent role in my research and the development of my own theoretical constructs for the analysis and valuation of the primary texts. I want to acknowledge their relentless commitment and unwavering investment in this dissertation and their incisive readings and candid feedback during all the various stages of the writing process. Also, I would like to recognize them for their outstanding professionalism and example as scholars and mentors and also thank them for their contributions to my education as teachers and professional colleagues and perhaps, most essentially of all, for their solidarity as comrades and caring friends.

I wish to express great thanks to the other two committee members. Professor Sergio Rigoletto, whose expertise in film and his reading suggestions of Gothic genre proved to be valuable contributions to the project. And Professor Michael Hames-García, for not shying away from what most certainly looked like a project of monstrous proportions at first and for being an extremely good reader and talented at formulating very poignant questions that helped to keep the discussion grounded and accessible to a general audience.

This dissertation is dedicated to my grandparents, who lived through a war and a dictatorship and really knew fear. To my mother, who instilled in me very early on the value of achieving an education and gave me the courage to study hard and see my goals come true. To my father, who introduced to me and taught me an appreciation for literature and the performing arts. To my wife, who has endured a long journey, applauding at my best and holding me through the worst. And to my children, those beautiful monsters who by asking “why” have taught me so much.

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. INTRODUCTION	1
El pasado como pesadilla.....	6
Remedios para salir de una pesadilla	12
Las injusticias del pasado como espectro del presente	17
El pasado a través de sus monstruos	26
II. LUNA DE LOBOS: DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ESPECTRALIDAD	36
<i>Luna de lobos</i> : Una novela de dimensiones monstruosas.....	43
Entre hombres y lobos: el maqui como monstruo	49
Las trampas del franquismo: hacia la deconstrucción de una monstruosidad demasiado ambigua.....	67
El monstruoso viaje del maqui a la espectralidad.....	73
¿Sociedad panóptica o campo de concentración?: Foucault y Agamben frente a <i>Luna de lobos</i>	86
III. PA NEGRE: UNA TEORÍA DE LA MONSTRUOSIDAD PARA LA POSGUERRA.....	92
<i>Pa negre</i> como desmantelamiento de la utopía	98
La gestación de un monstruo en un mundo de monstruosidades.....	109
Andreu como monstruo clásico: la mirada de la derecha	131
Andreu como monstruo moderno: la perspectiva de la izquierda.....	150
IV. BALADA TRISTE DE TROMPETA: ¿POR UN PASADO QUE MURIÓ?	189
Chapter	Page

Coordenadas teórico-culturales para representar un pasado monstruoso	194
Juego de géneros	203
Intertextualidades	209
Payasos que dan miedo	215
Javier	221
Sergio	225
Natalia	230
Desmontaje de una alegoría: la nación como romance violento.....	232
España frente a su monstruoso legado	250
CONCLUSIONES	258
OBRAS CITADAS	262

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta a continuación explora la representación cultural del miedo en la literatura y el cine español contemporáneo enfocándose en un grupo de textos que tienen como objeto abordar las atroces transformaciones sociales y personales sufridas por las víctimas de la Guerra Civil española (1936-1939) y el periodo de posguerra conocido como el franquismo (1939-1975) a través de la figura del monstruo o recurriendo a aspectos abstractos y constitutivos de la monstruosidad. Este estudio parte de la premisa de que la dictadura militar de Francisco Franco, mediante la instrumentalización de una experiencia tan intensa y paralizante como el miedo y a través de su calculada reconversión en terror, hizo de éste un arma táctica de guerra que resultó ser crucial en su estrategia de control total, sembrando el pánico y posibilitando su victoria durante la guerra y amedrentando al conjunto de la población civil después en la posguerra. De este modo, esta investigación se hace eco y copartícipe de una serie de cuestiones históricas, políticas, y especialmente, sociológicas y antropológicas, que han ido creciendo en interés social y académico a lo largo de los años y que tienen como objetivo principal esclarecer el papel que desempeñó el miedo durante el franquismo. Lo que se ensaya a continuación se suma a este proyecto bajo la convicción de que una mejor comprensión de las conductas que durante mucho tiempo han regido y prevalecido en el conocimiento y actitud social hacia el pasado traumático de la dictadura durante la etapa democrática —y que en cierta manera siguen latentes, resistiéndose a desaparecer por completo y dejar de crispas el presente— radica en una comprensión sólida de los

duraderos efectos que acompañan la utilización sistemática del miedo como herramienta clave con la que el régimen consiguió consolidarse en la sociedad española y permanecer en el poder durante casi cuatro décadas, así como considerar también los insospechados trastornos y subjetividades distorsionadas que dejó el franquismo como legado torturado y venenoso, y secuela para el presente.

No obstante, en el espacio que aquí nos ocupa, resultará más productivo concebir este ensayo como una encrucijada en la que, a través de textos literarios y cinematográficos, confluyen las preguntas formuladas por otras disciplinas al tiempo que se dan cita cuestiones específicamente relacionadas con su representación artística. Esta intersección es particularmente importante ya que combina las aportaciones recientes de las ciencias sociales con las contribuciones que han hecho la literatura y el cine desde muy temprano, especialmente si reconocemos que han sido estos dos últimos campos de producción cultural, mediante el uso de diversas narrativas, la representación de la imagen, y la codificación de la experiencia por medio de lo simbólico y lo alegórico, quienes más se han ejercitado y entregado a dilucidar y llenar el trauma y el vacío cultural infligido con la guerra y la posguerra y que dejó desde un primer momento la necesidad reincidente e insaciable por comprender su sinrazón, y de la cual, la inagotable producción dedicada a este episodio histórico sigue dando cumplida cuenta.

El periodo de producción cultural aquí estudiado se circunscribe a las tres décadas siguientes al final del franquismo, pues al final de la dictadura comienza un intenso periodo de reconstrucción y recuperación de la memoria. Estas formas de restaurar la memoria no sólo han posibilitado el acceso al pasado a un público sumido activa y pasivamente en la ignorancia de su propia historia sino que también la han moldeado,

dando formas concretas a su imaginario social y al recuerdo mediante la creación de puntos de referencia icónicos en la memoria colectiva. Se podría clasificar este estudio, por tanto, como una historia social y cultural del miedo en el franquismo a través del análisis crítico de sus representaciones literarias y cinematográficas que hacen acopio de imágenes, comportamientos, convenciones, similitudes, referencias, espacios, mitos y leyendas para hacer accesible las múltiples caras del miedo o establecer un posicionamiento afectivo hacia el terror y horror tal cual se puede entender como discurso, manipulación o intencionalidad concertada por parte del franquismo. Por supuesto en este análisis serán también objeto de interés obligado en sus propuestas, cuestiones relacionadas con la teorización y la configuración de géneros, la formación de cánones, la folclorización de un imaginario social marcado por el miedo o las correspondencias entre discurso y estética.

El estudio y la representación del miedo en las artes literarias y fílmicas ha recaído tradicionalmente dentro del dominio del género de terror y, con este fin, se ha distinguido mediante la creación de un catálogo de ambientes, situaciones y lugares, de imágenes y arquetipos —monstruos— con los que recrear simbólicamente los paradigmas filosóficos y las paradojas afectivas que caracterizan la experiencia física y psíquica del miedo. Por eso, nos interesa explorar aquí qué productos culturales han surgido dentro de la narrativa y el cine español contemporáneos que, con motivo de la guerra o la posguerra, han intentado dilucidar los efectos nocivos del terror franquista y su alcance social por medio de representaciones cuya articulación del pasado ha tenido lugar utilizando lo que podemos denominar “el discurso de la monstruosidad.”

Como primera toma de contacto, podemos introducir aquí este concepto como el discurso que, en su intento por representar la diferencia en sus posibles variantes — ideológica, social, económica, religiosa, moral, cultural, racial o sexual— recurre a un uso premeditado de la alteridad para plantear dicha diferencia en términos de extradimensionalidad y distancia, unas veces insalvable e inadmisibles, otras veces cruel e injusta, pero, en cualquier caso, siempre como una forma de proyectar ansiedades, imaginar opuestos y confrontar a un Otro (ir)reconciliable (Ingebretsen 1-17). En ocasiones la monstruosidad es el discurso reaccionario de la expulsión y el rechazo, que percibe al Otro como extraño y extranjero (he aquí su filiación etimológica), y lo asocia con lo peligroso, lo amenazante, lo intolerable e impuro, lo repelente, lo ominoso, o lo abyecto e innombrable en sus manifestaciones más extremas (Kristeva 1-31). Otras veces el discurso de la monstruosidad adquiere un talante progresista e inclusivo (Gordillo y Spadaccini 3), que deconstruye la diferencia como algo doméstico e íntimo, familiar y protector, que se presta a reclamar una simple víctima incomprendida producto de las circunstancias o el desconocimiento. Por eso lo monstruoso es tan productivo, porque su ambigüedad requiere siempre una interpretación semiótica y, en sus casos más complejos, amalgama atributos y sentidos opuestos que hacen todavía más rica y exigente la distinción de su signo y valiosa su aportación cultural.

Así, el propósito de este estudio es indagar y explicar qué textos y qué monstruos se han utilizado para encarnar simbólicamente los miedos acumulados en el pasado, qué rasgos los definen y qué aportan esos monstruos a nuestra comprensión del pasado franquista, y quizá, de manera aún más crucial, responder por qué algunas creaciones han utilizado la monstruosidad como forma de representación y recurso para hacer el pasado

accesible al presente. No obstante, conviene aclarar desde un principio que, lejos de plantear un estudio exclusivo de las figuras que a primera vista y de manera previsible ocupan, o serían candidatos a ocupar, un lugar especial en el imaginario popular como encarnaciones del miedo, en su mayoría representantes locales del régimen y administradores del terror —guardias civiles, miembros de la falange, curas chivatos, caciques, terratenientes, delatores y una ingente masa difusa de autoridades y cargos— nos resulta de especial interés explorar los efectos del miedo en la población y con empeño primordial, en qué sentido se pueden identificar rasgos monstruosos en las víctimas de la guerra como consecuencia de su exposición dolorosa y prolongada a los resortes del terror franquista. Como veremos, la monstruosidad en estos textos es una monstruosidad familiar, tal vez más monstruosa por ello, al incluir unas veces padres, otras hijos, unas veces hermanos, otras compañeros de trabajo: una monstruosidad dolorosamente íntima.

Por consiguiente, como se articulará de diversas formas, una de las reivindicaciones centrales en este estudio gira en torno a la brillantez y la singularidad de un grupo de representaciones que nos permiten afirmar la existencia de un género no reclamado, que acota el ámbito histórico y memorístico de la guerra, y especialmente la posguerra, como un espacio poblado por monstruos y que engendra monstruos a su vez, que hace de la monstruosidad una forma de vida y una forma de morir, que se presenta como un discurso y como las propias bases para la deconstrucción hermenéutica de dicho discurso. Como se hará evidente de manera detallada a lo largo de sucesivos análisis también, uno de los elementos de atención primordial en estas obras recaerá en los procesos metamórficos que sufren sus protagonistas, sus familias, la comunidad

inmediata, el pueblo, y que nos sirven como procesos transformativos que nos revelan la emergencia de sujetos nacionales, traidores y cómplices que, ante la profunda miseria, el hambre, los interrogatorios, las palizas, y la terrible impotencia a la que se ven sometidos, acaban por consentir y colaborar con sus agresores en un pacto aberrante, que los despoja totalmente de su humanidad para rendirlos abyectos, monstruosos. No obstante, lejos de enfrentarnos a los acostumbrados sobresaltos emocionales que han venido a definir el género en su concepción contemporánea, los monstruos que aquí se dan cita distan mucho de infundir miedo como reacción; son monstruos que se prestan a dialogar, o cuando menos, nos dejan reflexionar críticamente acerca de las circunstancias que los rinden monstruosos o les incita a entregarse a la monstruosidad, permitiendo que nos estremezcamos al considerar su mala fortuna o plantearnos su paradero actual y con qué cota de autoridad habrán pasado a formar parte del régimen. Los monstruos que pueblan las páginas y las escenas de los textos literarios y fílmicos seleccionados no pertenecen a un género de terror, ni de horror, sino que reclaman un nuevo género; un género “sobre” terror.

El pasado como pesadilla

El carácter represivo y sangriento del régimen franquista es una de las características que con mayor frecuencia han abordado y corroborado numerosos historiadores. Gracias a estudios recientes, el acceso a nuevas fuentes de datos, así como el surgimiento de nuevas formas de concebir la función social de la historia y ejercer su estudio como disciplina, la investigación del franquismo y el papel y la magnitud que la violencia desempeñó en su toma y ejercicio del poder, resultan hoy en día referencia obligada en cualquier explicación que se precie para comprender tanto su implantación,

su larga duración, su hegemonía y su impunidad. Ubicar la violencia del franquismo dentro de un contexto histórico y fenomenológico más amplio, como el ascenso de regímenes totalitarios en el periodo de entreguerras en el s. XX, invita a contemplar el triunfo del franquismo —como sugiere Ángela Cenarro— más allá de las particularidades políticas del marco de la Guerra Civil —con su conflicto de ideologías, estrategias o fases de la misma— para entrar a reconocer la necesidad de “ver el terror como una manifestación más de las relaciones de poder y, por tanto, como una consecuencia o la expresión misma de la forma de organizar y ejercer el poder” (67). Considerar el terror como objeto de estudio en estos términos, nos plantea su aparición, no como un producto inevitable y colateral de la guerra —como se concluye prematuramente y con frecuencia al caracterizarlo como un tipo de violencia inicial y puntual, exclusivamente ejercida por parte de grupos aislados y descontrolados en ambos bandos— sino más bien, como la implantación de lleno de una táctica de guerra psicológica integral por parte de los rebeldes, una maniobra orquestada y promovida por sus máximos dirigentes y por consiguiente, una realidad que reviste de absoluta relevancia investigativa todo aquello relacionado con indagar y esclarecer los medios y los objetivos de esta campaña bélica, al igual que sus efectos.

Avalando esta dimensión del terror como instrumento ubicuo y versátil de la guerra y la dictadura, conviene recordar la tesis generalizada que se ha defendido con frecuencia que considera que la posguerra fue una continuación de la guerra por otros medios y que, a la represión inicial “en caliente” le sucedió otra quizá más siniestra “en frío” —cuando menos por su prolongada duración y alcance—, equiparable en su conjunto a una venganza a gran escala. En *The Politics of Revenge*, Paul Preston elabora

esta lectura, ubicando en la cúspide del régimen las claves y directrices de un modelo de control y de gobierno que encuentra su mayor exponente, en términos personales, en el carácter vengativo y sangriento de Franco, siempre al cargo y entregado a la firma de sentencias de muerte incluso hasta sus últimos días, una imagen muy distante del benévolo y paternal mito construido durante la primera posguerra, y sobre el que se reincide hacia finales de la dictadura, fomentando la perspectiva “of a tireless and merciful Caudillo agonizing late into the night over death sentences” (42). Preston evoca la imagen de un dictador moribundo, pero infatigable en su afán por eliminar cualquier muestra pública de disidencia, dentro de la cotidianeidad de una práctica esencial para la maquinaria del régimen y su supervivencia, producto de una dinámica sistemática y dilatada en el tiempo, ejercida con la disposición más mundana y casual según la cual, Franco firmaba sentencias de muerte sin leerlas, almorzando o de sobremesa y con el más mórbido sentido del humor, el que germina en la más abyecta de las rutinas.¹ En ocasiones, explica Preston, las sentencias de ejecución —a garrote— llevaban adosadas la orden de “y prensa” una forma de publicitar la sentencia (42). No resulta difícil entrever el propósito de semejante requisito dentro de la incesante campaña propagandística del régimen dado que, si por una parte la ejecución en sí contribuía a eliminar una persona considerada “desafecta al régimen”, la petición de prensa buscaba

¹ José Ignacio Álvarez Fernández observa con respecto a la firma de sentencias de muerte que: "Y si la mayoría de las sentencias a muerte siempre llegaban tarde a la mesa del dictador [porque alguien ya se había encargado de ejecutarlas de antemano], las que llegaban a tiempo tampoco corrían mejor suerte. Es conocido de qué manera se tramitaban estas condenas. Franco, en colaboración con el teniente coronel Lorenzo Martínez Fuset, las despachaba a la hora del café. Franco ojeaba el pequeño resumen de cada condenado a muerte y daba su 'enterado', lo que llevaría a su capellán particular José María Bulart a hacer aquella broma de mal gusto cuando le preguntaba a su pupilo espiritual, '¿Qué enterrado?'" (11) Al margen de la desfachatez macabra de bromas así es digno de destacar también la terrible crueldad de Franco hacia las familias de las víctimas ya que, según Paul Preston, Franco siempre "se las arreglaba para que las órdenes de suspensión de las penas de muerte llegasen después de que las ejecuciones habían tenido lugar" (1986, 145)

sacar un rendimiento adicional en el principio “ejemplarizante” de la sentencia, un principio pedagógico amparado en la lógica intimidatoria y disuasoria del miedo.

La diversidad de estudios sociales y publicaciones que han surgido en la última década abordando el tema del miedo, el terror y el horror como tácticas de represión y control esenciales durante el franquismo, y como la experiencia psicológica y colectiva que define la vida de millones durante este periodo, es muy significativa de la madurez sociológica que ha ido adquiriendo la sociedad española en su voluntad por conocer el pasado reciente, más allá de los datos historiográficos, demostrando un especial interés hacia aspectos personales y vecinales de la vida social y privada durante el franquismo. Entre las publicaciones más relevantes y los asuntos que más de cerca se han enfocado en el aspecto del terror como elemento cotidiano podemos mencionar: el incremento desproporcionado de trastornos mentales derivados de la guerra y la atmósfera de miedo que se desata con la represión de la posguerra, como analiza Enrique González Duro en *El miedo en la posguerra* (2003); el uso del miedo como herramienta de coacción social para garantizar la supervivencia del régimen, como articula Mirta Núñez Díaz-Balart en *Los años del terror; la estrategia de dominio y represión del general Franco* (2004); la manipulación de expectativas sociales a través del miedo al hambre y la tortura como forma de sometimiento y acicate laboral, según argumenta Antonio Sánchez Cazorla en *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain 1939-1975* (2009), la aplicación de prácticas sociales con que someter a la población mediante una implantación calculada del terror, que investiga Santiago Vera Sombría en *La política del miedo: el papel de la represión en el franquismo* (2011), o el uso del miedo como piedra angular para conseguir el consentimiento y la participación activa de amplios sectores sociales como

defienden Claudio Hernández Burgos, Carlos Fuertes Muñoz, Miguel Ángel del Arco Blanco y Jorge Marco en *No solo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1936-1977)* (2014). Todos estos son algunos de los muchos ejemplos que, en general, atribuyen de una forma u otra la supervivencia del régimen a un cómputo de medidas orientadas a perpetuar una política del terror, haciendo del miedo una pieza central y versátil dentro de un extenso y calculado dispositivo de control social. Conviene señalar, por otra parte, que el interés por el miedo y sus efectos no es nuevo ya que durante la transición surgieron algunas publicaciones que trataron de reclamar cierta atención social sobre este importante asunto. *Los topos* (1977) de Jesús Torbado y Manuel Leguineche o *Los años del miedo* (1978) de Juan Antonio Pérez Mateos son dos buenos ejemplos al respecto, si bien es cierto que mientras estos últimos se enfocaban en la experiencia extrema de aquellos que vivieron escondidos durante años e incluso décadas por miedo a ser asesinados por el régimen, las publicaciones contemporáneas se interesan por los aspectos sociológicos de cómo se vivía el franquismo en el día a día, en la calle.

El papel del terror para el triunfo del franquismo, coinciden en señalar estos estudios, pertenece a una táctica que hoy se entiende como programada, diseñada convenientemente tanto para eliminar a un oponente político como para sembrar el miedo, el silencio y la conformidad entre el resto de la población, una realidad de cuyos vestigios son hoy quizá las fosas comunes su mejor exponente. La lógica sublevacionista militar de la guerra tras el golpe fallido dependía en gran manera de que se produjese un extendido brote de violencia civil a nivel local y regional, una violencia posibilitada ante el colapso y súbito vacío de un poder oficial sumido en la tarea de afrontar y sofocar una

insurrección militar. Lo que esta situación propiciaba en la calle era un entorno confuso que amparaba la eclosión instantánea de una violencia contagiosa de grandes proporciones, cuyo germen se encontraba en odios y rencillas vecinales y familiares de larga gestación y que encontraba en el oportunismo de la guerra un espacio impune para saldar diferencias personales y dirimir las cuestiones de legitimidad y soberanía políticas planteadas por las diatribas más furibundas de la derecha reaccionaria. Una estrategia bélica que, alentada públicamente desde los más altos cargos sublevados (sólo hay que pensar en la oratoria radiofónica de Queipo de Llano), dispersa por la geografía nacional, y al ser llevada al espacio doméstico, hacía de la guerra no sólo un fenómeno fuertemente caótico y violento sino altamente terrorífico, traumático y personal.

Por eso, por explotar las múltiples posibilidades que ofrece una emoción humana tan versátil y poderosa como el miedo, es lícito decir que el franquismo hizo del terror su *modus operandi* principal, un abono fértil sobre el que sembrar otros discursos afines a los intereses del régimen, pero donde se advierte siempre insinuada, con mayor o menor sutileza, la amenaza preponderante de la fuerza como árbitro supremo. Entender que para Franco la victoria no significaba la conquista rápida del poder sino el exterminio del enemigo político, ayuda a entender los excesos del régimen: la demonización, la persecución, la tortura, los encarcelamientos masivos y las ejecuciones sumarias que definieron la posguerra y que por lo tanto, estos aspectos hayan sido objeto de estudio considerable en publicaciones recientes en respuesta a la demanda de conocimiento y las preocupaciones que ha ido planteado el público.

Remedios para despertar de una pesadilla

Desde que en el año 2000 Emilio Silva procediera a localizar y exhumar el cuerpo de su abuelo, enterrado en una fosa común a principios de la guerra civil española, el interés social por el pasado y la preocupación por el destino de los represaliados durante la dictadura ha disfrutado de un interés público y una atención mediática sin precedentes en España. Si bien es cierto que el fenómeno antropológico-forense a que este simbólico acontecimiento dio origen en su momento representaba un paso necesario y excesivamente postergado hacia la superación de un trauma histórico latente —el trauma de la guerra—, también es cierto que la literatura y el cine asumieron ya desde un principio de las hostilidades y a su manera, con las restricciones y libertades que permitía cada momento, la labor de cargar con un conjunto de funciones que la sociedad española en diversas ocasiones no ha estado en condiciones de asumir —o no ha querido— y entre las cuales destacan: la tarea de mantener una memoria del pasado relevante para el presente, documentando, reflejando, denunciando atropellos e injusticias; dilucidar claves y explicaciones a lo largo de sucesivas generaciones de intelectuales para intentar dar sentido a la sinrazón que supuso para millones vivir bajo la bota del franquismo; así como, ensayar modos de comprender y lidiar con las diversas cicatrices sociales sufridas durante los horrores de tan difícil y cruento legado. Esta actitud de preocupación y empeño por preservar la voz del pasado, de otorgarle un espacio en el que poder mantenerla viva a pesar de la existencia de un discurso oficial sumido en la labor de enterrarla —tanto durante el franquismo como, aunque en menor medida, después—, responde principalmente a una voluntad de justicia y humanidad (Faber 103) que, mediada, y en gran manera, propiciada por el fenómeno reciente de las exhumaciones de

fosas comunes del franquismo y el comienzo del movimiento social por la recuperación de la memoria histórica, ha inyectado un renovado impulso en la literatura y el cine relacionado con este periodo histórico, con un ímpetu que perdura hasta nuestros días.

Amparado por el deseo social que incita a conocer los horrores del pasado, como quien se enfrenta a los tabúes que rodean un secreto familiar mal escondido y procede a desentrañar sus detalles como la tarea culminante a un proceso de acumulación de pistas y esclarecimiento de hechos largamente anhelado y diferido —sin descontar tampoco en todo esto el morbo que suscita lo macabro y lo prohibido— el número de representaciones literarias y cinematográficas que han buscado saciar esa necesidad cognoscitiva mediante la narración de lo que el franquismo supuso en las vidas de millones de españoles, empezó a aumentar a mediados de los años 90 y se disparó definitivamente con el cambio de siglo. Este nuevo interés no respondía a ninguna corriente o preocupación finisecular sino que más bien corroboraba que se había rebasado una nueva frontera generacional y, con ella, se anunciaba la llegada de un relevo cultural sin experiencia vital ni recuerdo biográfico del franquismo, una generación criada dentro del marco de garantías democráticas, libre de los temores sociales de los mayores, ajena al miedo heredado a la autoridad o a una nueva dictadura, y por consiguiente, curiosa y desinhibida en su acercamiento y cuestionamiento del pasado, dispuesta a franquear con sus preguntas lo que la dictadura selló con miedo en los labios de la generación de los abuelos como un secreto “infranqueable.”

Este reciente interés social por (re)conocer el pasado se ha caracterizado a veces, no sin cierto reproche, como una respuesta tardía e insuficiente, delegada primordialmente en la denominada “generación de los nietos”, interesada en preservar la

experiencia y el recuerdo acumulado por los abuelos con el fin de rescatarlo del olvido, aunque a última hora y con prisas, cuando éstos estaban ya al borde de la tumba. Sin embargo, también se ha defendido la legitimidad de este interés no sólo por corresponder con la última posibilidad de salvaguardar el valioso testimonio de la última generación que vivió la guerra, ante una supuesta y súbita toma de consciencia *in extremis* acerca de su inexorable y perentoria desaparición, sino como una forma de reclamar un fragmento de la identidad del presente de la que eran portadora los últimos vestigios vivos del pasado. Una identidad joven, por otra parte, que, sumida en los convulsos cambios sociales y la incertidumbre de una posmodernidad vaciada de ideales y valores, volcada en el consumo pero marcada por las contradicciones de la precariedad laboral, inmersa en eso que se ha pasado a conocer como “tiempo histórico acelerado” pero donde ciertas hegemonías no cambian ni desaparecen, es una nueva generación que se preocupa y se afana por buscar en el relato de los ancianos aquello que más les falta: una comprensión del pasado que les ayude a ubicar y a reorientar su perspectiva para poder cartografiar sus metas en el mapa histórico del presente; un mejor entendimiento que satisfaga sus prioridades identitarias de acuerdo con un sentido biográfico e histórico de ser que dote a sus aspiraciones de un propósito más sustancial y trascendente. Es decir, se trata de un cierto sector demográfico de la juventud que al conversar con sus abuelos —la generación que vivió la guerra— lucha por conseguir el tipo de señas de identidad estables que les niega el presente, y lo intenta mediante la creación de un vínculo intelectual y afectivo intergeneracional con una versión simplificada de las luchas del pasado.

Aunque se podría hacer una lectura de la producción cultural reciente relacionada con la guerra en términos parejos a los que acabamos de señalar con respecto a los intereses y las demandas culturales de las nuevas generaciones, es decir, respondiendo a las incógnitas y contradicciones del pasado mediante una reducción dicotómica de la historia y la identificación afectiva con sus víctimas, conviene tener en cuenta que la amplia y dilatada producción cultural vinculada al tema de la guerra y la posguerra se ha periodizado de muchas maneras diferentes a lo largo de su octogenaria existencia, privilegiando ciertos criterios según las dinámicas de cada momento, unas veces con mayor y otras con menor acierto, para despertar intereses, guiar conversaciones y moldear percepciones y memorias, cosechando en el proceso una variopinta gama de éxitos y niveles de relevancia.

Algunas veces la periodización y la crítica se han hecho atendiendo a una división por décadas y corrientes, acotando generaciones de acuerdo a algún arbitrario criterio de fechas y pertenencias; también se han asignado correspondencias según géneros y estilos; otras veces montando críticas, asignando interpretaciones teleológicas o buscando subrepticias intencionalidades detrás de los textos de acuerdo con la filiación política del autor o por sus consabidas simpatías hacia uno u otro bando; otras veces ha prevalecido la identificación de temáticas afines; lo han sido igualmente el tono y la estética como predisposiciones o actitudes con las que responder a ciertas problemáticas; y también han llegado a imperar como baremo muchas veces, aunque de forma más tácita, el éxito comercial, la nacionalidad del escritor o el director, cuestiones de domesticidad o exilio, el lugar de publicación o incluso los vínculos financieros de las productoras y las editoriales.

En *La guerra persistente*, por ejemplo, Antonio Gómez López-Quiñones ha propuesto, de manera bastante exhaustiva y convincente, una de las articulaciones más útiles para abordar la novelística y el cine sobre la guerra y la posguerra originados a partir de mediados de los años 90 y que nos servirá más adelante para contrastar las tesis que aquí defendemos. Este crítico ha argumentado la existencia de tres grandes corrientes o ejes principales en torno a los cuales aglutinar la creación cultural de este periodo y explicar sus textos, destacando: la memoria, como vía liberadora y emancipadora de acceso al pasado, no sujeta a las restricciones y omisiones de la historiografía, aunque lastrada por los inherentes problemas epistemológicos asociados con recordar; la violencia y los diferentes discursos y tácticas ideadas para legitimar ciertos tipos de violencia al tiempo que desacreditar otros; y por último, la concepción utópica del pasado como proyección romántica y anhelo escapista de un presente posmoderno insatisfactorio e insatisfecho, que construye para su imaginario un tipo de comunidad solidaria y unida, cohesionada no sólo frente al órdago que supone la guerra sino precisamente gracias a ella.

Con bastante acierto, se ha matizado también que muchas de estas narrativas obedecen menos a un conocimiento fehaciente del pasado o a un deseo por recuperar de manera fiel las contradicciones que complican la imagen de la Segunda República y enturbian la experiencia de la guerra que a una reconceptualización del pasado en función del marco interpretativo más conveniente a los intereses políticos y las exigencias sociales prevalentes en el momento de producción. Conviene no olvidar tampoco en este despertar cultural al pasado, a la zaga de cuestiones sobre interés, el papel de la comercialización literaria y cinematográfica de estas historias, que al convertirse en éxito

de ventas y de taquilla han contribuido a su vez a impulsar aún más su promoción y difusión. De este modo, nos enfrentamos a múltiples factores que informan y complican nuestro análisis de las obras en su momento y contexto de recepción inicial, si bien en este estudio se privilegia más la valoración que de estos textos se puede hacer una vez que se disipa su primicia y crítica inicial, es decir, que nos guiaremos atendiendo al peso y lugar que por sus características, y especialmente por su aportación al discurso cultural, les corresponde dentro de un amplio abanico de creaciones afines acumuladas a lo largo del tiempo.

Las injusticias del pasado como espectro del presente

Las exhumaciones de fosas comunes, dar voz a los muertos mediante testimonios y homenajes, ofrecerles cobijo en la página o mediante su espectralización en la pantalla, las declaraciones de políticos a favor y en contra de hablar del pasado, los debates en casa y en la calle sobre qué hacer con los muertos en las cunetas o la necesidad de rededicar los callejeros, son todas manifestaciones que evidencian la presencia de asuntos sociales e históricos pendientes en la España actual. Por eso, parece lógico atribuir a la suma de estos motivos el hecho de que se haya hablado tanto, y cada vez con mayor frecuencia, de la presencia espectral del pasado en la sociedad española actual.

Nos interesa hablar de la espectralidad en tanto en cuanto como fenómeno que nos permite visualizar el pasado o, para ser más precisos, acceder al pasado mediante sus manifestaciones en el presente. Jacques Derrida ha acuñado el término “hauntology” para hablar de una forma de estudiar la presencia del pasado de mano de sus fantasmas y su aparición etérea a través de su reproducción tecnológica en medios particularmente afines a lo espectral, como el cine. Al hablar de espectralidad en el caso español, estaríamos no

sólo ante una táctica narrativa para asegurar el regreso de los vencidos de la historia, como sugiere Jo Labanyi en su reconceptualización crítica acerca de las narrativas posmodernas sobre la guerra, sino ante una forma de leer y abarcar, con coherencia exhaustiva, toda la literatura relacionada con el tema de la guerra y el franquismo a lo largo del tiempo, dando un sentido unitario de propósito a las diversas preocupaciones temáticas y de representación desde donde se han abordado como problema, trascendiendo de esta manera las “modas” creativas del presente con el objetivo de englobar y armonizar múltiples corrientes y perspectivas bajo un mismo denominador común. Esta actitud discurre en consonancia con la idea posmoderna que anunciaba Jean-François Lyotard acerca del fin de las grandes narrativas y cuestiona la autoridad de la historiografía como disciplina que nos explica de manera acrítica el pasado, como ha sugerido Hayden White. De este modo, la espectralidad, aunque sirve como ámbito homogeneizador con el que aglutinar bajo un mismo techo una actividad creativa intelectual tan diversa, prolija y prolongada en el tiempo como las propias experiencias en las cuales se basan, no hace sino confirmar la importancia de las micronarrativas y la noción de que sólo una historia capaz de incluir todas las voces del pasado es una historia completa y que merece ser escuchada. Contra toda apariencia, y a pesar de su alcance, la espectralidad, lejos de convertirse en una gran narrativa que reemplaza a las anteriores — una nueva metanarrativa de la Historia— es el vehículo que permite la simultaneidad convergente de todas las historias en un determinado momento.

Se explica así que la crítica haya señalado, con gran acierto, la presencia espectral del pasado en la literatura y el cine español, remarcando la intrínseca idoneidad de estos campos para facilitar la *representación* de lo que ya no está presente pero que,

haciéndonos eco nuevamente de la terminología de Gómez López-Quiñones, *persiste* en su afán por seguir siendo, luchando por manifestarse por otras vías para hacer de su presencia una parte constitutiva del presente que regresa para advertirle de los problemas residuales que arrastra. Labanyi ha sugerido que existen tres tipos de respuesta que podemos adoptar con respecto a los fantasmas del pasado: la negación y el rechazo, el apego melancólico, y el homenaje y la cohabitación. Las dos primeras opciones conllevan efectos negativos. Con una se perpetúa la presencia incómoda del fantasma porque al no reconocer su presencia como pasado ni su reivindicación de justicia se ve obligado a volver una y otra vez. Con la otra se les entrega una influencia excesiva, de modo que toman las riendas y se apoderan del presente paralizándolo con su encantamiento. La tercera posibilidad abre una vía de reconocimiento y reparación mediante el recuerdo digno, lo cual permite su descanso al admitir su existencia y ser reconocida como historia que pervive a través de sus contribuciones al presente. Cristina Moreiras Menor ha propuesto la idea de una “cultura herida” para hablar de la situación imposible e insalvable a la que se enfrenta la sociedad española en su relación con el pasado traumático originado con la guerra. Al hacerlo, ha revelado indirectamente una cuarta posibilidad que se desmarca de Labanyi, a la que ella también cita. Según Moreiras Menor, la sociedad española no puede ni dar la espalda al pasado para intentar seguir ignorando las cuentas pendientes que tiene con éste, ni tampoco pactar con él un reconocimiento como un actor o parte constitutiva del presente. La sugerencia detrás de su planteamiento es que la reparación del recuerdo del pasado es insuficiente porque el presente se ha desviado demasiado, no tanto en lo temporal como en lo moral, de un modelo reconocible en el que poder reinsertarse y encontrar un ‘recuerdo hospitalario’ (

Derrida 175). O lo que es lo mismo, el presente que llega con la transición tiene elementos continuistas y rupturistas con la dictadura franquista. Sin embargo, en su balance final, la falta de una escisión limpia con el régimen ha corrompido el presente de tal manera que hace inevitable la vuelta recurrente de los fantasmas del pasado e imposibilita cerrar bien la herida y por ello, que se pueda lograr una superación sana y completa del pasado.

Curiosamente, es a partir de este debate sobre la presencia espectral del pasado que interrumpe la marcha tranquila del presente desde donde debemos enmarcar la aportación crítica que ofrece este ensayo, y que aspira a ser un importante paradigma crítico con el cual reevaluar nuevas, al igual que reconocidas, representaciones de la guerra y el franquismo. La creciente hegemonía crítica de la espectralidad a la que asistimos en la actualidad en relación con todos aquellos asuntos guerracivilistas así lo requiere, al punto de que cabría plantearse si la espectralidad no se ha convertido en una suerte de carta comodín bajo la cual leer cualquier texto² —unas veces desde las virtudes de la memoria, la mirada infantil o la pérdida de la inocencia, otras veces desde los secretos familiares, la investigación detectivesca, la soledad, la mirada femenina, la reclusión o el silencio—. Sin embargo, esta forma de abordar textos, a pesar de sus aspiraciones restaurativas, tiene sus propios vacíos y ausencias, está “encantada” por sus propios fantasmas, o, para ser más exactos, es presa de sus propios monstruos.

² Jo Labanyi ha defendido al respecto que: "... the whole of modern Spanish culture--its study and its practice--can be read as one big ghost story. [...] It can in some respects be argued that postmodernism, [...] is characterized by the recognition--in the spectral form of the simulacrum--of modernity's ghosts" (1-2)

Mientras que Gómez López-Quiñones habla de la persistencia de la guerra como un tema recurrente en la literatura y el cine³, como una fuente de creación inagotable, mediante un título que, por otra parte, alude claramente a la presencia de un trauma que reaparece y no cesa, a pesar de las múltiples fórmulas que se utilizan para su superación —la interlocución de la memoria, el análisis de la violencia, la exaltación utópica del pasado, la sentimentalización de las narrativas—, Labanyi y Moreiras Menor se enfocan directamente en los aspectos espectrales que afloran en los lugares menos pensados, los indicios, los rastros residuales del pasado que anuncian una presencia, y en particular, a los medios, modos y momentos en que lo hacen. Todas estas maneras de comprender e interpretar lo que ha aportado la producción literaria y cinematográfica sobre la guerra y el franquismo desde la instauración del periodo democrático llevan implícitos en sus planteamientos la idea de circularidad y repetición como la auténtica constante que encierra las claves de un trauma que no cesa y no tiene fin ni salida, una evaluación que, al elaborarla en esos términos abre tácitamente la puerta a las lecturas sobre nostalgia y duelo que proponía Freud, o “acting out” y “working through” como ha sugerido Dominick LaCapra más recientemente.

Mi intervención en este sentido pide que estas formas predominantes de leer el pasado dirijan su atención a un tema muy cercano, necesariamente familiar a todas ellas tanto en tema como en género, y que se centra menos en formas éticas de reconciliar las demandas del pasado para acallar sus querellas o en metodologías para detectar la aparición reincidente del pasado en el presente que en escuchar lo que tienen que decir

³ David Archibald utiliza un título y una premisa muy parecida en *The War that Won't Die: The Spanish Civil War in Cinema* (2012)

todas esas voces fantasmales, una obligación que requiere entre sus más básicas tareas, identificar lo que estas voces comparten entre sí. Si escuchamos el susurro de todas estas voces espectrales, nos percataremos muy pronto de que nos comunican una misma cosa: son voces que nos hablan de vidas marcadas por el miedo, vidas tomadas por asalto y sesgadas al antojo de algún monstruo, en definitiva, son voces que nos hablan de su protagonismo como víctimas en lo que constituye la mayor historia de terror ocurrida en España en el s. XX.

La idea de dar voz a las víctimas no resulta novedosa entre el conjunto de responsabilidades éticas hacia las injusticias históricas que ha asumido como tarea propia la posmodernidad. Lo que sí es novedoso es concebir una forma de hacer historia que, vista desde la experiencia de sus víctimas, exige escribir la historia como una historia de horror. Esto es lo que Adriana Cavarero denomina “horrorismo” y que reclama como la forma responsable y comprometida que representar el pasado según la perspectiva del dolor y el miedo de los que padecieron su violencia. El proyecto que aquí se presenta constituye un ejemplo de dicha interpretación del papel y responsabilidad que tiene la escritura de la historia con sus víctimas y que en este caso se lleva a cabo mediante el análisis de representaciones literarias y cinematográficas que han entendido como obligación propia de su campo, dar voz a sus víctimas y hacer justicia representando los horrores de sus historias. De hecho, al hablar de horrores, y dado que hemos hablado anteriormente de terror(es), nos interesa hacer una distinción entre ambos, no sólo en términos sociológicos o morales sino literarios y estéticos con respecto a los textos aquí trabajados. La definición de terror que Cavarero nos ofrece, se distingue de la definición

de horror y capta el sentido que recibe en este ensayo y que subraya de este modo la intención sociológica y de crítica cultural que se trata de fusionar en sus formulaciones.

Cavarero parte de las tesis de Hannah Arendt sobre el totalitarismo para proponer que el terror

after being exerted against the opponents of the regime, goes on to menace practically the entire population, making all who are defenseless its target. Composed of arbitrary incarcerations, deportations, torture, executions, killings, and, not seldom genocides—that is, in the last analysis, composed of violence centered on horror—such applied terror consists, on one hand, of the reduction of all defenseless citizens to potential victims and, on the other, of a system of control that forces them to inform on one another and even, through perverse ideological mechanisms, on themselves. (82)

La definición propone una diferenciación entre los elementos psicológicos del terror, basados en la creación de una atmósfera donde la población percibe la sensación de estar bajo control, indefensa frente a la autoridad o sujeta a escrutinio desde múltiples ángulos y los elementos del horror que se relacionan con la administración física de la violencia.

Hemos comprobado que, gracias a una narrativa que se abre espectralmente al pasado, que aspira a incluir todas sus voces, podemos encontrar las continuidades y las rupturas que caracterizan diversos discursos y sus propios vacíos en cuanto suponen formas de recordar, reconstruir y reimaginar el pasado. Aunque esta tendencia a rescatar el pasado por vía espectral pueda entenderse como el último paso, la última frontera dentro de un intento por superar una lógica temporal en la que el presente se hace siempre pretérito y el pasado discurre hacia el olvido —haciendo que todo lo pasado se manifieste en el presente y por contrapartida, que no haya nada del pasado que no sea susceptible de ser visto por el presente— es en el estudio del momento en que el presente rechaza reconocer la presencia del pasado —cuando éste se ve obligado a existir de manera *parasitaria*, es decir, de manera simultánea y paralela al presente pero dependiente y tal

vez incómoda y dañina— donde detectamos otra presencia escasamente reconocida y analizada pero que da forma al miedo.

El miedo a que el pasado cohabite el presente no reside en un miedo escatológico a la aparición de fantasmas, ni el miedo a la vergüenza que el pasado pueda infligir en la autoestima y la imagen moderna del presente. Ni siquiera radica en la amenaza que pueda querer ejercer un fantasma con ánimo de venganza, ya que, por definición, los fantasmas están siempre condenados a manifestar su presencia como recuerdo, puesto que son incapaces para materializar su propia justicia. El verdadero motivo por el que a menudo se rechaza la posibilidad de que el pasado espectral cohabite el presente como asesor y consejero de éste lo encontramos en que los fantasmas, como encarnación incorpórea, familiar y reconocible del pasado, cuando provienen de periodos tan traumáticos como una guerra o una dictadura, se aparecen para transmitirnos siempre un mensaje cargado de muertes horribles, poblado por vidas encogidas por el terror, marcado por relaciones deformadas por el miedo, hechas añicos por traiciones, y consumidas por venganzas. En definitiva, monstruosidades sin fecha de caducidad, que no son exclusivas de ninguna época concreta sino que son tan posibles tanto ayer como hoy. He aquí los frutos del terror, la reticencia a hablar de los mayores, el olvido selectivo, la amnesia pactada durante la transición: el miedo al precedente.

Los monstruos, si al igual que los fantasmas, tienen la capacidad omnipresente para manifestarse en cualquier lugar y en cualquier momento porque no pieren —son inmortales— los fantasmas, por su naturaleza de desaparecidos sólo pueden aparecerse, mientras que los monstruos, por su naturaleza física, pedagógica y cultural, sólo pueden materializarse con el fin de (de)mostrar algo. Si el poder del fantasma consiste en volver

para advertir o avisar con su voz de los peligros que acechan al presente, el poder del monstruo reside en poder obrar en el presente, dejando una huella de sus acciones, una marca como recuerdo de su paso. Este es el verdadero motivo por el que los fantasmas regresan, porque el presente, aun cuando los recibe y reconoce como historia, realmente no los escucha o si lo hace, no entiende la urgencia de sus avisos. Los fantasmas del pasado nos hablan para advertirnos de su procedencia de un mundo gobernado por monstruos, y lo que es particularmente amenazante para el presente, que esos monstruos han tenido siempre la capacidad de mutarse en formas insospechadas, de camuflarse para sobrevivir aletargados en algún rincón hasta la llegada de un nuevo momento propicio y resurgir inesperadamente para asumir el control aterrorizando. El miedo a hablar del pasado se manifiesta o en aquellos que han sufrido el terror y viven las secuelas traumáticas del pasado, en aquellos que se han beneficiado de las atrocidades del pasado y se sienten por ello herederos putativos y por último, en aquellos que mantienen alguna responsabilidad directa en sus crímenes y han de mantenerlos secretos por miedo a ser revelado.

Pero tal vez hay un motivo más que nos asusta de escuchar a los fantasmas. El miedo de que nos digan algo que intuimos pero que es demasiado abyecto escuchar. Al hablarnos de un pasado habitado y gobernado por monstruos, los fantasmas no sólo nos hablan de las injusticias del pasado sino de la genealogía del presente. El miedo a escuchar a los fantasmas es el miedo a reconocer que algo monstruoso anida en nosotros, que con nuestra capacidad de decidir nosotros somos los monstruos del presente, y nada resulta más ominoso al plantearnos nuestra identidad y nuestras decisiones que saber que,

de alguna forma, como sugiere Moreiras Menor, todos los españoles somos “hijos de Franco” (167).

El pasado a través de sus monstruos

Jeffrey Cohen sugiere que podemos estudiar una cultura por los tipos de monstruos que genera (3). La palabra “monstruo”, nos recuerda, proviene del latín *monerē* que significa mostrar, enseñar o advertir algo y señala que su origen radica siempre en alguna encrucijada cultural (4). Si el estudio de los monstruos que crea un grupo o una región constituye una puerta de acceso a sus pilares culturales, sus miedos, sus traumas, sus ansiedades, cabe preguntarse, ante un evento tan crucial y decisivo en la historia de España como la Guerra Civil y la posguerra, qué tipo de monstruos han surgido en las letras o en el cine para representar los traumas profundos y los miedos intergeneracionales, para encarnar la brecha histórica y las transformaciones sociales que deparó esta contienda.

Reclamar la presencia de monstruos en la literatura y el cine español resulta un tanto difícil cuando gran parte de la crítica hasta fechas muy recientes hubiera dado en asegurar que la española no es una cultura dada al género de terror y que, cuando lo ha intentado, ha sido poco y parcamente trabajado o se ha convertido en una burda imitación

tópica de fórmulas y versiones extranjeras.⁴ Por eso, uno de los primeros retos tal vez sea una cuestión ontológica de género.⁵

Con la internacionalización del cine español, y la producción de algunas obras que han recibido reconocimiento crítico fuera de España, se ha empezado a tomar el género de terror español más en serio a nivel local. El interés por conocer la historia del género en España, su evolución, sus influencias locales e internacionales ha conducido a estudiar, entre otras cosas, la presencia de convenciones propias del género gótico, cuyas fórmulas se impusieron internacionalmente en el s.XIX e imperaron hasta mediados del s.XX como la norma que regía y clasificaba el género. Abigail Lee Six ha señalado la presencia concertada y fructífera de elementos típicos de las narrativas góticas en obras de Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno o Camilo José Cela y por tanto su influencia significativa entre algunas de las figuras más celebradas de la literatura española. Denunciando la falta de reconocimiento que ha sufrido el cine de terror español hasta fechas recientes, Antonio Lázaro-Reboll ha intentado corregir la situación enfocándose en el “boom” que vivió este género desde mediados de los 60 a mediados de los 70, destacando directores como Jesús Franco, Amando de Ossorio,

⁴ Antonio Lázaro-Reboll recoge los comentarios sobre el género de terror de uno de los críticos más notables de los años 70 en España: “This insubstantial Spanish filmic production will never make i tinto histories of Spanish cinema, unless it is dealt with a succinct footnote” (cit. Lázaro-Reboll 6). Según Lázaro-Reboll, la influencia de éste y otros crítico de la época tuvo una fuerte influencia en el modo en que este género se recibió en España y posteriormente durante mucho tiempo: “By judging horror according to their own standards and perceiving it as commercialising film culture, these critics not only neglected other rich áreas of enquiry, such as how Spanish horror films of the period engaged with international examples of horror or how their consumption is linked to the development of a horror subculture; they also, more importantly, hampered the critical development of the genre in subsequent histories of Spanish cinema. (18)

⁵ A este respecto es notable que muchas antologías literarias y libros de texto de literatura española no incluyan “terror” en sus índices ni como tema ni como género. Podemos tomar como ejemplo algunas de las más usadas referencias académicas: *The Cambridge History of Spanish Literature* o *The Cambridge Companion to The Spanish Novel*.

Narciso Ibáñez Serrador o Eloy de la Iglesia, y que ha cosechado éxitos de manera intermitente hasta convertirse en un referente del género a nivel internacional con Jaume Balagueró, Nacho Cerdá o Guillermo del Toro. A estos podríamos agregar otros como Alejandro Amenábar, Juan Antonio Bayona, Guillem Morales o Nacho Vigalondo.

El espinazo del diablo (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), ambas películas de Guillermo del Toro han recibido gran acogida y aplauso dentro y fuera de España y nos interesan particularmente aquí porque han desvelado el tremendo potencial latente que alberga el género de terror para narrar experiencias asociadas con la vida durante la guerra o la posguerra, captando y reproduciendo en el espectador las emociones asociadas con el miedo. Sin duda esta es una manera excelente de sincronizar ambos para crear lo que Adam Lowenstein ha denominado ‘momentos alegóricos’ “a shocking collision of film, spectator, and history where registers of bodily space and historical time are disrupted, confronted, and intertwined. (2) Sin embargo, a pesar de la brillantez de ambos textos, es significativo que la recepción popular generalmente atribuye la experiencia del miedo a los elementos propiamente sobrenaturales, en el caso de la primera era Santi, el fantasma del orfanato, y en la segunda, la novedosa creación fantástica que pasó a conocerse como “el hombre pálido” y en cierta medida, aunque menor, el fauno que da nombre al título de la obra. Sólo la crítica especializada supo captar que la monstruosidad no residía ni en lo sobrenatural ni en lo fantástico, y que si de alguna forma lo hacía era la proyección simbólica, el reflejo de una monstruosidad que residía en otro lugar. Los verdaderos monstruos en ambas son humanos de carne y hueso: Jacinto, el atractivo conserje que mató a Santi y que está dispuesto a matar a todos los

que viven el orfanato con tal de hacerse con el oro que cree que allí se esconde, y el capitán Vidal, un miembro del ejército de Franco con un gusto especial por la tortura.

Javier Pulido ha identificado también lo que podríamos considerar un intento previo al de Guillermo del Toro. En *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*, Pulido reivindica un grupo de filmes de bajo presupuesto, olvidados y repudiados por la crítica de su momento, como obras que a través del género de terror dialogaban con el régimen y denunciaban su represión política, moral y sexual. Según Pulido, los monstruos en estos filmes representaban a Franco y el miedo los aspectos del franquismo que resultaban terroríficos. Sin embargo, estas representaciones no recibieron mucha atención, ni crítica ni social, y prueba de ello es que no ha sido hasta 35 o 40 años después que han sido evaluadas favorablemente en su interpretación ligada a su contexto.

Frente a una concepción del pasado en la que se utiliza la escenografía propia de lo sobrenatural en formas que precisan la suspensión de la incredulidad para producir en el espectador el tipo de respuesta emocional de miedo y ansiedad que se asocia popularmente con el ámbito del género de terror —de la que *El espinazo del diablo* y, especialmente, *El laberinto del fauno* nos sirven como ejemplos recientes particularmente logrados y exitosos para ilustrar esta tendencia— las obras aquí tratadas han sido elegidas por responder a un tipo de discurso menos influenciado por las corrientes literarias y cinematográficas que surgen y dominan en otros lugares.

Las obras que aquí nos interesan y que veremos en gran detalle han sido cuidadosamente escogidas porque se acercan al género de terror y al concepto de monstruosidad de una forma más discreta y atípica que otras representaciones que corresponderían inequívocamente a lo que se considera normativo dentro del género. Son

obras que se guían por las necesidades y las preocupaciones culturales locales, conocedoras de su público, de sus tradiciones literarias y cinematográficas y de los criterios de recepción y evaluación crítica. Las obras aquí seleccionadas responden a un discurso del pasado donde el miedo social se gestiona de otra manera, desde una concepción filosófica y estética bastante más alejada de la acostumbrada expectativa de espectáculo afectivo que caracteriza el género de terror en muchas de sus producciones. La base fundamental de la que parten estas representaciones gira en torno al deseo de ofrecer una representación intelectual del pasado con la que se pueda dialogar en términos racionales, en vez de someterse al acoso, tal vez chantaje o trampa emocional del terror con que a menudo reaccionan las audiencias, un discurso que en su radical representación de la alteridad invita siempre en un principio a la clausura cognitiva, el distanciamiento, la reacción y el rechazo y después, en su análisis posterior tal vez encuentre algún significado.

El Capítulo II explora la figura del maqui en *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, registrando la involución humana de un grupo de hombres que, en su intento por buscar refugio frente a la represión franquista desde mediados de la guerra hasta 1946, se esconden en el espacio laberíntico y primitivo de la montaña de su pueblo. Lo que empieza como una medida de supervivencia temporal, pronto se convierte en una lucha feroz para sobrevivir la crudeza de los elementos naturales y la persecución incesante de la Guardia Civil, una sinergia que termina por hacer de este grupo de hombres perseguidos una manada de lobos acorralados y de seres monstruosos, una imagen grotesca de lo una vez fueron. El capítulo explora la degradación monstruosa del grupo más allá de sus primitivas circunstancias para repensar el auténtico *locus* de la

monstruosidad. Este ejercicio revela que la política de caza y exterminio decretada por el régimen, que exige la sumisión de los vencidos y el exorcismo físico del movimiento de resistencia —el Otro proverbial del franquismo— implica su borradura psicológica del imaginario del pueblo. Esta tarea recae en la propia familia y en la red de apoyo de los maquis, a quienes habrán de negarles ayuda y cobijo para relegarlos a la espectralidad y el olvido. Este gesto convierte en monstruos a los familiares y se presenta como la piedra fundacional del nuevo orden, una sociedad basada en formas de violencia monstruosas y familiares.

El texto fue elegido por ser una obra ampliamente celebrada y reconocida como una aportación esencial al imaginario literario de la guerra y un homenaje al fenómeno de la resistencia. Sin embargo, lo que distingue a esta obra de otras muy cercanas y que de hecho abordan la dimensión del miedo en la posguerra como por ejemplo *Maquis* (1997) de Alfons Cervera, o *La noche de los cuatro caminos* (2001) de Andrés Trapiello, es que Llamazares utiliza la figura del hombre lobo, una de las figuras con mayor arraigo folclórico y mitológico en España, para sugerir un modo de lectura correspondiente al género de terror pero donde nunca ocurre nada que se pueda considerar sobrenatural o fantástico. La originalidad del planteamiento de Llamazares es equiparable con el que Víctor Erice logra cinematográficamente en *El espíritu de la colmena* (1973), donde éste utiliza la figura de Frankenstein para sugerir la necesidad de leer la película como una historia sobre monstruos sin hacer un uso constante de la estética para cumplir sus objetivos. De hecho, tanto Erice como Llamazares comparten la similitud de hacerse eco del discurso franquista de la monstruosidad en referencia a los maquis para deconstruirlo.

El Capítulo III aborda *Pa negre* (2010) de Agustí Villaronga, la historia de Andreu, un niño que despierta al mundo cruel y hostil de los años de la primera posguerra y tiene que aprender a navegar el mundo familiar, adquiriendo consciencia de pertenecer a una familia que ha perdido la guerra, y el mundo de los vencedores, que trata de seducirlo para que se alíe a sus intereses. Los secretos y crímenes familiares, la miseria, la marginación social, la falta de oportunidades y la hipocresía hacen que, incapaz de reconciliar mensajes contradictorios, Andreu encuentre en la mentira y la traición circundante la hermenéutica con que explicar su contexto y las claves para su supervivencia personal. Andreu termina por rechazar a su familia para encontrar un futuro mejor entregándose en manos del régimen. Los devastadores efectos morales del franquismo en el carácter maleable de un niño en sus años formativos sugieren la deformación social que ocurre en España entre una población que, condenada a vivir en el miedo y la pobreza, acaba por rendirse ante sus agresores en busca de supervivencia hasta transformarse en una imagen monstruosa de sí misma.

Villaronga utiliza la ambigüedad de la posguerra para desarrollar todo un ensayo filosófico y cualitativo de la monstruosidad. Dota a todos sus personajes de algún tipo de monstruosidad para explorar todas sus posibilidades y concluir que, en el caso de Andreu, la transformación a la que decide someterse para sacarle partido a las oportunidades a su alcance, ejemplifica a un mismo tiempo el peor tipo de monstruosidad y el más caro precio social de la posguerra. Así, la propuesta de lectura social y memoria histórica que nos ofrece *Pa negre* a través del rechazo y el olvido al que Andreu somete a su familia, revela el proceso metamórfico detrás de una monstruosa traición calculada. Al pasar de “hijo de rojos” a “hijo de Franco” Andreu transita de un tipo de monstruosidad a otra,

reuniendo primero los atributos que caracterizan a un monstruo clásico y posteriormente los de uno moderno, demostrando la fluidez de este concepto en el espacio de posguerra y la economía de intereses que transforma identidades. De esta forma Villaronga recupera para el presente una de las memorias más sórdidas del franquismo y propone una explicación a la persistente amnesia social con que muchos españoles han escogido escudarse en el olvido, prefiriendo ignorar el pasado para no tener que reconocer que en muchos sentidos, su forma de pensar y entender el mundo viene condicionada por el entorno social de su infancia, y por consiguiente, son productos del franquismo, engendros residuales de las monstruosidades de la posguerra.

El filme ha sido elegido por pertenecer al subgénero de narrativas de formación o aprendizaje de la posguerra, un territorio “sagrado” con respecto al acceso al pasado a través de la mirada infantil, y que ha condicionado su valoración al grado de contribución al proyecto de recuperación de la memoria histórica que se lleva a cabo en España desde el año 2000. Sin embargo, gran parte de la singularidad de la película se ha atribuido a su ruptura con el molde narrativo habitual reciente, que establece una equiparación entre vencidos y víctimas y éstos a su vez, por su mera condición desprestigiada, con la de seres esencialmente buenos. La narrativa de la película muestra una distopía en la que nadie sale bien parado. Estéticamente es un cine realista, que se ajusta a las expectativas de calidad del cine artístico y los gustos de la academia y que como recompensa recibió nueve premios Goya en 2011. Mediante la representación cinematográfica de monstruos y monstruosidades, este capítulo estudia las fuerzas y narrativas que operan en la posguerra española y que hacen de un niño un monstruoso franquista.

El Capítulo IV desenmaraña la compleja red de intertextualidades y la superposición de diferentes niveles narrativos con que *Balada triste de trompeta* (2010), de Álex de la Iglesia, se acerca a la guerra y la posguerra en clave alegórica. Este filme sigue la biografía de Javier a lo largo de los momentos traumáticos de su vida; desde la separación de su padre en la guerra, su muerte en las obras del Valle de los Caídos, su corta carrera como payaso triste en el circo, su confusa relación amorosa con Natalia, una acróbata del circo, y los continuos enfrentamientos con Sergio, el payaso gracioso, compañero de trabajo y el novio de ésta. El capítulo aborda el uso del discurso de la monstruosidad por parte de De la Iglesia como recurso con el que deconstruir la historia de España durante el franquismo. En concreto, se trata de una deconstrucción donde paradójicamente son la progresiva superposición de máscaras, cicatrices y disfraces lo que nos revela la forja de dos identidades nacionales antagónicas, incompatibles e irreconciliables, condenadas a enfrentarse y enloquecerse. Las transformaciones monstruosas que sufren los dos payasos protagonistas no están encaminadas a provocar en el espectador las acostumbradas respuestas emocionales del miedo que habitualmente caracterizan al género de terror, sino que más bien nos invitan a una reflexión ante la que no sabemos si reír o llorar. Esta reflexión se hace patente en el análisis e interpretación de una serie de momentos alegóricos que De la Iglesia nos plantea como claves históricas y que ocupan el análisis central de este capítulo, dedicando especial atención a la desfiguración de Sergio, la transformación tortuosa de Javier y su duelo final en la Cruz del Valle de los Caídos. La deformación de una realidad esperpéntica la revela monstruosa haciendo de esta cualidad la clave estética para la deconstrucción histórica de eventos e identidades absurdas.

Este texto fue escogido por ser una sátira postnacional que hace un uso extenso de lo esperpéntico, el pastiche, lo grotesco y lo caricaturesco, una narrativa que se aleja de las fórmulas del realismo vistas en los capítulos anteriores y que dialoga muy extensamente con la cinematografía española desde los años 60 así como con otras tradiciones internacionales. Gran parte del genio de la película se debe a su capacidad para caminar una línea intermedia entre las dos subdivisiones más comunes del cine: el cine artístico de autor y el cine popular/comercial. Otro factor importante en la decisión fue la ambición del proyecto que De la Iglesia se propone a llevar a cabo, ya que el filme aspira a ser una narrativa total de la historia de España durante el franquismo mediante un equilibrado balance de comedia y terror. La complejidad de niveles de lectura, intertextualidades y referencias la hacen particularmente compleja y fértil. Está dirigida a un público local con un conocimiento avanzado de la historia de España al tiempo que cumple con las funciones de entretenimiento para un público no iniciado. Por consiguiente, se presta a un gran número posibles áreas interés y enfoques, diversas lecturas, al tiempo que constituye una refrescante manera de observar el pasado, a pesar de no haber gozado del nivel de análisis ni reconocimiento que merece hasta fechas recientes.

CAPÍTULO 2

LUNA DE LOBOS: DE LA MONSTRUOSIDAD A LA ESPECTRALIDAD

Luna de lobos (1985) es la primera novela del escritor leonés Julio Llamazares, una obra con la que, proveniente de la poesía, salta al panorama literario nacional y tras publicaciones posteriores como *La lluvia amarilla* (1988) o *El río del olvido* (1990) acaba por confirmarse como escritor de referencia obligada en la literatura española de los años 80 y 90. A pesar de tratarse de una obra temprana en su producción literaria, *Luna de lobos* ocupa un lugar prominente porque en plena campaña de modernización y europeización acelerada bajo el gobierno del PSOE en los años 80, Llamazares echa la vista atrás para reclamar asuntos sociales pendientes, extender un merecido reconocimiento a las víctimas de la dictadura y abogar por una mejor comprensión de la historia reciente, llamando la atención a vacíos y deficiencias culturales y rellenando grandes lagunas de la memoria histórica. A esto se debe el que a menudo se haya establecido la importancia de esta novela por su capacidad para recuperar para el recuerdo la crudeza de la experiencia de los maquis durante el franquismo, un fenómeno fuertemente vilipendiado y explotado por la dictadura en su momento, soslayado posteriormente por las idiosincrasias de la transición, y mayormente desatendido y postergado durante la consolidación de la etapa democrática.

Luna de lobos ha suscitado gran atención entre la crítica especializada, al punto de que podríamos concluir, de manera un tanto precipitada, que a buen seguro resultaría difícil aportar algo novedoso al respecto que no se haya dicho ya a estas alturas. Este interés proviene en gran medida de pertenecer a eso que José Ignacio Álvarez denomina el “universo de [...] textos [que] funciona como un espacio fantasmagórico [...] poblado

[...] por los desaparecidos del franquismo [...], fantasmas [que] nos recuerdan la deuda histórica que la democracia española aún tiene pendiente, a la vez que su voz nos retrotrae a un tiempo que creíamos totalmente cerrado y concluido.” (72) Entre los estudios más destacables de *Luna de lobos* se encuentran los que, como en el caso de Ana Luengo, han abordado la figura del maquis y su recuperación para la memoria histórica como homenaje a una experiencia políticamente no reconocida y socialmente ignorada, un estudio que, siguiendo las teorías de Pierre Nora, ha dado en calificar la narración como “lugar de memoria” (132) en el imaginario colectivo español. También se ha estudiado el panopticismo del maquis como cuestionamiento y subversión de poderes dentro del contexto totalitario del franquismo al proponer que, en el ambiente rural de posguerra en que se desarrolla la novela, los maquis son quienes ostentan el auténtico poder, no sólo por constituir un acto de resistencia con su mera existencia, sino por su capacidad para burlar la búsqueda y el control implacable de la Guardia Civil durante largos años, “learning to adapt the techniques of surveillance to gain the upper hand over their pursuers.” (Martín-Márquez 381) Siguiendo características detectadas en obras posteriores, también se ha revisitado *Luna de lobos* en múltiples ocasiones para destacar el lirismo de sus descripciones de la naturaleza. En especial, se ha hecho hincapié en la persistente preocupación de Llamazares con el paisaje y su efecto en la creación de una identidad personal y cultural —entendida ésta como un proceso memorístico vinculado a un entorno geográfico, dentro de un locus paisajístico que actúa como referente espacial permanente y que, al funcionar como depositario inmanente de la memoria de una época, lleva inscritos en sí mismo los elementos visuales capaces de rememorar a la postre la imagen de un pasado silenciado y olvidado— algo de marcada relevancia para una novela

que tiene su ambientación en el contexto rural de la posguerra española¹ y de donde en la actualidad, podríamos añadir, se exhuman, literalmente, los vestigios de una represión atroz. Ahondando en esta lectura, la novela pasaría de ser la historia de un grupo de hombres perseguidos por la dictadura a ser la leyenda de unos personajes que, inscritos “dentro de un marco natural [donde] todos los fenómenos naturales aparecen personificados y cargados con una gran significación simbólica, [rasgo] característico del pensamiento mítico, [estos hombres aparecen revestidos de] un carácter legendario[,] realzando [su] papel de [desterrados] héroes anónimos” (Otero 641) de la comunidad y de la historia.

Como acabamos de resumir, se ha hablado sobre el papel icónico de esta novela como homenaje, sobre cuestiones de panopticismo y poder, también acerca de la relevancia mnemónica del paisaje como testigo, e incluso de la emergencia de aspectos mitológicos en torno a la caracterización de los protagonistas. De todos estos planteamientos, la intersección entre el espacio de lo legendario y lo mítico como forma de entrar a dialogar y recuperar un pasado tormentoso y cautivo, preso del maniqueísmo de los intereses sociohistóricos impuestos e ilegítimos del franquismo, es la que nos resulta más útil para empezar a desentrañar un tema que discurre subyacente en todos

¹ Ver, por ejemplo, el ensayo de Alberto Medina “Between Nature and History: Landscape as Ethical Engagement in Llamazares's *Luna de lobos*” una argumentación teórica del papel de la naturaleza como referente escénico de proporciones sublimes, capaz de propiciar una posterior recuperación y restauración ética del maqui dentro de la memoria histórica como figura legendaria de la resistencia antifranquista. En una línea parecida se encuentra Juan Varo Zafra en “El espacio en *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*: El gótico hispano en la novela de Julio Llamazares” caracterizando la relación del hombre con la naturaleza como la toma de contacto con un “otro” indolente al sufrimiento humano, cuya única relación posible es de supervivencia y radica en la retirada del hombre de la naturaleza para optar por inscribirse en ésta como memoria en su paisaje. Samuel James Robert O'Donoghue defiende una tesis muy parecida en “Nature as Enemy of Man in Julio Llamazares's *Luna de lobos*” ensalzando el carácter protagónico de la naturaleza en la narración y su efecto embrutecedor en los maquis, ubicando la novela dentro de un conversación existencial más amplia como una “fractura irremediable” en la relación hombre/naturaleza.

estos estudios y que, a pesar de entrelazarlos y darles coherencia interpretativa, no se ha abordado hasta el momento.² Nos referimos en este caso al estudio de las diversas facetas del terror como herramienta y experiencia que marca la posguerra, así como también a las fórmulas elegidas para su relato posterior desde el presente, que es donde se construye y se recibe esta narración y donde repercuten las siguientes reflexiones para su recepción y debate. Lo que aquí se plantea es un análisis de *Luna de lobos* diferente a todos los anteriores, uno que incorpora algunos elementos y aspectos de interpretaciones previas pero que los reconfigura y matiza como fragmentos de una lectura de base más amplia, dimensionada sobre las múltiples caras del miedo que pueblan la posguerra, evidentes tanto en manifestaciones de primer orden como a través de sus secuelas psicológicas, y que sirven, en definitiva, para rastrear el conjunto de experiencias y transformaciones monstruosas a que se vieron sometidos los vencidos de la Guerra Civil española.

Es concretamente mediante un detallado estudio de la monstruosidad y la espectralidad desde donde a continuación se aborda un estudio cultural que intersecta lo socioantropológico y lo literario para poner de manifiesto cómo, una novela como *Luna de lobos*, nos ayuda a dilucidar las claves que rigen los diferentes mecanismos de control y transformación social puestos en marcha por el régimen —dispositivos propios de un terrorismo oficial—, y cómo, a través de fórmulas literarias híbridas, se da expresión a las experiencias de las víctimas al tiempo que se activa en el lector una determinada sensibilidad afectiva comprometida con el pasado. Con esta finalidad, nos habrán de ser

² Aunque el mito y la leyenda mantienen ciertas similitudes, como su carácter ficticio y la tradición oral con que se transmiten de una generación a otra, la diferenciación que nos bastará aquí para este estudio considera que el mito corresponde a un tipo de gran explicación sobre cuestiones filosóficas, donde son comunes acontecimientos fantásticos o sobrenaturales, mientras que la leyenda está basada en algún acontecimiento real pero de difícil comprobación. De este modo mientras que el mito representa un intento por explicar un fenómeno, la leyenda se corresponde con un intento por relatar un suceso.

particularmente útiles para hablar de la monstruosidad el concepto de *homo sacer* desarrollado por Giorgio Agamben y las siete tesis sobre la naturaleza y funcionalidad cultural de la figura del monstruo recopiladas por Jeffrey Cohen, así como también lo serán la espectralidad propuesta por Jacques Derrida y Avery Gordon para hablar de la presencia de fantasmas en la literatura, y lo innombrable, de Maria Beville, para entender la espectralidad como síntoma de las monstruosas secuelas sociales del franquismo. Con todos ellos se puede deconstruir la imagen y la compleja evolución de la historia del fenómeno maqui que Llamazares plantea en toda su riqueza, un acercamiento que nos desvela las claves de las experiencias que separan los dos bandos en la posguerra, vencedores y vencidos, poder y miseria, héroes y monstruos, dicotomías que explican el destino divergente, así como la recepción dispar, con que se ha recibido esta memoria del pasado en épocas recientes.

Luna de lobos novela la historia de cuatro hombres que en el otoño de 1937, tras la caída del frente asturiano durante la Guerra Civil española, se pliegan en retirada hacia sus pueblos de origen en la cara leonesa de la Cordillera Cantábrica. La historia conjuga la imposibilidad de volver a casa, dado que ésta se encuentra en una zona que ha caído en manos de tropas franquistas —donde se los busca activamente a sabiendas de que vuelven de luchar en la resistencia de la Segunda República—, con el deseo de instalarse lo más cerca posible de su hogar, utilizando su conocimiento del entorno natural y vecinal para procurarse refugio, evitar detección y mejorar sus posibilidades de supervivencia hasta que la situación amaine. La imposibilidad del retorno, sumada a la negativa a huir y dejar atrás sus vidas, hace que la necesidad de amoldarse ante una situación que pasa por aferrarse a vivir en la mayor cercanía posible a sus familias, pero

en la clandestinidad y en la distancia, se convierta en uno de los ejes centrales que más mueven la acción, dando vida a una historia que, por ficticia, no deja de ilustrar la dramática experiencia de miles de maquis durante la posguerra. La narración del día a día, de las penurias de su supervivencia, del hambre, del frío, revela las vicisitudes de una experiencia embrutecedora y degradante que poco a poco va transformando a sus personajes. Así, lo que en un principio se imaginaba como una cuestión de supervivencia de carácter temporal, a la espera de un cambio de acontecimientos en el desarrollo de la guerra, se va prolongando hasta convertirse en una situación permanente e irreversible, sin posibilidad de soluciones pactadas ni intermedias que permitan su vuelta a casa.

La imposibilidad del regreso pone un punto final a cualquier tipo de aspiración a reanudar sus vidas con un mínimo de normalidad, dejándoles por delante un futuro igualmente imposible, vacío e inerte. Por eso, atrapados en el espacio liminal que les depara la victoria franquista, donde ni pueden reinsertarse en sociedad ni tampoco optar a escapar a un lugar más favorable, este grupo se prepara para resistir una guerra interminable, de desgaste, una lucha que no puede vencer y en la que sus miembros se ven conducidos a una situación en la que tienen poco o nada que ganar y más bien, todo que perder. La precariedad de las circunstancias en que se encuentran —escondidos en una cueva por el día, surtiéndose de provisiones sigilosamente al amparo de la noche— son marcadamente desiguales y desesperadas frente a un enemigo incesante, incansable y maquinal. La dinámica vital a que se ve sometido el grupo perfila los términos de la política de represión franquista, una situación en la que se sugiere abiertamente que la Guerra Civil se ha prolongado más allá de su lógica militar para pasar a convertirse en un fenómeno permanente sobre el que se articulará la consolidación hegemónica de la

dictadura en la posguerra y que, a manos de la Guardia Civil, pronto adquiere tintes de cacería humana. A la crudeza de esta situación se suma también la lucha por la subsistencia en los bosques, que se plantea a un mismo tiempo como una guerra de supervivencia adicional contra la indolente cara de la naturaleza y sus estaciones, contra el impasible acontecer de unos elementos ajenos e inclementes ante la tragedia y el sufrimiento humano.

Estas dos guerras, que por implacables e inhumanas comparten una gran similitud entre sí, son sólo la parte más externa y constatable de otro tipo de guerra más insidiosa y decisiva: la guerra de las conciencias, los corazones y las voluntades. Así, la narración, llevada a cabo en primera persona y en exclusivo presente desde la mente de Ángel, uno de los cuatro maquis que protagonizan la historia, arroja una imagen brutal de la soledad más desoladora a la que se ven sometidos estos hombres en su derrota. La naturaleza de la batalla psicológica interna a la que se han de enfrentar los protagonistas empieza a calar en el momento en que adquieren consciencia de estar atrapados en una situación que no conduce a ninguna parte, en la que, carentes de alternativas, se ven abocados a sobrevivir por el mero hecho de sobrevivir, guiados más por un instinto animal de supervivencia y preservación que por albergar profundas convicciones ideológicas o la esperanza de una solución medianamente razonable.

El drama se ve acrecentado por la situación familiar en casa, conscientes de que sus familias sufren la vigilancia y el acoso físico y moral constante de la Guardia Civil, que los castiga tanto por apoyar logísticamente a sus parientes huidos como por constituir un chivo expiatorio perfecto con el que castigar vicariamente a los maquis, quienes resisten su captura escondidos y reducidos en las montañas y tienen que rumiar su

situación desde la frustración que conlleva la impotencia. La lucha psicológica que los maquis y sus familias mantienen, aunque con claras diferencias contextuales para unos y otros, es de una índole parecida y pasa principalmente por no perder su identidad como individuos, manteniéndose fieles a sus ideales y conservando su dignidad y su integridad como personas. Sin embargo, mientras que en el caso de los maquis esta necesidad precisa de no dejarse llevar por el deseo de cometer actos violentos que los rebajen a la altura y la cobardía de sus enemigos, perpetrando actos de venganza de fácil ejecución contra aquéllos que de una forma u otra son responsables de su situación actual, en el caso de las familias y las amistades vecinales del pueblo, la prueba de fuego implica no dar moralmente la espalda a sus parientes huidos para de esta manera poder librarse del asedio violento al que les somete la Guardia Civil, como así resulta ser el caso por parte de Juana, la hermana de Ángel. En última instancia, la presión constante de una situación que reduce la vida a una sucesión de situaciones límite, una condición de extremos dilatados en el tiempo que acaban por hacer incompatible la supervivencia personal con aquella de los seres más allegados, termina por fracturar vínculos y relaciones más allá de lo reconciliable y revela cómo la aplicación prolongada del miedo distorsiona una sociedad hasta rendirla monstruosa en sus comportamientos más íntimos.

Luna de lobos: Una novela de dimensiones monstruosas

El planteamiento que Llamazares hace de la monstruosidad en el contexto franquista de la posguerra requiere que concentremos nuestra atención en tres dimensiones principales: la social, la psicológica, y la estético-narratológica. Respondiendo a esta división, nos interesa explorar cómo el franquismo, amparado en su hegemonía policial, instrumentaliza la figura del maqui para sus propios fines,

perfilándola hasta hacerla adquirir rasgos monstruosos y servirse de esta nueva imagen como excusa para imponer un férreo régimen disciplinario sobre los habitantes del pueblo, un régimen que en la práctica se traduce en una ley penitenciaria de registros y palizas con la que perpetuar una atmósfera de incertidumbre y miedo altamente reminiscente de la guerra. Las bases de esta política bélica continuista —una auténtica política del miedo adaptada para la posguerra— están ideadas como medio para facilitar el control y sumisión de los habitantes del pueblo y responde a lo que Foucault denomina “la docilidad de los cuerpos”, una obediencia cuyos objetivos se logran mediante un perverso sistema de vigilancia, alimentado, en este caso, por un sistema de denuncias vecinales y recompensas que, aunque se presentan como ejercicio de adhesión, salvaguarda y promoción para sus colaboradores, en realidad suponen la fragmentación y el desmantelamiento integral del tejido de relaciones sociales de la comunidad.

Al mismo tiempo, también veremos cómo, de manera más brillante todavía, la historia documenta de forma paralela la lucha psicológica de sus víctimas por mantener una imagen interna coherente y estable acerca de lo que son y representan frente a la enorme fuerza desestabilizadora de una amenaza existencial como la que impone el franquismo, en la que los desafíos y estragos de unas circunstancias de vida ya extremadamente primitivas de por sí, se ven manipuladas para eliminar cualquier vestigio identitario anterior, personal o social, y con esto, poder refundar el pueblo de acuerdo a las facilidades derivadas de una mansedumbre y obediencia máximas. Es decir, estamos ante una lucha, tanto física como psicológica, contra la borradura vital e identitaria que el franquismo intenta llevar a cabo mediante la compartimentalización de espacios, la exclusión y la administración de castigos vicarios, una borradura que comienza con la

Guerra Civil y que historiadores como Paul Preston califican, no sin cierta controversia, de holocausto y exterminio que se prolonga a la posguerra.³

Por último, Llamazares borda sus planteamientos con una sutileza de estilo brillante. Da corporeidad a algo tan intangible y ubicuo como el miedo y lo hace relevante para el lector sin caer en las trampas paralizantes de la mimesis. Lo logra mediante un delicado y comedido acercamiento a la humanidad de los personajes, añadiendo paulatinamente capas de complejidad psicológica y biográfica con las que forjar una identificación con las víctimas, al tiempo que detalla su odisea con una retórica, una ambientación y una simbología selecta y deliberada, cuidadosamente imbricada, y a cuyas claves se accede mejor desde el género de terror que desde la mera crónica o el realismo documental que habitualmente se han adscrito a esta narración. Podemos adelantar aquí, no obstante, que es precisamente mediante un estilo que incorpora la acostumbrada sobriedad del realismo literario español, como tratamiento formal serio para un asunto tan grave como la Guerra Civil al tiempo que éticamente respetuoso para la restauración de una memoria tan escoriada y escasamente reivindicada como la resistencia maqui, que Llamazares no sólo participa en esta tradición literaria realista sino que cuestiona la presuposición básica de su capacidad de alcance en virtud de su fidelidad a los hechos. Llamazares rinde la estrategia realista claramente insuficiente para afrontar la tarea de plasmar una experiencia donde la realidad se muta

³ Con la publicación de *El holocausto español* (2011) Paul Preston ha compilado lo que hasta la fecha es el trabajo de documentación historiográfica más amplio que presenta la cara más monstruosa del régimen. Paul Preston muestra que aunque existe una diferencia clara entre el holocausto español y el alemán en términos de mecanización y números, el franquismo comulgó con las mismas ideologías y estrategias de exterminio social que rondaban en otros lugares de Europa en los años 30 y 40. Por eso, Preston argumenta que la voluntad de purga y extracción sistemática de un adversario político, constituyó en el contexto español un equivalente a lo que luego se produjo en Alemania.

en pesadilla y la pesadilla en leyenda, una realidad que desborda los límites de lo convencional. Ante una circunstancia tan desbordante y sórdida como la situación insostenible a la que se enfrentan los maquis y sus familias, Llamazares resuelve recurrir a la imaginería del terror para captar la fractura psicológica que inflige una realidad de posguerra que distorsiona y rebasa la lógica meridiana de lo que define lo humano, una realidad a tal punto enrarecida y enajenante que, en su cruel y singular pedagogía, se aventura en el terreno de lo mitológico. Así se explica que Llamazares nos adentre por los caminos inciertos de la noche, rastreando en la opacidad de la niebla la pista de unos hombres empeñados en ser hombres pero obligados a vivir como lobos, y de cuyas vicisitudes e infortunios surge un nuevo ser, mitad hombre, mitad lobo: hombres lobo para una posguerra feroz. Ángel y sus compañeros —Ramiro, Gildo y Juan— se convierten en hombres lobo para sobrevivir la penumbrosa nocturnidad lunar de ese “sol de los muertos” (65) —tal y como Ángel relaciona en sus recuerdos— que les depara a diario la tiniebla franquista, al tiempo que esta transformación les presenta también como seres reducidos a víctimas propiciatorias con las que el franquismo alienta su discurso de la alteridad y sustenta la pedagogía del miedo en el entorno rural de posguerra.

De la dimensión de los efectos sociales del franquismo en la novela nos concierne particularmente lo referente a la conducta de las familias y los vecinos del pueblo, un apartado que consiste en constatar el distanciamiento entre los personajes y el enfriamiento de relaciones. Sin embargo, la lucha psicológica del narrador y sus compañeros se revela claramente como la dimensión de mayor importancia, una batalla que gira en torno al mantenimiento de una cordura que garantice su supervivencia más allá de lo material y contingente. Esta lucha consiste en aferrarse a una identidad cuyo

contexto social ha desaparecido, pero donde toda defensa de rasgos anteriores supone una forma de preservar la esperanza de su regreso, albergando sueños y posibilidades cuyo horizonte se ha desvanecido pero sin los cuales, resulta imposible ahuyentar el espectro de la locura o la intromisión de oscuros anhelos suicidas en la moral de los protagonistas. A esta dinámica responde el que, a pesar de la enorme precariedad de las condiciones materiales en que les toca vivir y el tedio consumidor de las tareas de contravigilancia que ocupan la inmensa mayoría de su tiempo —y que marcan el paso de un tiempo narrativo que por sus propios planteamientos transmite aptamente la parsimonia vital de una espera que se hace eterna—, lo que contemplamos en la narración del tiempo psicológico es la persistente observación de matices, gestos, cambios sociales que anuncian la muerte y descomposición de relaciones, la transformación de identidades. Estos son los verdaderos resultados de un proceso en que el asedio físico y moral continuo produce una erosión mental, un reajuste distorsionado en el marco de prioridades, vínculos y lealtades que deviene en el surgimiento de una nueva subjetividad, una identidad marcada por la toma de consciencia incipiente y progresiva de, en algún sentido, haber muerto, de haber pasado a encarnar un cierto tipo de monstruosidad personal y social, que se revela espantosa, irreparable e inasumible.

Por tanto, muy lejos de lecturas restauradoras empeñadas en corroborar la heroicidad de una epopeya política encomiable, basada principalmente en la resistencia indómita de sus protagonistas frente a los poderes dictatoriales de la posguerra,⁴ la lectura que aquí se contempla considera *Luna de lobos*, en su integridad, como una historia de

⁴ Gonzalo Navajas ha defendido el carácter heroico del narrador-protagonista destacando su papel en la novela como sujeto que representa un conjunto de valores éticos en directo contraste con el franquismo, que sería la negación de los mismos.

terror, una historia que establece la crónica de una cacería (in)humana interminable e implacable, una lucha total por la supervivencia dentro de un contexto social y natural extremadamente hostil que, ambientada en plena posguerra franquista, se convierte en el espacio perfecto para recrear una adaptación moderna muy acorde con la prehistórica pesadilla del estado de naturaleza hobbesiano. La excepción que matiza esta comparación es que —siguiendo las teorizaciones de Agamben— en este caso es la figura del soberano la que impone y dispone la precariedad de dicho estado, no por reemplazar un estado natural con un estado de civilización para eliminar el miedo que conlleva vivir en un clima de múltiples y constantes amenazas sino por encarnar una continuación de ese estado de naturaleza a través de la figura del soberano (35). Una historia de terror, a fin de cuentas, que relata la crónica de una derrota dilatada en el tiempo y que, abordada desde sus múltiples niveles —personal, familiar, social— revela el colapso humano de todo un pueblo y la emergencia de conductas horribles —monstruosas—, no tanto por ser declaradamente aberrantes, o ni siquiera por alinearse con los dictados del vencedor, sino por constatar la maleable, si bien comprensible, debilidad humana frente al castigo prologado, y lo que es más: la aterradora y pasmosa eficacia que el uso del miedo tiene para transformar conciencias, paralizar voluntades y silenciar recuerdos.

La mirada en términos estéticos y narratológicos es fundamental para comprender la idoneidad con que Llamazares amalgama géneros e imágenes, insuflando una adjetivación en sus descripciones psicológicas y de ambientes que nos remite constantemente a una perturbadora posibilidad: la sospecha de que exista una invisible connivencia entre el franquismo y la inclemencia de la naturaleza, una conspiración cósmica en la que los maquis se convierten en seres míticos universales que se enfrentan

simultáneamente a lo peor que tanto la naturaleza como la condición humana ofrecen. La progresión psicológica de Ángel, protagonista y narrador desde el que nos llega la historia con la inmediatez del riguroso presente, a pesar de relatarse en diferido desde un lugar y un tiempo indeterminados, nos resulta clave para dotar de significado los términos de su lupinización y el viaje metamórfico por el que su identidad pasa de lo híbrido y lo mítico a franquear lo espectral. Es mediante la aparición recurrente de ciertas situaciones y el incremento en la frecuencia de referencias a lo nocturno, lo acechante, lo macabro y lo mortal que la narración nos anuncia las claves discursivas del género en que enmarca su lectura de la experiencia maqui: el género de terror.

Entre hombres y lobos: el maqui como monstruo

Los monstruos son porque en su simbolismo y metafóricidad reside la obligación etimológica de mostrar, de ilustrar con pedagógica advertencia los entresijos de lo que Cohen denomina la traumática “encrucijada cultural” que los crea y da vida (4). Por eso, al encuadrar *Luna de lobos* como la historia legendaria⁵ —con tintes míticos— de un grupo de hombres y sus familias, quienes, sometidos al terror y la desesperación terminan por perderse a sí mismos, cuando no sus vidas por el camino en un intento desesperado por sobrevivir los horrores que les impone el franquismo, nos damos cuenta no sólo de la emergencia de monstruos como resultado de una contienda atroz sino la necesidad de dedicar un turno privilegiado a escuchar las voces de la alteridad y lo que éstas nos revelan sobre la posguerra desde los márgenes de la Historia. De ahí que gran parte de la

⁵ Alberto Medina plantea la cuestión de la leyenda como la fórmula paradójica que utiliza Llamazares para la recuperación de la historia a mediados de los años 80, una forma ficticia, indocumentable, popular, oral que sin embargo sobrepasaba en ese momento lo que la historiografía había desvelado sobre el movimiento guerrillero durante el franquismo. (142)

belleza narrativa de la obra emane de la tragedia en la cual se basa y que gira en torno a las percepciones del propio Ángel, quien, en calidad de narrador y único superviviente, percibe y ejemplifica en su totalidad la progresiva y degradante transformación a la que el grupo se ve sometido en su tortuoso viaje a la monstruosidad. Sus pensamientos arrojan la imagen de una lucha constante por reafirmar ante sí mismo que no está muerto, que no es un ladrón, ni un asesino, ni un traidor, ni un cobarde, en definitiva; que sigue siendo la persona que cree ser pese a la adversidad de las circunstancias. Esta resistencia no es sino un intento desesperado por zafarse de los atributos monstruosos que poco a poco van calando en su persona e impedir que hagan mella en su identidad en forma de asco o vergüenza hacia sí mismo.

De las metáforas que Ángel se vale para registrar los cambios que el asedio y la precariedad extrema van gestando en su identidad y en la del grupo destacan especialmente las que implican animales. Esta forma de pensar, que está claramente vinculada al entorno natural en el que les toca buscar refugio, se antoja en un principio como el conjunto de observaciones propias de alguien que, obligado a vivir en el bosque de manera prolongada, acaba por percibir diversos comportamientos animales y aprende su significado “adoptando [...] movimientos animales” (15), estableciendo paralelos antropomórficos al asemejarlos con otros de índole humana. Entre sus múltiples ejemplos destacan algunos de naturaleza benigna o noble, como Gildo y su forma de atrapar truchas como un oso (64), la disposición atenta y sabia de Ángel, reminiscente de la majestuosidad del búho (108) o el carácter inocente, gregario y vulnerable del grupo de maquis, equiparable a un rebaño de ovejas (48, 50). Del mismo modo, a medida que su desesperación aumenta se perfilan otras comparaciones asociadas más bien con lo

peligroso o lo malévolos, como el perro sarnoso (20), la culebra (120) o el topo (147) o de carácter amenazante, genérico e indefinido como las alimañas (81, 125) o las bestias (110).

Pero el detalle con que tanto Ángel como Ramiro y Gildo conocen las labores del campo y pueden predecir los cambios climatológicos discerniendo lo que las costumbres de diversos animales comunican, sugieren una sabiduría de antaño, aprendida en su infancia y fruto cultural de las generaciones del lugar, y por consiguiente, muy anterior a cualquier ejercicio de observación coyuntural por parte del grupo. Los maquis ostentan la sabiduría del hombre de campo, milenaria, conocedor de su entorno rural, que respeta los ciclos de la naturaleza, entiende las dinámicas internas del ecosistema en el que participa y del que se vale, pero del que a su vez se abstrae por razón de su intelecto. Esta es una de las fórmulas principales con las que, al margen de cualquier posicionamiento posible con respecto al balance de la guerra, se defiende la legitimidad de los maquis a existir en la comarca, presentándolos como herederos y representantes directos de una conexión orgánica y autóctona con la tierra de la que se les ha desterrado permanentemente.

Al verse obligados a vivir en este entorno natural por razón de necesidad, se exhibe la cara más inhóspita de la relación naturaleza-hombre, poniendo de manifiesto la inmensa vulnerabilidad humana para sobrevivir a la intemperie. Frente a este desafío, los maquis demuestran que la inadaptación física sólo es subsanable mediante el uso de la inteligencia y de la astucia, herramientas capaces de tornar desventajas en potenciales bazas. Sin embargo, lo que también resulta claro en este proceso de supervivencia, aunque menos evidente en apariencia, es que, además de ser hombres luchadores, con

recursos intelectuales suficientes para procurar su subsistencia incluso en condiciones muy precarias, aun en su más profunda alienación, su solidaridad y su profunda humanidad afloran como las auténticas claves de su existencia. Pero aunque se podría hacer aquí una lectura mítica de *Luna de lobos* en términos de la universalidad de sus personajes como testimonio de la perpetua e irreconciliable lucha humana contra los rigores de la naturaleza,⁶ no es esto en sí lo que aquí más nos interesa con respecto al discurso que propone Llamazares.

Cuando Ángel y Ramiro se separan accidentalmente tras huir de una emboscada de la Guardia Civil, Ángel se pasa un día entero recorriendo los bosques, cantando como un búho a la espera de que Ramiro haya sobrevivido y responda al reclamo. Cuando por fin lo hace, Ramiro le confiesa sonriente a Ángel que “estuve a punto de confundirte.” (108) No entendiendo muy bien el significado de su comentario, Ramiro aclara su expresión halagando sus dotes como búho, algo que Ángel reconoce pero desestima al mismo tiempo aduciendo que “sí, claro [...] y corro como el rebeco, y oigo como la liebre, y ataco con la astucia del lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes.” (109) Lo que Ángel manifiesta con estas palabras es que si bien la necesidad de sobrevivir ha agudizado sus sentidos y habilidades hasta adquirir rasgos y propiedades parejas a las de los animales que mejor se han adaptado a sobrevivir la climatología y los depredadores del contorno, en el caso humano, estas características surgen en respuesta a una práctica cinegética en la que, en el más estricto sentido hobbesiano del concepto de *homo homini lupus*, es el hombre quien se ha convertido en un lobo para el hombre, una

⁶ Samuel James Robert O'Donoghue ofrece el ejemplo más reciente de este tipo de lectura en “Nature as Enemy of Man in Julio Llamazares's *Luna de lobos*.” Según O'Donoghue, la relación del hombre con el mundo natural es la lectura más importante de la obra por sus elementos universalizantes.

realidad comprobable en el hombre que caza sin tregua al hombre y que recrea con gran nitidez la relación Guardia Civil-maquis. La reflexión de Ángel desde lo alto del monte Yormas, encaramado a una peña mientras observa escondido la batida que de ellos hace la Guardia Civil, señalando que “[y], abajo, a nuestros pies, como erupciones minúsculas de una tierra maldita y olvidada, las grises escombreras de la mina y la raya de la loma que bordea la explanada por el sur y que recorta ahora las siluetas de unos hombres que avanzan desplegados, las armas empuñadas, como en una gigantesca cacería” (37) corrobora su lugar de presa en un marco de relaciones caracterizado por la depredación humana absoluta.

La importancia de lo que plantea este orden de cazador y presa, especialmente para comprender el argumento sobre la monstruosidad que se elaborará más adelante, lo encontramos en la exposición que Agamben hace de la lógica del soberano en “Nomos Basileus”. Agamben traza la genealogía filosófica que explica y legitima la figura del soberano moderno. Agamben parte de los Sofistas y su defensa de un gobierno basado en la ley del más fuerte (30-35) —idea amparada en la premisa de ser un principio universal por encontrarse presente en la naturaleza (*physis*)— para de ahí pasar a Hobbes y su teoría de la suspensión de la ley de la naturaleza, en la que cada individuo renuncia a ejercer su cuota de violencia, pasando a delegar esta potestad en la figura del soberano (*nomos*) para conseguir así un bien común. Sin embargo, Agamben aclara al respecto que:

In both cases, even if in an apparently opposed fashion, the *physis/nomos* antinomy constitutes the presupposition that legitimates the principle of sovereignty, the indistinction of law and violence [..., for] in Hobbes the state of nature survives in the person of the sovereign. Sovereignty thus presents itself as an incorporation of the state of nature in society, or, if one prefers, as a state of

indistinction between nature and culture, between violence and law, and this indistinction constitutes specifically sovereign violence.” (35)

De esta lectura se deduce claramente que, en términos generales, el franquismo representa una vuelta a un pasado a caballo entre el estado primitivo propugnado por los sofistas, encarnado por el hombre fuerte, de armas, y la figura del soberano elaborada por Hobbes, una imagen autoritaria y paternal que el propio Franco buscó emular durante su régimen dictatorial, ajeno al orden garantista de leyes y derechos que caracteriza cualquier modelo de gobierno democrático —algo que resulta especialmente evidente en la novela al contrastarlo con su más inmediato precedente, el orden de la Segunda República, por el que luchaban los protagonistas y que el franquismo viene a erradicar completamente. Siguiendo a Agamben, lo que *Luna de lobos* presenta es la indistinción de la violencia franquista con respecto a un conjunto de díadas posibles —la ley, la naturaleza, la cultura— esferas que delimitan el campo de acción humano y donde la violencia es siempre el instrumento fundacional sobre el que el franquismo articula la manifestación funcional más superficial de estas dimensiones, ya bien se exprese de forma material y externa, mediante el brazo ejecutor de la ley, por medio de la Guardia Civil; ubicua, caótica y temible, como la incertidumbre del estado natural que encarna la figura del soberano en la persona de Franco; o íntima, al tiempo que comunal, como la cultura del miedo que se apodera de la conducta del pueblo y las opiniones de los vecinos que lo conforman. Este “descenso a los infiernos” expone una situación ante la que, como sugieren de manera progresivamente más clara las reflexiones de Ángel, para sobrevivir hace falta rebajarse a la altura del enemigo, o lo que es lo mismo en este caso: animalizarse.

Por eso, podemos pensar en *Luna de lobos* como la crónica de una derrota, de un futuro abortado —o cuando menos suspendido indefinidamente—, una distopía que en su desintegración social del presente alberga la semilla de un modelo de civilización diferente, en disputa, pero frente al que el franquismo, con su victoria en la Guerra Civil, despliega el discurso del miedo y se arroga la reaccionaria posición hegemónica de determinar y excluir lo que está fuera de la polis, un discurso inherentemente violento en su lógica y proceder, palpable en el reparto de papeles de héroes y monstruos, dictando que los maquis no pertenecen dentro de ésta, que atentan contra la seguridad de la civilización y que, en aras de toda estabilidad, han de ser aniquilados. La necesidad de excluirlos de la civilización para legitimar su exterminio después recae primordialmente en la tarea de deshumanizarlos, o lo que es lo mismo, de animalizarlos. Comprobamos de este modo que la animalización que sufren los maquis no es sólo un producto fortuito de las duras circunstancias en las que se ven obligados a vivir a la intemperie sino, como sugiere Ángela Cenarro al hablar del terror durante el franquismo, “como una manifestación más de las relaciones de poder y, por lo tanto, como una consecuencia o la expresión misma de la forma de organizar y ejercer el poder” (67), un poder que, delegado en manos de la Guardia Civil y con un gusto particular por el castigo del débil y el sufrimiento del Otro, instrumentaliza la miseria y el dolor ajeno para consolidar su presencia e implementar sus propios intereses.

Señalábamos más arriba que los maquis representan un modelo orgánico de supervivencia en su medio natural, una interacción en la que el hombre se enfrenta como sujeto universal a su odisea inmemorial frente a los elementos. Pero aunque en este modelo los maquis llegan a adquirir ciertos rasgos híbridos para incrementar sus

posibilidades de supervivencia ante la adversidad, donde lo antropológico se combina con lo animal, recreando un conjunto de condiciones y características míticas bastante próximas a la antesala de las religiones animistas —algo que se ve confirmado tanto por la persistente personificación que Ángel imprime en su mirada a todo lo natural que les rodea, así como en el reconocimiento de haber desarrollado habilidades y sentidos más propios de los animales— el hecho de que Ángel se identifique progresivamente más con la figura del lobo, supone la constatación de una derrota que poco a poco se va instalando dentro y fuera de sí mismo. La lucha de Ángel contra el lobo es su lucha contra la deshumanización que, según Agamben, han de sufrir las víctimas de un sistema totalitario; la lucha contra el papel que le impone el proyecto franquista y que queda resumido en el pasquín que reclama su busca y captura, subrayando su estatus como “enemigo del Glorioso Alzamiento Nacional [, i]ntegrante de la partida de Ramiro Luna Robles [...a]utor del asesinato del señor secretario del ayuntamiento de Pontedo, [...] así como de múltiples actos de robo, pillaje y bandolerismo por la zona del partido de La Moraña.” (73-74) Pese a aparecer representado como enemigo, asesino, ladrón y bandolero por el poder oficial, su verdadera sentencia no es ser aprehendido —vivo o muerto— para ser puesto a disposición de los caprichos punitivos del régimen, sino permanecer el máximo tiempo posible como una figura periférica acechante y, por tanto, más útil a los fines propagandísticos del régimen. Dicho de otro modo, al aparecer como un Otro inasumible e irreconciliable, Ángel, al igual que sus compañeros, participan involuntaria y funcionalmente en la retórica propagandística que el régimen despliega para consolidarse en el poder, un discurso en el que los maquis desempeñan el papel

agonista de monstruos que éste les confiere y que tanto le interesa para narrar y construir su épica.⁷

La muestra palpable de que los maquis han pasado a desempeñar este nuevo papel en el imaginario del pueblo la detectamos primero no tanto en la dialéctica o las acciones del régimen como en las caras de sus vecinos. Cuando el grupo de maquis se topa con una cuadrilla de leñadores en el monte, el encuentro transcurre mayormente “en medio de un profundo silencio... que se alarga, temeroso, hasta que [los] ven desaparecer definitivamente entre los árboles”. (66) La cara del niño adolescente que acompaña a los leñadores recoge la dualidad ambivalente con que en 1939, recién concluida la guerra, todavía se les recibe entre la gente de la comarca, es decir, con un respeto que aún “una mezcla de admiración y miedo”. (66) Para cuando llegamos a 1946, el discurso del régimen ha calado de tal manera que cuando, y contra todo pronóstico, Ángel se presenta en su casa para despedir a su padre moribundo, la reacción de los vecinos que velaban la agonía del padre muestra el “sobresalto” que despierta su presencia y que éste describe “como una ráfaga de nieve repentina, [en la que] el silencio y el miedo han batido las paredes de este cuarto [y donde] se han vuelto todos hacia mí como si [la muerte] acabara de hacer su aparición a mis espaldas.” (134) En su barrido visual de la sala destacan “los rostros silenciosos, asustados, de las mujeres” y “las miradas lejanas de los hombres” (134), “rostros aterrados” (135) ante los que, dada su soledad prolongada y su efecto embrutecedor acumulado con los años, dice “ni siquiera recono[cer] a las personas que se

⁷ En el estudio sobre la monstruosidad que lleva a cabo Edward Ingelbrethsen, cuenta como una de las más tempranas y primitivas funciones de los monstruos ayudar a establecer la norma y la normalidad. “In time, those who were markedly different helped define marginal identities, securing the geography of the normal by showing how and where it failed.” (6)

apartan en silencio para dejar[le] paso.” (134) Gracias a percepciones como estas, acerca de lo que los maquis simbolizan en distintos momentos, se puede corroborar que la gente del pueblo ha interiorizado como suyo un panopticismo censor que alerta sobre el grave peligro que supone verse frente a los tabúes decretados por el régimen, un círculo vicioso fomentado por el miedo, que legitima y perpetúa una fuerte presencia militar en el pueblo y que contribuye a una consolidación aplastante de la victoria franquista en la guerra.

El grado con que Ángel empieza a interiorizar este papel como alteridad circundante lo encontramos en sus reflexiones acerca de su condición de lobo, algo que se dispara tras perder a Ramiro y sumirse en la más absoluta soledad. A partir de 1946, fecha que inaugura la cuarta y última sección del libro, la transformación se acelera. Ya desde el principio del capítulo XIII, la imagen con que Ángel describe sus esfuerzos por encontrar comida encajan íntegramente con lo que correspondería al comportamiento de un lobo: “Con las primeras sombras abandoné la cueva y comencé a acercarme. Despacio. Muy despacio. Como un lobo que trata de caer por sorpresa sobre el sueño confiado de un rebaño.” (125) El miedo con que los animales rehúyen su presencia — especialmente los domésticos, como las yeguas o las cabras— es otro de los muchos indicios que le conducen a aceptar “la oscura sensación de haberme convertido ya en una auténtica alimaña. Una alimaña que se arrastra bajo el peso de la noche para robar alguna gallina en algún corral dormido o una oveja separada del rebaño. Una alimaña cuya proximidad asusta a hombres y animales.” (125) Consciente de verse reducido a recurrir al comportamiento predatorio y oportunista característico del lobo para procurarse algo que comer, Ángel se percata también de haber adquirido las connotaciones sociales del lobo, uno de los animales que tradicionalmente más ha sido aborrecido y temido por la

gente de los pueblos agrícolas, y especialmente ganaderos —como es el caso en la novela—, desde tiempos inmemoriales.⁸

Al detectar estas relaciones semánticas y culturales nos damos cuenta como lectores del tremendo acierto de Llamazares al caracterizar a sus protagonistas como lobos. Este gesto, dotado de gran relevancia simbólica en su elección del lobo como metáfora del maqui en la posguerra rural española por aunar los sentidos contrapuestos que lo rodean —lo proscrito con lo noble y lo temido con lo astuto y lo admirable— constituye también una forma novedosa de dilucidar uno de los terribles traumas que marcan la posguerra al utilizar como objeto de representación un referente del imaginario folclórico del miedo con significado activo y propio en el contexto de recepción local. En un sentido más amplio, la decisión de Llamazares señala y demuestra las potencialidades de hibridar el realismo con las convenciones del género de terror compaginando y respetando fórmulas y metáforas de la monstruosidad autóctonas y legibles a nivel local. Es así como sale a relucir plenamente la pericia con que Llamazares explota los múltiples significados y lecturas a que se presta la figura del lobo dentro del marco de perversiones y terribles ambigüedades que se desatan tras la guerra, una habilidad que podemos medir y aplaudir en tanto en cuanto a sus efectos puesto que sirve para poner en jaque las propagandísticas nociones historicistas y teológicas de la victoria promovidas por el franquismo dado que, paradójicamente, mediante una figura ambigua contribuye a

⁸ Cabría plantearse aquí la posibilidad de que con la metáfora del lobo Llamazares esté haciendo alguna oblicua referencia a otros contextos, especialmente aquellos de leyenda, en los que el lobo simboliza atributos nobles o benignos, como por ejemplo la fundación de Roma y la historia de Rómulo y Remo que fueron amamantados por una loba. De ser así, Llamazares estaría tal vez sugiriendo la visión de otra fundación, en la que el pueblo español, en un giro satírico, se amamanta de otro tipo de predador que no es el maquis sino el franquismo.

desambiguar y dignificar figuras tan marginadas por la política y la memoria social como el maqui.

Ángel se ha quedado sin espacio entre los humanos y entre los animales, ya que tanto unos como otros dan en considerarlo como un predador, como una amenaza para su supervivencia. En este espacio intersticial encontramos las características más importantes que conforman al maqui como sujeto monstruoso. La pregunta retórica con que Ángel se plantea si es “[u]na alimaña —¿o acaso podría llamarse de otro modo?—” manifiesta su plena consciencia de haber trascendido la clasificación de lobo para adentrarse en una categoría más ominosa todavía. Al insinuar la condición monstruosa que ha venido a encarnar en términos tan abyectos que en su mera obscenidad sólo se atreve a formularlos en forma de elipsis, nos permite reexaminar las múltiples formas de violencia bajo las que vivieron millones de españoles en la posguerra y los estragos psicológicos e identitarios más allá de la derrota, aquellos engendrados en la humillación y la degradación personal a que hubieron de someterse para poder sobrevivir la posguerra.

La importancia del giro diametral que sufre la reputación de Ángel, al margen de la obvia carga psicológica y el trastorno que padece su autoestima —como hemos comprobado hasta el momento—, consiste en entender que la profesión de éste antes de la guerra era la de maestro de escuela, un papel social y socializante que, en el contexto de las reformas educativas de la Segunda República, constituía un pilar esencial para la educación y modernización del país. De este modo, lo que la transformación de Ángel nos pide que consideremos más claramente, no gira en torno a la fidelidad con que podamos corroborar si efectivamente el protagonista-narrador se ajusta a algún tipo de

definición ética o estética de lo que queremos elucubrar que es un hombre lobo, sino las repercusiones detrás de la transformación social que ha deparado la victoria franquista, que ha posibilitado un giro dramático capaz de propiciar que un representante de la educación, del conocimiento y, por consiguiente, del progreso, haya acabado como una alimaña que todos en el pueblo terminan por temer y rechazar.

La gran riqueza poética de las observaciones de Ángel, sin duda ligadas en parte a su formación académica, niegan cualquier lectura que efectivamente sugiera una involución animal estricta del personaje, ni hacia lo clínico ni lo fantástico. La “lupinización” del personaje, como sugiere Medina (146), se debe entender más bien como desengaño y decepción moral con respecto a la bondad natural de las personas propuesta por Rousseau, más que como una claudicación ante la prerrogativa conservadora de Hobbes de que el hombre es un lobo para el hombre. Cuando la Guardia Civil da con su escondite y se ve obligado a vagar errabundo durante nueve días, consigue llegar al pajar de su casa al borde del desfallecimiento. La reflexión que allí hace revela los verdaderos términos de su lupinización: “Hace mucho que aprendí a desear menos la compañía de los hombres que la de los animales. Hace tiempo que aprendí el sitio exacto que aquéllos me habían reservado. Pero, hoy, más que nunca, tras nueve días errando entre la nieve [...] días de soledad y de frío, de soledad y de hambre, sé lo inmensamente humana que puede ser la simple oscuridad caliente de una cuadra.” (144) La misantropía patente de su reflexión, según la cual es más reconfortante el calor de un pajar y la compañía de sus animales que la persecución inhumana y la impiedad de la que son capaces los hombres, es el veredicto demoleedor de una experiencia que relata la crónica

de la pesadilla absoluta que se ha apoderado de la vida del pueblo y que irá transformando a sus habitantes.

La crónica de los pasos que llevan al colapso y la desintegración del grupo viene dictada por la lógica aplastante del tiempo frente a lo que resulta necesariamente vulnerable e insostenible, una derrota donde se presagia la presencia acechante de la muerte a cada momento, apostada en la oscuridad de algún recodo, detrás de alguna esquina o parapetada tras algún árbol como “bestia [...] humana y sanguinaria que pers[igue] implacable [sus] pasos.” (41) Mucho antes de llegar al punto extenuante y sin retorno en que Ángel se encuentra tras quedarse sin cobijo en la cortada, Ramiro, consciente de su situación inexorable, recuerda una práctica rural que observó durante su adolescencia y que aporta las claves para entender la situación y el destino que habrá de sufrir el grupo. Ramiro relata que en el valle de Valdeón:

cazan los lobos todavía como los hombres primitivos: acorralándoles. [...] hombres, mujeres y niños acuden a participar en la batida. [...] La estrategia consiste en acechar al lobo y empujarle poco a poco hasta un barranco en cuyo extremo está lo que llaman el chorco: una fosa profunda y oculta con ramas. [...] Le cogen vivo y [...] le llevan por los pueblos para que la gente le insulte y le escupa antes de matarle. (112)

Los términos que conforman los paralelos de esta analogía con la situación desesperada de ambos precisan poco comentario, pero la apreciación inmediata que Ángel hace de este instante, remarcando que “Ramiro habla como si nadie le escuchara [...] fuma y habla con la mirada perdida en las montañas, en la línea del cielo por la que el sol se hunde, acorralado por las sombras, en el chorco sin fondo de la noche helada” (112) no dejan espacio para la duda. La luz del sol se hunde en las montañas, donde es víctima de las sombras en el abismo de la noche, del mismo modo que los maquis han tenido que

ceder el espacio diurno a la oscuridad del franquismo, donde ahora habitan y dominan las sombras.

El significado de las sombras es un referente recurrente y ambiguo con el que se juega a lo largo de toda la narración, unas veces para referirse a la presencia incansable de la Guardia Civil que patrulla los montes siempre al acecho, y otras a la propia condición de los maquis como seres perseguidos que se mueven y se camuflan en la oscuridad, que han dejado un vacío en sus vidas anteriores, que están ausentes para sus familias, y que sólo permanecen como recuerdos de alguien que ya no pueden ser; identidades abandonadas, fantasma de algo que ya no puede existir. Cuando Ramiro muere en una emboscada de la Guardia Civil, acorralado por el fuego, acosado por las sombras policiales que lo cercan bajo el negro abismo de la noche, el invernial de Tina se convierte en su chorco personal. El mórbido y esperpéntico espectáculo itinerante que hacen de sus restos después, “[exhibiendo] su cuerpo calcinado [...] por los pueblos como un trofeo de caza” (137), convierte las palabras de Ramiro de poéticas a proféticas y biográficas. La tortura del cuerpo más allá de la muerte sugiere un tipo de violencia que va más allá de lo racional y se adentra en lo patológico. Sin embargo, si tomamos en cuenta el evidente rendimiento propagandístico que el régimen trata de extraer de una celebración que no puede sino producir terror entre la gente de los pueblos de la zona, comprenderemos que semejante pedagogía macabra de la victoria resulta una de las manifestaciones más flagrantes dentro de una campaña de control social basada en la manipulación estratégica del miedo.⁹

⁹ Para una introducción sucinta pero bien detallada y organizada en su explicación sobre la instrumentalización del terror durante la guerra y la posguerra, ver el artículo de Ángela Cenarro “Matar, vigilar y delatar: la quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948)”

Mediante la equiparación ineludible, por boca de Ramiro, entre la suerte del lobo y el maqui como referentes sinónimos de un mismo destino, Llamazares, que escribe *Luna de lobos* mucho antes de que Agamben llegue a publicar su influyente estudio sobre el *homo sacer*, muestra con claridad meridiana su capacidad para decodificar las dinámicas de desplazamiento y demonización que se ponen en marcha en la posguerra y lo hace recreando para el lector, dentro del contexto español, los planteamientos que posteriormente hará Agamben con respecto a los campos de concentración alemanes y su papel en el Holocausto nazi. En “The Ban and the Wolf” encontramos la intersección donde Llamazares y Agamben se entrecruzan, tanto en teoría como en metáfora.

Partiendo de un estudio etimológico llevado a cabo por Rodolphe Jhering acerca de la figura del bandido y el forajido en la antigüedad germánica y escandinava, Agamben afirma que éste fue el primero en vincular la figura del *homo sacer* con la figura del *wargus*, el hombre-lobo, y el *Friedlos*, u hombre sin paz (104). La “falta de paz” se entiende en este contexto como el castigo asociado con ser expulsado de la comunidad e implicaba la posibilidad de recibir muerte por parte de cualquiera sin que hacerlo constituyera homicidio. Agamben encuentra la misma dinámica en “the medieval ban”, la prohibición medieval o destierro que autorizaba la violencia indiscriminada contra aquellos declarados como bandidos, una acción amparada en la presuposición de que, a efectos prácticos, es como si ya estuvieran muertos (105). Es así como la figura del bandido en “Germanic and Anglo-Saxon sources underline the bandit’s liminal status by defining him as a wolf-man” (105) un sujeto predador y prohibido, contrario a las leyes y

Para versiones más extensas consultar *La política del miedo: El papel de la represión en el franquismo* (2011) de Santiago Vega Sombría o *Los años del terror: La estrategia de dominio y represión del general Franco* (2004) de Mirta Núñez Díaz-Balart.

condenado a errar fuera de ellas, en un estado natural donde corría el riesgo de ser víctima de cualquiera sin tener posibilidad de justicia. En esta intersticialidad es donde se forja la lupinización de los maquis en *Luna de lobos* y donde se explican los cambios de actitud en el pueblo, “[in] what had to remain in the collective unconscious as a monstrous hybrid of human and animal, divided between the forest and the city —the werewolf— [...] the figure of the man who has been banned from the city [...], a threshold of indistinction and of passage between animal and man, exclusion and inclusion.” (105) Es así como, en la criminalización que el franquismo hace de los maquis durante los años 40, al reducirlos a bandidos y asesinos en el imaginario popular, encontramos que la representación de Llamazares se revela particularmente incisiva al desentrañar la importante función propagandística de los maquis para el régimen y que en palabras de Agamben se resuelve como: “the life of the bandit is the life of the *loup garou*, the werewolf, who is *neither man nor beast*, and who dwells paradoxically within both while belonging to neither” (105), una mezcla híbrida tan característica de la monstruosidad, el Otro perfecto del franquismo, el referente liminal ideal “of all those *loci* that are rhetorically placed as distant and distinct but originate within.” (Cohen 7)

Agamben desarrolla un aspecto más que conviene introducir aquí para matizar una idea, a menudo incompleta, que suele circular entre algunos críticos sobre el papel de la naturaleza como elemento hostil al maquis o como medio al servicio del franquismo y que, bien enfocada, sirve para poner en perspectiva las diversas monstruosidades que hemos venido discutiendo. Hablando del hombre lobo en el destierro medieval, Agamben señala la profunda ambigüedad que adquiere el concepto de prohibición soberana y

expulsión en el ámbito de las lenguas romances, donde éste se entiende principalmente como abandono. Según Agamben, en el concepto de abandono

[w]hat has been banned is delivered over to its own separateness and, at the same time, consigned to the mercy of the one who abandons it—at once excluded and included, removed and at the same time captured. The age-old discussion [...] between those who conceive exile to be a punishment and those who instead understand it to be a right and a refuge [stems from] this ambiguity. (110)

Por eso, en el contexto romance, la expulsión implica desprotección, desamparo, vulnerabilidad pero también implica exilio, libertad, supervivencia, oportunidad.¹⁰

A lo largo de la novela de Llamazares, desde la perspectiva de Ángel el papel de la naturaleza se torna progresivamente amenazante, casi maligno en ocasiones. Sin embargo, también es cierto que durante mucho tiempo es el espacio natural lo que permite la supervivencia, lo que da cobijo, poniendo de relieve que a pesar de su precariedad y sus enormes asperezas es más hospitalario y deseable que vivir en el espacio civilizado ocupado por el franquismo, donde no hay espacio de maniobra. No podemos olvidar que cuando Ángel se ve obligado a buscar refugio en casa, tiene que cavar una fosa en la que pasar todo el día escondido e inmóvil y donde precisamente reflexiona sobre esta pregunta al reconocer: “No sé qué puede ser peor: si estar aquí enterrado, bajo la asfixia del tablero y los registros constantes de los guardias, o soportar la ira de otro invierno en las montañas.” (149) Por consiguiente, la imaginería demoníaca y cruel de la naturaleza, como ha señalado, por ejemplo, John Margenot, debe ser

¹⁰ Agamben dirá en otro momento, a propósito de la prohibición o la capacidad de prohibir como rasgo esencial del poder y el estado de “abandono” o destierro: “The relation of exception is a relation of ban. He who has been banned is not, in fact, simply set outside the law and made indifferent to it but rather abandoned by it, that is, exposed and threatened on the threshold in which life and law, outside and inside, become indistinguishable. It is literally not possible to say whether the one who has been banned is outside or inside the juridical order. (This is why in Romance languages, to be “banned” originally means both to be “at the mercy of” and “at one’s own will, freely,” to be “excluded” and also “open to all, free.”) It is in this sense that the paradox of sovereignty can take the form “There is nothing outside the law.” (28-29)

reinterpretada aquí para incluir no solo las impresiones de Ángel en función de sus circunstancias y expectativas en un determinado momento sino como las condiciones de supervivencia humana básicas sobre las que contrastar el modelo civil de control policial y exterminio decretado por el franquismo. En esta comparación, y por medio de las palabras de Ángel, el que el estado de naturaleza sea preferible habla más de lo indeseable que resulta el franquismo que de la crueldad de la naturaleza, y relega toda lectura sobre la lucha universal del hombre contra los elementos como un tema mayormente secundario.

Las trampas del franquismo: hacia la deconstrucción de una monstruosidad demasiado ambigua

Aunque la monstruosidad en *Luna de lobos* está claramente articulada, al menos en términos retóricos, en torno a la imagen del hombre que se transforma en lobo — entrando a jugar con toda la simbología que evoca el hombre lobo y dentro de lo que corresponde propiamente a un ensayo socioantropológico y poético de la alteridad— existen muchos otros detalles temáticos que nos indican la presencia de elementos monstruosos y en los que el grupo de maquis aparecen recurrentemente como la encarnación cómoda, conveniente, involuntaria y designada de dicha monstruosidad. Las siete tesis de Cohen nos son particularmente útiles al respecto y su fácil identificación en la narrativa nos sirve como prueba. Por cuestiones de extensión y para que nuestra explicación no resulte excesivamente prolija nos limitaremos a las más destacables.

Los monstruos habitan la periferia, los bordes de lo posible, y al hacerlo permiten la posibilidad de un centro. La dicotomía centro/periferia es la base sobre la que se articula una posibilidad de diferenciación (12). Al mantenerse en el contorno del pueblo,

la presencia de los maquis le permite al régimen imponer una fuerte presencia militar a través de la Guardia Civil, una presencia con la que perpetuar una distinción entre buenos y malos, vencedores y vencidos o héroes y monstruos, más allá del balance de la guerra. De no haber sido así, la posguerra se hubiera sumido en la indeterminación social con que se saldó una victoria que dejó a la inmensa mayoría de la población arruinada durante dos décadas. No obstante, Llamazares nos enseña que la monstruosidad del maquis es siempre relativa y, como categoría, corre en función de la perspectiva desde la que se observe. De este modo, vemos que los maquis no planean acciones contraofensivas, constitutivas de resistencia activa contra el régimen, dado que no emprenden operaciones de sabotaje en la infraestructura del pueblo ni atacan a la Guardia Civil que patrulla los montes en su busca, a pesar de disponer de numerosas ocasiones para ello. Sin embargo, son “[l]as ventanas del pueblo [las que] están cerradas y ni siquiera los perros deambulan por las calles [cuando d]os camionetas oscuras esperan a los guardias aparcadas en la plaza [, y] dentro de las casas, acurrucados en las cocinas, los vecinos [están] aguardando esos golpes violentos que [...] llamarán a sus puertas para que abran.” (96) Aunque existe un miedo a los maquis, como hemos elaborado más arriba, resulta claro también que la autoridad oficial despierta un miedo aún mayor entre los habitantes del pueblo, algo que podemos atribuir a lo que daré en llamar “monstruos hegemónicos” y que nos invita a repensar la presencia de monstruos en la novela, no tanto atendiendo al discurso propagandista que despliega el franquismo sino según las diversas cuotas de monstruosidad asignables a cada personaje en función de su correlación directa con las cuotas de poder a su alcance.

Íntimamente relacionado con el hábitat liminal del monstruo se encuentra el colapso de categorías que anuncia su hibridez, otra de las características constitutivas de la monstruosidad, según Cohen (6). Dejando a un lado la idea metamórfica de Agamben acerca de que el bandido no es “ni hombre ni bestia” y toda la imaginería lupina que lo reviste como hombre lobo, los maquis encarnan una categoría híbrida en la posguerra si damos por válido que ni han vencido ni han perdido en la guerra. Dentro del discurso franquista los maquis representan una amenaza conveniente con la que perpetuar un estado de excepción permanente en el pueblo, a pesar de que su amenaza armada sea de escasa preocupación existencial para los intereses del régimen. La verdadera amenaza es simbólica y principalmente moral, ya que reciben las simpatías de algunos vecinos y, aunque éstas van mermando con los años, nunca llegan a desaparecer por completo.

La presencia de los maquis funciona como recuerdo de un pasado diferente y alternativo al presente, el vestigio de lo que fue, y por tanto, como una memoria que desafía simbólicamente la hegemonía ideológica que el régimen desea implantar. Entre estos apoyos destaca la historia del médico, don Félix, quien recién acabada la guerra extrajo una bala de la rodilla de Ángel tras una emboscada que mantuvo el grupo con la Guardia Civil. Sin embargo, varios años después, cuando el pie de Ramiro se ha gangrenado y Ángel acude a solicitar su ayuda, el médico se disculpa alegando: “Yo ya no soy médico. [...] Yo ya no puedo ayudaros” (119). Ángel comprende “que el año de cárcel a que fue condenado por ayudar[le] haya llenado de miedo su corazón.” (119) A pesar de todo, cuando Ángel se va de vacío y está a punto de dejar las pedanías del pueblo, el médico, en un arrebato de solidaridad y valentía, se arriesga una vez más, lo alcanza y le da una botella de alcohol e instrucciones sobre cómo tratar la herida y qué

hacer si ésta empeora. La solidaridad del pastor, que les regala un cordero cada año, es otro gran ejemplo de apoyo vecinal; lo mismo que el viejo zapatero de La Llánava que les hace botas; Santiago, el minero de Vegavieja, que sirve de enlace; o como las mujeres que los aman, Tina, María y Lina, dos de las cuales mueren por ayudar a los maquis o, como precisa Ángel al hablar de María: “por entregarme a mí su soledad y su venganza” (137). Y obviamente también figuran en esta lista los propios familiares, como Juana, la hermana de Ángel, o Pedro, su cuñado, que sufren todo tipo de palizas y vejaciones y se someten a torturas psicológicas sin delatar ni traicionar a sus familiares.

Claro está que esta hibridez amenazante corresponde más bien a una lectura que, como decíamos, asume la perspectiva franquista, puesto que en realidad, la auténtica hibridez de los maquis en este caso no se dirime mediante su asignación a victorias o derrotas sino en llegar a comprender que el franquismo les reserva uno de los peores finales de la guerra. Ni pueden volver a sus hogares ni tampoco irse de ellos, aferrándose a vivir cerca de sus familias pero sin poder quedarse en casa, como “Gildo [que] ha de resignarse a mirar a [Lina] desde lejos —y a recordar la soledad de su mujer y su hijo—” (75) recordando a sus compañeros que no puede huir con ellos porque: “tengo una mujer y un hijo, solos, ahí abajo.” (77) Queriendo marcharse pero sin poder reunir los medios suficientes. Sintiendo que viven en una “tierra [que] no tiene perdón, [que] está maldita para [ellos]” (151) donde Ángel sabe que “[n]i un solo instante [los guardias] se olvidan de mí. Nueve años ya persiguiéndome noche y día y continúan mi búsqueda sin cejar un solo instante” (128) al tiempo que se encuentran sentimentalmente arraigados a la misma, presa “[d]el apego a esta tierra sin vida —sin vida y sin esperanza— [...] que se impone como una losa sobre [el grupo]” (77). Queriendo ser parte del pueblo, como cuando

Ángel, “atraído como un niño por ese acordeón que muerde el viento [...] empujado por los recuerdos y la soledad” (129), baja a la fiesta de La Llera embriagado de humanidad y falta de compañía para sentirse inmediatamente fuera del ámbito humano cuando la “dulce sensación [...] de la compañía humana...” se deshace al contacto de [su] mano con la pistola. Ese tacto frío y gris, en el bolsillo, que se encarga otra vez de recordar[le] lo que [representa en la fiesta]: un lobo en medio de un rebaño, una presencia extraña y desconocida.” (129) Todos estos ejemplos nos revelan la pertenencia de los maquis a un tipo de monstruosidad híbrida marcada por albergar deseos contrarios, encarnar opciones incompatibles y concitar emociones que los condenan a la ambivalencia y a estar suspendidos entre posibilidades insatisfactorias e irreconciliables.

Por último, la función del monstruo pasa siempre por ser el Otro, nos dice Cohen, el epítome de lo antagónico, de la alteridad y de lo que produce miedo. Aunque este aspecto se ha elaborado con gran detalle de una forma u otra hasta aquí en relación al origen, la naturaleza, el hábitat, la categorización, y especialmente la simbología del monstruo en su caracterización lupina adoptada en la novela, ciertamente hay un aspecto de ese Otro monstruoso que no hemos abordado. Nos referimos en este caso a la alteridad de un presente que es Otro, es decir, el presente que no debería haber ocurrido nunca, el presente de una distopía. Un presente que es, por definición, monstruoso porque tanto en su origen —la Guerra Civil— como en su naturaleza —una dictadura militar con elementos nacionalsindicalistas— como en su *modus operandi* —la represión social mediante una fuerte presencia policial-militar en la vida civil— está saturado de horror y terror. Es un presente monstruoso que encontramos más allá de sus víctimas inmediatas, como los maquis y sus familias, y que afecta a otros miembros de la comunidad y

transciende incluso a los que se piensan vencedores. Es así como se explica la inclusión en la novela de la visita de Ángel y Ramiro a don Manuel, el cura de La Llávana, la visita de Ángel a Guillermo, antiguo enemigo político, el secuestro de don José, el dueño de la mina de Ferreras o la muerte de don Pedro, el secretario del ayuntamiento de Pontedo. Todas estas “visitas” arrojan escenas donde se percibe que el miedo es la moneda de cambio vigente en la posguerra, donde los personajes se ven sumidos en una espiral de intimidaciones y represalias monstruosas “sin saber cómo acabar con [un] círculo sangriento e interminable.” (60)

Resulta claro que aun habiendo habido una guerra, la posguerra podría haber sido “otra”, de “otra forma”, una posguerra menos cruenta, y menos vengativa, más reconciliadora e inclusive, especialmente cuando el saldo final de la guerra había decantado la balanza de la victoria hacia quienes la habían instigado y ya no les quedaba nada que demostrar por la fuerza. Sin embargo, al tornar la posguerra en una venganza indefinida el franquismo elige que la posguerra sea, con matices, tan monstruosa como la guerra. Se perpetúa el clima de la guerra y se explica así que la visita a Guillermo para darle un aviso le haga “palidec[er] más allá de los límites del miedo soportables y un sudor frío, amarillento, le recorr[a] la cara [...] hasta dobla[rse] con los ojos vidriados, sobre el pesebre, y [empezar] a vomitar ácidamente.” (63) O que don Manuel, el cura, tenga que confesar con “un ácido temblor [...] agita[ndo] sus manos blancas [y] unos ojos desencajados, atravesados por el pánico” (92-93) su complicidad en el asesinato de Juan, el hermano menor de Ramiro. O que tenga que conducirlos al lugar de su fosa anónima y tener que arrodillarse a rezar, frente a “una rama de espino [...] clavada en el suelo como si fuera una cruz [...], indefenso [y temeroso] de que en esa postura [Ramiro]

le dé un tiro de gracia.” (95) Del mismo modo que explica que don Pedro reciba una inesperada ráfaga de metralleta por parte de Ángel y acabe tirado en el suelo, con “los ojos helados, sorprendido, de [...] muerto.” (70) O que Gildo muera abatido por la Guardia Civil, “con el cuerpo cosido a balazos y los ojos llenos de estrellas” (85) y que también lo hagan el capitán de Ferreras, con un “negro agujero [en] su ojo izquierdo” (86) y don José tras “el disparo de Ramiro [que] atraviesa su corazón” (86).

El monstruoso viaje del maqui a la espectralidad.

En *Specters of Marx* Jacques Derrida plantea que la pervivencia de Marx en nuestro pensamiento contemporáneo actúa como conciencia espectral de la modernidad para recordarnos que nuestro presente se cimienta sobre un sistema económico con un largo historial de explotación e injusticias, donde el sufrimiento humano emerge una y otra vez como la materia prima sobre la que se sustenta la producción de artículos de consumo. La presencia pujante de un pasado que se revela con rebeldía a nuestro alrededor, emergiendo a través de las fisuras de un presente que proyecta un *ethos* teleológico del progreso y el aura del éxito, al tiempo que se afana por omitir las voces de aquellos relegados a los márgenes de la Historia —es decir, aquellos sobre los que se edifica pero que permanecen consignados al silencio y al olvido—, presenta un pasado que se manifiesta siempre de forma fugaz e inoportuna a través de lo espectral. Condenados a volver para solicitar el reconocimiento de los agravios sufridos y la reparación de asuntos sin corregir, se puede entender la figura del fantasma como la reaparición inquieta de lo pendiente —aquello que pende o cuelga suspendido a la espera de término o resolución—, es decir, el regreso de lo reprimido. Pero mientras Freud enmarca este regreso de lo reprimido en términos psicoanalíticos a través del fantasma

como la proyección psicológica de lo oculto y lo siniestro, Derrida y Avery Gordon van más allá al dotar al fantasma de una cualidad social. Las propiedades sociales del fantasma es lo que conduce a Derrida a proponer su estudio como presencia que “encanta” (haunt) la modernidad. Derrida acuña el término “hauntology” para designar el estudio ontológico de los fantasmas y de los medios que hacen posible su aparición — como el cine o la televisión. Esta concepción del fantasma lo ubica dentro una dimensión mediada por diversos soportes de reproducción tecnológica, algo que él denomina “estructura fantasmática” (Ghost Dance 61) y que posibilitan “the virtual space of spectrality.” (Specters 12) El proyecto de Gordon, más que ensayar una definición de lo espectral y estudiar las propiedades de los vehículos y receptáculos que permiten su reaparición, está más preocupado con “look[ing] for a language for identifying hauntings” (7) “and reckon[ing] with ghosts, [...] learn[ing] how to make contact with what is without doubt often painful, difficult, and unsettling.” (23) Es decir, Gordon está más preocupada con la interlocución y la acción, enfocando su estudio de fantasmas como un estudio cultural amalgamado con activismo y justicia social.¹¹

Julian Wolfreys sugiere que la noción de que cualquier texto, escrito, oral o visual, sea en cierta forma una manifestación que alberga o propicia la aparición de fantasmas es una generalización demasiado vaga que no obstante tiene puntos atractivos e incontestables: “Clearly, ghosts cannot be either contained or explained by one particular genre or medium, such as gothic narratives. They exceed any single narrative modality,

¹¹ To be haunted and to write from that location, to take on the condition of what you study, is not a methodology or a consciousness you can simply adopt or adapt as a set of rules or and identity; it produces its own insights and blindnesses. Following the ghosts is about making a contact that changes you and refashions the social relation in which you are located. It is about putting life back in where only a vague memory or a bare trace was visible to those who bothered to look. (22)

genre or textual manifestation. It is this which makes them ghostly and which announces the power of haunting.” (1) Si damos por válida la idea de que el papel de los fantasmas es influir el presente mediante su “encantamiento”, entendido como “a powerful force of displacement, as that disfiguring of the present, as the trace of non-identity within identity, and through signs of alterity, otherness, abjection or revenance” (1) entonces podemos dar por buena la ambiciosa aserción de Jo Labanyi de que “the whole of modern Spanish culture [...] can be read as one big ghost story.” (1)¹²

Con toda certeza, Llamazares pertenece al grupo más selecto de escritores activamente dedicados a la literatura espectral y la rehabilitación de fantasmas que reclama Labanyi. Al novelar una historia de maquis, Llamazares, con su acostumbrada preocupación por el pasado y lo espectral en la memoria colectiva, da lugar en *Luna de lobos* a esa estructura fantasmática, aunque impresa, de la que habla Derrida y procede a la reparación del pasado que propone Gordon “writing ghost stories, stories that not only repair representational mistakes, but also strive to understand the condition under which a memory was produced in the first place, toward a countermemory, for the future.” (22) Sin embargo, tal vez la espectralidad de las voces que se dan cita en esta obra no provenga tanto de las propias páginas que albergan la palabra, que se prestan a ser leídas al actuar como soporte físico pasivo para el retorno del maqui —funcionando como umbral a través del cual se vincula y establece un enlace comunicativo entre el presente y el pasado— sino en el hecho de que no sabemos ni cómo ni desde dónde nos llega el contenido de la historia en sí.

¹² Una aseveración un poco más novedosa y cualificada que la tesis multiuso de Wolfreys de que “all stories are, more or less, ghost stories. And, to reiterate another principle: all forms of narrative are, in one way or another, haunted.” (3)

Resulta evidente que Ángel actúa como narrador a lo largo de la novela. Sin embargo, también es cierto que no es sino hasta entrados en el capítulo II que por fin averiguamos algo tan básico de su identidad como su nombre. Otros datos biográficos vendrán después, aunque escatimados y con bastante demora. Lejos de ser una omisión accidental atribuible a los límites inherentes de una crónica cuya fórmula se plantea desde un yo-narrador en presente, que relata y testimonia como flujo de conciencia, este conspicuo vacío identitario desde el principio es el primer gesto metanarrativo con que se nos plantea la dimensión, la validez, la autoridad y el dominio discursivo bajo el que opera la espectralidad. Así, el cuándo, cómo y desde dónde se dice algo se ven íntegramente subordinados al qué y la credibilidad que estemos dispuestos a asignar a una voz que permanece necesariamente espectral.

Otro aspecto que nos sugiere el carácter espectral de la narración es la omnisciencia de Ángel con respecto a los hechos relatados, y más concretamente su capacidad para viajar en el tiempo, algo que se hace patente una sola vez, justo al final de la novela al apuntar en pretérito, y entre paréntesis, acontecimientos futuros sobre la tortura psicológica de Pedro, su cuñado, a manos de la Guardia Civil, un hecho del que no pudo tener conocimiento en el estricto presente inmediato que caracteriza toda la narración tanto en el antes como el después y que rompe el esquema que define la perspectiva del narrador. Este aparte parentético es especialmente relevante porque a lo largo de narración Ángel nunca hace referencia ni al acto reivindicativo de escribir ni de narrar, y que explicaría la novela como producto del mismo, pero sí alude al acto de recordar y de mantener una memoria del pasado. Si como señala Vidal-Beneyto “no hay identidad sin memoria” (cit. en Álvarez 28) y si los fantasmas son la memoria del pasado

“cajoling us to reconsider [...] the very distinctions between there and not there, past and present, [their] ghostly presence in the register of history [...] that eludes us as often as it makes us look for it” (Gordon 6), *Luna de lobos* nos permite interpretar las voces de Ángel y sus compañeros como voces eminentemente fantasmales, portadoras de la memoria de una identidad censurada.

La definición de fantasma que nos aporta Isabel Cuñado es particularmente útil para comprender el carácter espectral de la novela y hacia el que transitan los protagonistas: “El fantasma es la señal de *lo que* no está tanto como la advertencia de que *no está*, de que algo falta.” (26) Por eso, sin dejar completamente a un lado el carácter espectral que presenta *Luna de lobos* según algunos de los aspectos metaliterarios que venimos discutiendo, nos interesa más aquí dilucidar una transformación que se suma a la transformación monstruosa que vimos arriba y que según explicamos, convertía al maquis en hombre lobo, en un monstruo ideado por el franquismo para demonizar a su enemigo político y consolidarse socialmente a su costa. Me refiero en este caso al maquis como fantasma y más concretamente, a su progresiva transformación de monstruo a fantasma. Esta gradación, que resulta realmente singular en su clase, nos invita a que observemos el proceso de espectralización que relega a los maquis, especialmente a Ángel, a ser fantasmas de la Historia después de haber sufrido la ignominia de la monstruosidad.¹³

¹³ Este es un rasgo que comparten las obras que veremos en futuros capítulos y las define como proyecto singular en su conjunto. En el capítulo III, veremos una dinámica parecida en el caso de Farriol cuando su madre, consciente de su condición de perseguido por las monstruosas acusaciones que se ciernen sobre él, reclama la ausencia de su hijo y rehabilita su dignidad otorgándole un estado fantasmal. También lo es Pitorliua, quien por su homosexualidad una vez fuera considerado monstruoso por la gente del pueblo y una vez muerto se le sigue achacando una presencia monstruosa como fantasma. En el capítulo IV, la figura del padre de Javier corre un destino parecido. Tanto por su imagen grotesca y caricaturesca como payaso del circo o luego después como “rojo” preso de trabajos forzados en el Valle de los Caídos, desempeña la

Es importante aquí, no obstante, hacer una aclaración y una reivindicación terminológica. A menudo los términos fantasma y espectro se utilizan de manera intercambiable, incluso por críticos como Derrida o Gordon. No obstante, se percibe en su uso una cierta tendencia a asociar el fantasma con la presencia de algo que está ausente —como precisa Cuñado— frecuentemente relacionado con una persona o una identidad familiar o en algún grado reconocible, mientras que el concepto de espectro aparece más comúnmente relacionado con un problema o asunto pendiente pero a mayor escala, en términos más bien sociológicos y que se manifiesta ya no tanto a través de un ente con un contorno o silueta más o menos definida y diferenciada sino mediante la sensación incómoda, el presagio, el augurio de que hay un problema, de que existe una amenaza que se cierne, una presencia aún más incorpórea e indefinida que el fantasma, aún más dislocada —como diría Derrida— y que, a falta de una explicación mejor, se corresponde con la incorpórea voz de los muertos o incluso la voz en *off* de la Historia.

La definición de espectro que proponemos aquí discurre muy cercana al concepto de “the unnameable” que defiende Maria Beville en su influyente estudio reciente sobre la monstruosidad. Según Beville mientras el monstruo es un producto cultural que recibe una determinada forma con la que ser reconocido, una suerte de significante, el auténtico monstruo “the Thing as itself” es tan Otro y ajeno a cuestiones ontológicas que su significado abstracto, por extremadamente elusivo, escapa fácil definición o representación. Bastará utilizar uno de los múltiples intentos con que Derrida se aventura a ensayar una definición de espectro —y que a lo sumo sólo llega a ser orientativa— para

función de monstruo que, una vez muerto, insiste en visitar a su hijo en sueños o aparecer fantasmalmente en el cine.

comprobar que realmente está inmerso en la tarea de definir lo que Beville reconoce desde un principio como casuístico y *ad hoc*, reconociendo la imposibilidad de toda categorización:

the furtive and ungraspable visibility of the invisible, or an invisibility of a visible X, [...] the tangible intangibility of a proper body without flesh but still the body of someone as someone other. And of someone other that we will not hasten to determine as self, subject, person, consciousness, spirit and so forth. This already suffices to distinguish the specter not only from the icon or the idol but also from the image of the image, from the Platonic *phantasma*, as well as from the simple *simulacrum* of something in general to which it is nevertheless so close and with which it shares, in other respects, more than one feature. [...] This spectral someone other looks at us, we feel ourselves being looked at by it, outside of any synchrony, even before and beyond any look on our part. (Specters 6)

En esta definición, ese “Otro” permanece tan amorfo e invisible, tan fluido e irreductible que “refuses naming and categorization, [...] [standing as] an idea of ultimacy [,] of uncontainable excess” (Beville 179) y nos asegura su pertenencia a otra dimensión. Tanto Derrida como Gordon y Beville coinciden en demostrar que la única posibilidad de aproximación y contacto con el espectro y “lo innombrable” es mediante la literatura y el cine, haciendo del análisis crítico la única herramienta capaz de superar “the gap” (Cohen 4) que separa nuestra mirada de ese Otro.

Cuando el grupo de maquis regresa a casa de la guerra, su vuelta está presagiada por una naturaleza nocturna y espectral que anuncia la muerte “en el perfil de los hayedos que trepan monte arriba, entre la niebla, como fantasmagóricos ejércitos de hielo.” (12) Conscientes de la peligrosa situación en que se encuentran “busca[n] en el cierzo el crujido inesperado de una rama, una palabra aislada, quizá una sombra quieta y acechante entre la niebla” (12), una clara referencia a la presencia de la Guardia Civil, que espera precavida su impredecible pero esperada llegada. La necesidad que los maquis tienen de “estar escondidos [por el día porque l]a luz del sol no es buena para los muertos” (14)

introduce la incierta posibilidad de que toda la narración hasta ahora haya sido la historia de un grupo de fantasmas que vuelven del frente y por tanto estemos en una dimensión poblada por fantasmas. Esta posibilidad se desvanece cuando entran en contacto con otras personas que van encontrando en su camino, lo cual aclara la situación y revela el deseo de Llamazares de jugar con esta metáfora a ambos lados de lo real y lo mitológico/fantástico.¹⁴

La primera vez que Ángel reestablece contacto con su hermana lo hace escondido en una zarza cerca de donde ella está sentada cuidando de las vacas. Aunque ésta no lo ve, siente una presencia y se aleja asustada hasta que Ángel se revela con su voz “como un gemido vegetal entre las zarzas” (20), conminándola a que se vuelva a sentar donde estaba. La conversación entre ambos, que de manera muy simbólica prefigura lo que luego habrá de ser su última conversación, ocurre con ella de espaldas y se plantea fantasmal porque Ángel ha vuelto de la guerra, donde se le podía presumir muerto, al tiempo que espectral porque anuncia el comienzo de una vida de angustias y temores que los “ojos abrasados de miedo” (20) de Juana y su rogativa “—Vete, Ángel, vete. Te van a matar” (20) no pueden ocultar ya desde un principio. Cuando posteriormente Ángel llega al pajar de su casa, en mitad de la oscuridad anuncia su presencia a su hermana calmándola primero diciendo: “No tengas miedo, Juana. No tengas miedo” (22) La oscuridad y la incertidumbre serán la forma con que Ángel y Ramiro habrán de presentarse cada vez que hagan acto de aparición nocturna en sus casas. En cierta ocasión posterior, “[d]entro de la

¹⁴ En este sentido habría que plantearse el uso por parte de Llamazares de elementos que mantienen cierta similitud con el realismo mágico. Nos serviría de referente por ejemplo *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en la que su protagonista, Juan Preciado, va a Comala, el pueblo de su difunta madre a buscar a quien supuestamente es su padre. Ya de camino al pueblo encuentra la compañía de lo que luego se revela como fantasmas. De hecho, esta idea cobra mayor fuerza si pensamos en la segunda novela de Llamazares, *La lluvia amarilla* (1988) donde encontramos otro pueblo de fantasmas.

casa, [en] la oscuridad [...] absoluta” (59), y tras percibir una presencia en la casa, el padre de Ángel lo llama inseguro desde el rellano de la escalera: “—¿Ángel? ¿Eres tú?” (59) un vocativo dubitativo que, dado el contexto, parece más propio de alguien que interpela con temor la presencia incierta de un fantasma. En casa de Ramiro es la madre quien “atenta a cualquier ruido, intenta [...] descifrar inútilmente con los ojos la penumbra cuajada de la hornera” (89) hasta que Ramiro confirma desde la absoluta oscuridad: “—Madre. Estamos aquí.” (89) La observación perspicaz de Ángel detecta lo que progresivamente parece más evidente en la mirada y la relación que mantienen con sus familiares: “Ella nos mira desde el fondo de unos ojos encendidos por la espera como queriendo constatar una vez más el milagro de que aún estemos vivos. De que no somos *fantasmas* que surgimos de tarde en tarde entre las sombras de la hornera para seguir alimentando su esperanza.” (89, énfasis añadido) Esta es la primera vez que Ángel utiliza la palabra fantasma en relación al grupo, consciente de que sus visitas nocturnas constatan aún más el hecho de que no están.

También son espectrales los pensamientos que se saben pero no se expresan. Mientras observa a la madre de Ramiro arrodillada atándole un nuevo par de botas, Ángel articula la voz del silencio: “que estas botas de cuero rojo y bruñido, claveteadas y escondidas al amparo de la noche pueden ser las últimas que tenga que encargarse para nosotros.” (90) Lo mismo que también es espectral la presencia de Juan, el hermano menor de Ramiro y el primero en morir. Cuando Ángel le pregunta por qué no ha dicho nada a su madre sobre la muerte de su hermano, Ramiro se limita a desestimar la cuestión: “—¿Para qué? Es mejor que nunca se entere. Así seguirá esperándole siempre.” (91) De esta forma, Ramiro revela la profunda necesidad que tienen los vivos de convivir

con el fantasma de los muertos y corrobora la sospecha de que ambos han emprendido el camino hacia la espectralidad social, sabedores de que a la larga, la única forma de supervivencia sólo podrá ser refugiados, como fantasmas, en la memoria de sus seres queridos.

Cuando Ángel y Ramiro vuelven a cruzar la montaña en dirección a Asturias para reunirse con *el Francés*, Ángel empieza a recordar el viaje de regreso a casa que ya hicieran durante la guerra y reconoce que “he vuelto a recordar aquella noche y la he hallado tan nítida en mi memoria, tan cercana, que todas las demás, incluso la pasada, me han parecido una misma e interminable noche de niebla y perros ahorcados.” (98) Los pensamientos de Ángel revelan el colapso del tiempo, un rasgo característico de los fantasmas y de lugares encantados. Derrida recuerda con respecto a la dimensión temporal del fantasma que es

[a] spectral moment, a moment that no longer belongs to time, if one understands by this word the linking of modalized presents (past present, actual present: “now,” future present). We are questioning in this instant, we are asking ourselves about this instant that is not docile to time, at least to what we call time. Furtive and untimely, the apparition [...] does not belong to [...] time. (Specters 16)

La pesadilla en que Ángel se encuentra, donde se disuelve el concepto del tiempo y todas las noches pasan a ser una, es el presente que se desvanece para dar lugar a la dimensión de lo eterno y confirma el plano distópico y espectral en que ahora habita sin posibilidad de salida.

La soledad que se apodera de sus vidas, al punto de que llegan a estar “tumbados siempre en el camastro, sin nada que decir[se], sin nada ya que hacer” (113) parece sugerir que ya casi ni la muerte física puede alterar la rutina de la persecución en que se encuentran sumidos. Está solo, llega a decir Ángel hasta seis veces en un mismo

pensamiento, sumido en la soledad del pajar de su casa (147), solo como los muertos del cementerio “donde duermen, en soledad, [los] padres [de Gildo]” (75), solo como “el sueño de quienes ya cruzaron el río del olvido, [...] [bajo] los montones de tierra donde fermenta el tiempo, donde se pudren con mansedumbre antiguas pasiones y recuerdos, [...] el [cuerpo de su] madre, el de María, [...] el de Benito, [...] el de Ramiro [y desde el que a partir de ese día, recién enterrado, también le espera su] padre” (137-38).

Esta consciencia es lo que hace que la idea del suicidio, que Ángel pone retóricamente en la mesa para dar voz a su situación desesperada cuando María le interpela que “—No podéis seguir así, Ángel. No podéis estar siempre viviendo como animales. Peor: a los animales no les persiguen como a vosotros” (58) adquiere una nueva dimensión cuando, tras quedarse sin la cueva, vaga errante por los bosques buscando cobijo y al borde de la extenuación admite que: “Hace días que la posibilidad cercana de la muerte ni siquiera alcanza a importarme. Hace días que, incluso, he comenzado oscuramente a desearla.” (144) Hasta entonces Ángel había combatido esta idea reafirmando su humanidad incluso cuando Lina, la viuda de Gildo, le transmite subconscientemente como suya la opinión popular de la gente del pueblo: “Dicen que lo mejor que podrías hacer es beberte una botella de coñac y pegarte un tiro.” (139) Ángel detecta en Lina el terror que ésta siente hacia sí misma por lo que acaba de decir. Al percibir que Lina “se ha quedado mirándome como si esta fuera la primera vez que me hubiera visto” (139) se constata una transformación esencial en los personajes, en el sentir de los familiares y la gente del pueblo hacia los maquis y que nos ayuda a entender la historia.

Este cambio es la eclosión de una nueva monstruosidad en la posguerra, de la aparición de “lo innombrable” en toda esta narración y que nos permite comprender que la derrota del maquis no se debe ni al rigor de los elementos naturales, ni a la increíble suspicacia táctica de la Guardia Civil, ni a la inferioridad numérica y logística de los maquis sino por al fin del apoyo moral popular y familiar. Por eso, Ángel le pide a Lina que interceda por él, le ruega: “—Diles que no soy un perro. Díselo, Lina” (139) subrayando la gran necesidad que tienen los maquis de gozar de un interlocutor que dignifique su memoria para que se mantenga el apoyo moral popular. Mientras que el pueblo empieza a asimilar como suyos los rasgos discursivos del franquismo, los maquis se adentran en la historia, ya no como monstruos sino como fantasmas, ocupando el espacio espectral de la memoria que hace que la gente “casi sin querer, como en un gesto aprendido, mir[e] al monte buscando entre la urces y los robles [la] presencia distante, vigilante y muda [de los maquis]” (128).

A partir de sus días escondido en la fosa de su casa, el emprendimiento de Ángel a este último viaje a la espectralidad, paso previo por lo fantasmal, es innegable:

Abro los ojos y no veo nada. O mejor: una penumbra aún más negra que la penumbra física del sueño. Muevo los brazos y las piernas y una opresión cercana los detiene. Como si hubiera muerto y un féretro de tierra enmarcara las dimensiones invisibles de mi cuerpo. [...] desde hace un mes, tumbado [...] en esta fosa subterránea [...] mucho más cerca del mundo de los muertos (146)

La desorientación absoluta, claustrofóbica, de sentirse como un muerto viviente, un muerto que despierta para verse atrapado en los confines de su féretro, es motivo suficiente para comprender que sus días son escasamente diferentes de los de un muerto, si acaso no podríamos decir que son un ensayo previo antes del día final. Los “ojos asustados” de las cabras, que no se habitúan a su “presencia” cuando levanta el tablero y

sale de la fosa, que “se apartan a [su] paso como ante un aparecido [...], [el] hálito de magmas, de líquenes podridos, que impregna las entrañas de la tierra y el corazón de quien la viola y habita” (147), perfilan su silueta fantasmal en el inframundo.

Cuando Juana le pide que se vaya: “Tienes que marcharte, Ángel” (150) encontramos que ella también experimenta el horror y asco hacia sí misma que sufrió Lina. Juana se ve obligada a utilizar el discurso franquista, forzada a elegir entre seguir recibiendo palizas o sobrevivir, haciendo del rechazo familiar un gesto más digerible que la traición de la delación. En el planteamiento de la escena observamos que efectivamente es Juana tiene el poder de *abandonar* a su hermano (pensemos en Agamben), consignándolo a la espectralidad para después exorcizarlo. Mientras Ángel mira por la ventana del corral “de espaldas a ella” (150) —símbolo de la traición— recibe la noticia de lo que “nunca podría imaginar” (150). La petición de desalojo y huida los deja a ambos “frente a frente, separados por el hueco de la fosa y la tibia penumbra de la corte. Juana inmóvil y distante, como una sombra más entre las sombras de las cabras, y [Ángel], a sus ojos, blanco de muerte al contraluz de la ventana. [...] frente a frente, distantes, sin mirar[se], sin hablar[se], como si ya no fu[eran] hermanos” (150). La separación de la fosa nos habla de la separación de la muerte, la última que les queda, y nos confirma que ya no habitan en el mismo plano. Es significativo que Ángel refleje el color pálido que se cuele por la ventana, en sintonía con su papel de muerto viviente y fantasma aparecido, mientras que su hermana aparece como la verdadera sombra, sin rostro ni identidad, una simple silueta. También lo es que lo haga rodeada de cabras, haciéndose copártcipe, por yuxtaposición, del consiguiente simbolismo demoníaco que éstas encarnan en el imaginario popular. Al rechazar a Ángel, Juana ejerce el exorcismo

de la alteridad, la solución reaccionaria contra la alteridad, un acto que, como explica Labanyi, condena a sus víctimas a ser fantasmas inquietos que habrán de volver una y otra vez para reivindicar su lugar y su memoria (65), y por tanto, podemos inferir, tal vez la génesis en la cual enmarcar la autoría espectral de la narración.

¿Sociedad panóptica o campo de concentración?:

Foucault y Agamben frente a *Luna de lobos*.

La lucha que recoge *Luna de lobos* no enfrenta solamente al maquis contra la Guardia Civil, a vencedores y vencidos, es mucho más compleja y matizable. Si el franquismo es, aplicando los parámetros que sugiere Agamben, la antítesis de la civilización ilustrada rouseauniana en su presuposición de que el hombre es bueno por naturaleza —en la que los maquis, con su mera existencia, encarnan la posibilidad y el recordatorio constante de que otro tipo de civilización es posible, uno consensuado y plural, y por ventura, más tolerante y mejor— los diferentes métodos y tratos a los que se ven sometidos los maquis y sus familias plantean dos lecturas alternativas pero complementarias, que sirven para esclarecer muy bien las diferentes voces y experiencias que plantea la novela y el papel que desempeña la monstruosidad en la construcción de los personajes como clave hermenéutica para deconstruir los instrumentos fundacionales del primer franquismo.

En *Discipline and Punish*, Michel Foucault establece la rápida progresión de una serie de cambios que se producen en el sistema penal occidental, donde se pasa de la tortura pública a mediados del s. XVIII al modelo panóptico de la prisión moderna a principios del s. XIX. Foucault plantea que la rápida evolución de estos cambios no responde a un incremento o súbita preocupación por los aspectos humanitarios que

conformaban las condiciones de vida de los reclusos, sino a la búsqueda de una nueva forma de controlar la amenaza intrínseca que supone la propia población con respecto a los intereses y la supervivencia del poder en un determinado momento. Es decir, son cambios que surgen de una preocupación por controlar más eficazmente una masa crítica. Foucault muestra cómo, partiendo de un contexto en el que la tortura y la ejecución pública constituyen formas de justicia que despliegan y escenifican el poder soberano —y que según las tensiones sociales del momento podían convertirse en momentos galvanizantes para el estallido de revueltas populares— se da paso a formas de castigo más sutiles, de carácter psicológico, hasta implementar regímenes disciplinarios cuidadosamente estudiados y diseñados, que desembocan y encuentran su mejor exponente en el modelo de la prisión panóptica, donde los propios reclusos adoptan un modelo de conducta dócil al asumir que alguien observa sus acciones continuamente.

La brillantez de este último modelo radica en la transferencia e internalización de la tarea de vigilancia tradicionalmente delegada en el guardia de prisiones, del carcelero al propio recluso. Según Foucault, este modelo basado en la autovigilancia y la autocensura es el modelo de control social que, invisibilizado y llevado a la calle, rige las sociedades modernas. Dedicó gran parte de su estudio a reflexionar sobre el papel central desempeñado por las ciencias sociales en el diseño de las sociedades modernas, donde la medicina, la psiquiatría y la criminología se convirtieron en campos vitales para desarrollar lo que él denominó “biopolítica”. El control preciso y refinado de la población mediante una nueva economía de la violencia es lo que Foucault caracteriza como “la bestialización del hombre”, una táctica orientada a controlar y contener el comportamiento social como si se tratara de un rebaño o una manada, manteniendo

siempre la violencia como última garantía pero invisibilizando su presencia social al máximo. Esta forma de control, en la que el individuo internaliza la ley y el castigo que supone su quebrantamiento como un proceso simultáneo e indistinguible del proceso de formación del individuo en otras áreas de la personalidad, se puede sintetizar en gran manera como la interiorización del terror que acompaña desafiar la hegemonía del poder y lo preestablecido.

Pero mientras Foucault ve en el nacimiento de la prisión moderna el modelo de control que define la estructura de relaciones y operaciones en la fábrica, la escuela, el hospital o el barracón militar, en *Homo Sacer* y posteriormente en *State of Exception*, Agamben plantea el campo de concentración como el verdadero modelo que define la relación entre el individuo y el poder. Según Agamben, existe un largo precedente histórico en el pensamiento occidental con respecto a cómo conceptualizar al ser humano en relación con determinadas formas de gobierno. Agamben se remonta a la Grecia del mundo clásico, donde lo que hoy entendemos por “vida” se articula en función de dos términos, “*zoē*, which expressed the simple fact of living common to all living beings (animals, men, or gods), and *bios*, which indicated the form or way of living proper to an individual or group.” (1) La perpetuación de esta distinción es lo que, según Agamben, conduce a prácticas genocidas y explica los horrores del s. XX, que éste localiza en el campo de concentración. Pero en este orden, lo que la segregación y el hacinamiento persiguen ya no es el control de la población mediante una economía de la vigilancia sino una estratégica regimentación de espacios donde proceder a la aniquilación programada del enemigo. Quizá la aportación más valiosa de la reflexión de Agamben —ciertamente la que más nos interesa de cara a nuestra lectura de *Luna de lobos*— reside en que el

campo de concentración no es sólo el destino final designado para ejecutar un exterminio a escala industrial, sino el lugar donde se despoja a todo ser humano de su *bios* para, una vez reducido a *zoē*, es decir, reducido a una categoría animal, intranscendente, a un ser vivo sin derechos ni apto para las condiciones de “una vida que merece ser vivida”, borrar su existencia sin dejar rastro. La deshumanización es, como sugieren las palabras de Agamben, el camino primordial por el que han de transitar las víctimas de todo crimen de Estado de grandes proporciones, una tarea que se lleva a cabo en el campo de concentración mediante la degradación y eliminación de toda apariencia y vestigio humano, para que su eliminación sea posible y no cuente ni a instancias legales ni históricas. Este *bios* que pasa a *zoē* es el *homo sacer* que argumenta Agamben, un ser despojado de su humanidad que puede ser eliminado sin que su muerte constituya homicidio.

En las diferencias que plantean Foucault y Agamben residen las diferencias cruciales que explican los comportamientos y destinos de los personajes en *Luna de lobos*. Mientras que la vida en el pueblo encuentra su sentido en la regimentación, la compartimentalización de espacios y la aplicación de castigos de acuerdo a la implantación violenta de una sociedad panóptica en la línea propuesta por Foucault, donde los registros, las amenazas, las confiscaciones, las palizas, las apariencias y las acusaciones sirven para crear una sensación de desnudez y desprotección total, haciendo transparente lo privado y privado la mirada pública, en el caso de los maquis no es realmente Foucault quien nos ayuda a entender su situación sino Agamben, a través de su concepto de *homo sacer*.

El clima de intimidación bajo el que viven las familias en el pueblo, sometidas a registros, palizas y toda clase de vejaciones, son lo que en última instancia deparan el cambio social que hace definitivamente imposible la supervivencia de sus familiares en el monte. El propio Ángel es consciente de la situación desesperada a la que se enfrentan tanto ellos como sus familias reconociendo que “Son ya seis años los que llevan así, viviendo en silencio, aterrados, en la indecisión de la pena que les mueve a ayudarnos y el miedo, mayor cada vez, a las represalias.” (96) Al negarse cualquier tipo de continuidad en el monte, se hace necesario esconder al maquis en casa pero a la larga, es la propia familia quien, como hace Juana, la hermana de Ángel, ha de decir: “Tienes que marcharte de aquí.” (150) Lo verdaderamente monstruoso en toda la novela es cómo, llegados a este punto extremo, es la propia familia quien tiene que contribuir a deshumanizar a sus propios seres queridos. Si la animalización del maquis es la campaña de castigo y demonización impuesta por el franquismo, haciendo del monte un espacio liminal en el que deshumanizar al maqui, paso previo a su ejecución —es decir, haciendo del monte un campo de concentración a efectos prácticos—, el rechazo familiar, el abandono a su suerte, la expulsión del hogar es el gesto de deshumanización final, el gesto que culmina la última borradura identitaria que quedaba por hacer y el triunfo absoluto del proyecto franquista. Cuando Ángel sube al tren que habrá de alejarlo para siempre de la región, en un “largo viaje hacia el olvido o hacia la muerte” (152) —sin obviar en ningún momento el paralelismo sintáctico y semántico con que enlaza ambas ideas— tras mirar a las montañas nevadas de Illarga, donde estuvo escondido los nueve años que abarca la novela, y repasar mentalmente su plan para cruzar la frontera, al cerrar los ojos concluye que “sólo hay ya nieve dentro y fuera de mis ojos.” (153) La blancura

en este caso no sólo se refiere al paisaje invernal que acompaña y homogeniza fríamente su despedida a un lugar frío y sin vida, sino que representa metafóricamente su viaje al anonimato, a la nada, al genocidio de la memoria.

Luna de lobos concluye de esta manera para mostrarnos el precio de la posguerra y en especial los resultados sociales derivados de un uso sistemático y calculado del miedo como herramienta hegemónica y de transformación social. Esta conclusión denuncia en 1985 las claves de una memoria histórica sobre la que numerosos críticos culturales e historiadores han hablado en términos de amnesia, olvido, desmemoria, trauma, o plena ignorancia del pasado. Es por eso, que esta novela rescata para la memoria histórica uno de los fenómenos sociales que mejor retrata la posguerra, da cuerpo a una dimensión tan extendida y difícil de retratar de este periodo como el miedo y revela que su manipulación como un mecanismo de control social responde a un cuidadoso plan de exterminio físico y cultural.

CAPÍTULO III

PA NEGRE: UNA TEORÍA DE LA MONSTRUOSIDAD PARA LA POSGUERRA

La indagación acerca de los efectos sociales de la Guerra Civil española y la posguerra ha constituido un referente temático inagotable de novelas y películas especialmente desde la reinstauración de la democracia en España. Dentro del esfuerzo por narrar los acontecimientos históricos de aquellos largos años y dilucidar los cambios sociales que los caracterizaron, una de las múltiples preguntas a las que estas narrativas se han enfrentado con frecuencia ha circulado en torno a la mejor manera de representar los devastadores efectos de la guerra. Sin embargo, esta no ha sido una pregunta fácil ya que en un asunto tan reñido y disputado como la guerra y su legado, las cuestiones de representación han estado siempre íntimamente ligadas y subordinadas —especialmente en lo concerniente a su recepción— a nociones de justicia, legitimidad y validez histórica y política. Este proyecto se ha visto especialmente complicado por el hecho añadido de que una de las cargas impuestas por la Transición en la memoria colectiva del pasado fue lo que, en gran manera y a la postre, resultó ser una continuación del modelo represivo franquista, no sólo por su mantenimiento de una política de silencio acerca de las causas de la guerra y las atrocidades posteriores —actitud dirigida a acallar cualquier conato reivindicativo que desafiase el *status quo* conseguido con la dictadura por parte de los poderes fácticos más influyentes (Iglesia, ejército, banca e industria) por miedo a que, como se ha esgrimido a menudo, cualquier intento por enjuiciar el pasado diese al traste con la posibilidad de un cambio democrático— sino por la consolidación de un olvido del pasado que sin ningún tipo de reconocimiento, reparación o reconciliación oficial ni pública quedaba pragmáticamente sobreseído para la Historia. De este modo, esta

asignatura pendiente, la página sangrienta de la Historia de España en el s. XX, recaía una vez más, y no sin desafíos significativos, en las artes, principalmente la literatura y el cine, coadyuvadas por una historiografía progresivamente más seria pero en cualquier caso, de un calado mayormente restringido al ámbito académico (Gálvez Biesca 29).¹

Con esto, el espectro que se ha cernido sobre cuestiones de representación desde el fin de la censura franquista ha sido irónicamente otro tipo de censura que ha gravitado más bien en torno a cómo sortear el posible influjo de dos atractivas tendencias. Lo que se ha debatido en este caso ha sido cómo representar la guerra y la posguerra sin caer en lecturas excesivamente partidistas que, a pesar de las nuevas libertades y garantías de expresión democráticas, pudieran ser tachadas de maniqueas y desestabilizadoras, y por tanto automáticamente desestimables —por sectarias y revanchistas— para una mitad del público, ni sucumbir tampoco a las ambigüedades exculpatorias que deparan explicaciones forjadas desde malentendidas nociones de neutralidad al postular una equidistancia de responsabilidades entre los contendientes, razón que en última instancia sólo sirve para excusar y suavizar las verdades incómodas que tachan el expediente del bando vencedor (Gil Vico 11).

Por estos motivos, el acercamiento narrativo a los efectos de la posguerra a través de la mirada infantil ha sido una de las soluciones con que más exitosamente se ha abordado este dilema. Los méritos y ventajas detrás de esta opción son varios y ya han

¹ Sergio Gálvez Biesca señala las trabas y la oposición al estudio del franquismo, ya en plena etapa democrática, por parte de instituciones y archivos al que se han visto sujetas tres generaciones de historiadores españoles dedicados a su investigación y cuyas averiguaciones han empezado a formar parte del conocimiento general del público con la popularidad creciente del movimiento de la recuperación de la memoria histórica.

sido señalados y estudiados ampliamente por la crítica.² Por un lado, la perspectiva infantil presupone una mirada ingenua e inocente, una óptica no filtrada ni sujeta a nociones políticas preconcebidas y que, por consiguiente, ofrece una voz que se recibe como más fidedigna, portadora de veracidad y merecedora de confianza. Este aspecto se hace particularmente evidente al considerar la alternativa, es decir, las voces adultas cuyas manifestaciones responden a motivos más complejos y cuyos discursos invitan a una mayor cautela. Por otra parte, la mirada infantil se corresponde con una mirada que como Lorraine Ryan señala, al tiempo que percibe su entorno no capta netamente su complejidad. Es una mirada neutra pero también plástica que, al no haber adquirido todavía los prejuicios de la mirada adulta, está en disposición de interactuar y descubrir el mundo con mayor libertad que los mayores, mediante un proceso de aprendizaje basado en el cuestionamiento de lo convencional y la construcción de modelos de conocimiento que asignan significado y valor paulatinamente, conforme va descifrando y acomodando el orden de relaciones que estructura la realidad circundante (451).

La peculiaridad de este despertar al mundo y la consiguiente (trans)formación del sujeto que todo este proceso posibilita tienen una larga tradición narrativa ya reconocida como subgénero: el *Bildungsroman*, la novela de formación o aprendizaje. En el caso concreto de la guerra y la posguerra, la novela de formación es particularmente apta porque tiende una mano al lector o al espectador y lo invita a caminar por los años más oscuros y contendidos de la historia española reciente, descubriendo y extrayendo conclusiones desde un presente extraño y limitado —que desconoce el devenir histórico

² Para un estudio detallado, consultar los artículos de Lorraine Ryan, en particular la sección “The Child in Spanish Film” (449-53); Marsha Kinder, “The children of Franco in the new Spanish Cinema”; o Anindya Raychaudhuri “They are Good with Good Girls”.

de los acontecimientos— pero que es a un mismo tiempo pleno en sí mismo. Solamente en términos cinematográficos los ejemplos al respecto abundan: *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, ambientada en 1940; *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), ambas de Guillermo del Toro, se desarrollan en 1939 y 1943 respectivamente; *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda abarca el año escolar 1935-1936; *El viaje de Carol* (2002) de Imanol Uribe, transcurre hacia el año 1938, o incluso, con una estructura un poco diferente a las anteriores pero desde una perspectiva afín, *La prima Angélica* (1974) de Carlos Saura, donde la intromisión del pasado se apodera del presente. En todos estos casos, la mirada infantil revela un despertar a la vida marcado por la violencia, la marginación, la pérdida —o la posibilidad de pérdida— de seres queridos, la ausencia de figuras familiares, la falta básica de afecto físico y psicológico; en conjunto, se trata de un cúmulo de experiencias, por lo general traumáticas, que generan inseguridades y ansiedades que en unos casos resultan recurrentes e insuperables, como en el último ejemplo, o ante las que los niños se enfrentan a menudo recurriendo a la fantasía como ámbito de refugio cognitivo más inmediato con el que asignar significado a su entorno. Así, en muchos casos, la imagen que estos niños recrean, producto de su interpretación de la realidad circundante, es la de un mundo temible, cruel y hostil, poblado por seres monstruosos que amenazan su supervivencia y la de los suyos. Es decir, se trata de un conjunto de narrativas de formación sobre las que nos percatamos progresivamente que sus protagonistas se encuentran en medio de una auténtica historia de terror.

La película *Pa negre* (2011) de Agustí Villaronga se desarrolla en la Cataluña rural de la primera posguerra, los años más duros, marcados por el hambre, el miedo y la

miseria. Se centra en la infancia de Andreu y su despertar a un mundo hostil donde poco a poco va aprendiendo acerca de los estigmas sociales y económicos que ha heredado por ser ‘hijo de rojos.’ En un ambiente cargado de desconfianzas y violencia, un día Andreu encuentra en el bosque un ejemplo del mundo brutal en el que vive: los cuerpos destrozados de Dionís Seguí y su hijo Culet. A partir de ese momento Andreu desarrolla un interés personal por descubrir al asesino y en especial, dado lo incomprensible de matar a un niño como él —un amigo de edad parecida—, por conocer qué tipo de persona “pudo ser capaz... de hacer algo así.” Mediante una sucesión de eventos que mueven la acción, como la huida, desaparición y detención del padre, el periplo de Andreu por hogares familiares y otros lugares e instituciones que afectan su vida y siempre movido a realizar las pesquisas necesarias para conocer el mundo de secretos que le rodea, Andreu acaba por recabar información que se traduce en poderosas revelaciones acerca de su familia y el mundo de los mayores. Sus averiguaciones son de tal magnitud y tan difíciles de digerir que poco a poco ejercen gran influencia en su forma de pensar e interpretar el mundo. Andreu acaba por descubrir que Farriol, su padre, pagado por los Manubens, los ricos del pueblo, es el asesino en cuestión. A partir de ese momento Andreu, que ha ido adquiriendo mayor consciencia e incomodidad acerca de su papel de paria social por cuenta de su origen familiar, sumado a la toma de conocimiento de otras atrocidades que ha ido cometiendo su padre a lo largo de los años, se ve incapaz de reconciliar las dos versiones tan distintas que ahora tiene de sus padres y en especial del idealismo político de su padre a la luz de sus crímenes. En última instancia, carente de motivos para seguir respetando la memoria de su padre, Andreu busca alejarse y desasociarse del estigma político de su familia y de las calamidades de la pobreza a que se ve abocado. Encuentra

su solución y lo hace de la forma más desconcertante y terrible: entregándose al amparo y adoptando las ideas de los Manubens, la familia que había comisionado los crímenes y que bajo su fachada opulenta esconde su responsabilidad en los mismos y entre los cuales se suma, de manera colateral, la propia destrucción de la familia de Andreu.

Pa negre participa dentro del subgénero de películas sobre la Guerra Civil y la posguerra que se acercan y leen el pasado a través de la mirada infantil. La película, una adaptación que incorpora varias novelas de Emili Teixidor,³ presenta muchos de los rasgos propios del género, como ha señalado Thomas Deveny, resultando ser “así una contribución importante para mantener vivo el recuerdo de esa época.” (397) Entre estos rasgos primordiales destacan “la pérdida de la inocencia y el aprendizaje de la verdad” (407) ejes del género y desencadenantes de un proceso psicológicamente deformativo en el que su protagonista, Andreu, termina por convertirse en un monstruo. Varios críticos han notado esta progresión. Sin embargo, no han explicado con detalle los elementos diegéticos y formales detrás de esta categorización retórica, ni han hecho una reflexión histórico-cultural acerca del simbolismo de esta historia desde un punto de vista extradiegético más allá de su lugar en los debates sobre la recuperación de la memoria histórica actuales. Es decir, lo que se propone a continuación es dilucidar los rasgos y perspectivas que nos revelan a Andreu como uno de los monstruos más emblemáticos que la posguerra propicia y que nos permite evaluar la relevancia discursiva de enmarcar un pasado traumático y bélico dentro de una narrativa de terror. Para ello es preciso establecer primero a continuación un comentario crítico de algunas de las lecturas

³ Según Villaronga, utiliza como ideas para su película *Pa negre* y *Retrat d'un assassí d'ocells* ambas novelas de Emili Teixidor.

propuestas sobre *Pa negre* hasta el momento, para luego abordar algunas consideraciones teóricas que nos ayuden a concluir finalmente con un exhaustivo análisis de la monstruosidad en la película y la importancia de esta vertiente como enfoque narrativo. No obstante, antes de proceder a un estudio detallado del filme, es conveniente señalar su ambiciosa naturaleza y su particular singularidad dentro del “cine de la guerra” en que se enmarca y que obliga a un estudio más amplio de lo habitual. Villaronga propone tanto una lectura de los efectos sociales de la posguerra, como una teoría de la monstruosidad como vehículo para acercarnos a algunos de los aspectos más incómodos del legado franquista, una doble tarea interpretativa para explicar, en términos narrativos, las habituales dicotomías que surgen ante el análisis de todo monstruo y que como nos sugiere, responden menos a la ambigüedad del monstruo *per se* que a la óptica política con que se le evalúa.

***Pa negre* como desmantelamiento de la utopía**

Las lecturas de *Pa negre* hasta el momento han sido relativamente escasas y el interés crítico ha versado sobre cuestiones de representatividad narrativa, complejidad estructural o disyuntiva discursiva con respecto a otras representaciones contemporáneas. Por ejemplo, Natalia Andrés del Pozo ha planteado su análisis de la película como una advertencia y una alternativa modélica frente a las actuales narrativas de la memoria, ya que, según explica, con *Pa negre* Villaronga “destruye, uno por uno, cada uno de los lugares comunes de la representación visual de la guerra civil y la postguerra españolas” (9), especialmente en lo concerniente a la asignación de papeles históricos, una construcción que a menudo responde a prerrogativas de justicia histórica formuladas desde el presente más que a cotejables realidades históricas. Andrés del Pozo va más allá

en su análisis al subrayar las trampas epistemológicas de enjuiciar moralmente un pasado virtualmente inaccesible y con ello, sugiere tácitamente, la aparente imposibilidad de opinar con legitimidad con respecto al pasado o crear una narrativa satisfactoria del mismo —es decir, sin partidismos ni sospechas— si no es equiparando a todos los personajes, o como parece ser en este caso concreto, rebajándolos a una misma cota de degradación. Deveny por su parte, ha atribuido la notoriedad de la película a su singularidad dentro del proyecto de recuperación de la memoria histórica contemporánea (397). En concreto considera que lo que la hace “única [es] el retrato que nos ofrece de la época, devastador y exento de maniqueísmo” (399), o lo que es lo mismo, por arrojar una lectura que por “contundente”⁴ y arrasadora con el panorama que retrata resulta más plausible y fiable que otras hasta el momento. Las lecturas de Andrés del Pozo y Deveny concuerdan, así como también lo hacen las de otros críticos que aquella señala, al mantener que la singularidad de *Pa negre* estriba en que Villaronga “alter[a] la práctica común actual, [...] no clasifica a sus personajes en buenos y malos. Villaronga se aleja del maniqueísmo que inunda las manifestaciones culturales de los años 90.” (Andrés del Pozo 6) Es decir, ambos parecen coincidir en celebrar que ‘una visión [de la posguerra] en la que nadie sale bien parado’ (Prieto s/n, cit. en Andrés del Pozo) es una representación en la dirección correcta; esto es, más convincente. Sin embargo, esta interpretación es peligrosa porque se presta demasiado a una postura equidistante —cada vez más en boga— hacia la memoria de la Guerra Civil y la posguerra, muy en sintonía con los intereses actuales de los herederos de aquéllos que más se beneficiaron del botín de guerra. Esta postura, que aboga por un reparto de culpas a iguales bajo el pretexto

⁴ Adjetivo que utiliza Villaronga en “Memoria del director”

teórico de que “la guerra la hicimos entre todos”, es un planteamiento que en última instancia busca derivar la conclusión de que “todos somos culpables” (Gálvez 29), ignorando convenientemente así aspectos tan importantes como: la naturaleza golpista del régimen, la antedecencia legal y democrática de la Segunda República, o el sistema de exterminio concertado durante y después de la guerra.

El planteamiento de Andrés del Pozo es relevante y sintomático de las diatribas críticas y vuelcos interpretativos con que a menudo se reciben y se acogen las diferentes recetas teóricas con que representar y analizar la narrativa relacionada con la Guerra Civil, enfoques que por su naturaleza política y reciente a veces se aplican con demasiada generosidad —sobre todo en comparación con cuestiones de “pura ficción”— cayendo en el error de la generalización y el uso indiscriminado. Se hace eco de una crítica que han formulado correctamente, no obstante, críticos como Ángel Loureiro, José Colmeiro, o más distinguidamente Antonio Gómez López-Quiñones en su monográfico *La guerra persistente* (2006), donde se analizan la multiplicidad de representaciones utópicas acerca de la Guerra Civil aparecidas desde mediados de los años 90. Según éste último, un gran corpus literario y cinematográfico de este periodo ha rescatado para el presente una memoria idealizada de la Segunda República, la lucha republicana en la retaguardia, y la identidad republicana en el primer franquismo. Así explica Gómez López-Quiñones que una tendencia recurrente de estas representaciones es plantear esta época como una donde, a pesar de sus grandes desafíos (o tal vez gracias a ellos), existía una comunidad ideal, llena de esperanzas e inocencia, con individuos marcados por un claro “compromiso político que [lejos de ser] una fuente de tensiones psicológicas y contradicciones teórico-prácticas [suponía] un elemento estabilizador” de la personalidad,

dando por sentado que “en un mismo momento y también a lo largo de un dilatado periodo, los ideales y el contenido político de la Segunda República fueron básicamente unitarios y consistentes.” (270) Sin embargo, el fin de la arcadia que Gómez López- Quiñones señala como solución a esta tendencia narrativa (283) no es necesariamente ni el modelo que Villaronga recrea ni la interpretación que Andrés del Pozo plantea.⁵ Lo que Gómez López- Quiñones defiende es

la necesidad de una recuperación utópica de la Segunda República que re-energice el debate político presente y que suponga un reto para versiones acomodaticias y balsámicas del pasado. Esta labor sólo puede ser realizada si los filmes y novelas sobre aquel periodo historizan la utopía, es decir, si muestran ésta no sólo como proceso sino también como un proceso que, fuera o no completado exitosamente, resultó contradictorio y conflictivo. (281)

Es decir, Gómez López- Quiñones no rechaza las representaciones utópicas como acercamiento narrativo al tema de la Guerra Civil, siempre y cuando no sean lo que él denomina “utopías clásicas” (280), esto es, utopías basadas en “una estilización, romantización o idealización de la Segunda República y del bando republicano durante la Guerra Civil [que,] con [un] giro aparentemente embellecedor y positivo, [...] simplifi[quen] y congel[en] la imagen de una realidad bastante más compleja” (“La misma guerra” 116). Así, al proponer *Pa negre* como ejemplo de los postulados de Gómez López- Quiñones, la lectura de Andrés del Pozo presupone indebidamente que un rechazo a un cierto tipo de utopías implica necesariamente ir al otro extremo, es decir, ampararse en la distopía como modelo de representación.

⁵ El título del artículo de Natalia Andrés de Pozo, “*Pa negre*: Lobos con piel de cordero o la expulsión de una Arcadia soñada” no sólo entabla relación directa con los comentarios de Gómez López- Quiñones, sino que establece un claro paralelismo entre la figura de Farriol y su doble homicidio con Licaón, rey de la Arcadia condenado por Zeus a ser hombre lobo por violar las leyes de hospitalidad al utilizar a sus huéspedes como sacrificios humanos.

No obstante, ésta es efectivamente la fórmula que utiliza Villaronga y que, por negación, mantiene no en vano una estrecha relación con la utopía. En cualquier caso, los requisitos que Gómez López-Quiñones prescribe para la utopía —historizar la utopía como proceso contradictorio y conflictivo— son igualmente extensibles a la distopía y no por ello de más fácil o mejor aplicación. De hecho, si seguimos este planteamiento en consonancia con la propuesta de Gómez López-Quiñones se hace preciso tener en cuenta dos matices importantes. En primer lugar, que es tan infructuoso hacer una representación idealizada del pasado por exceso como por deceso, o lo que es lo mismo, tanto por arrojar una visión excesivamente bucólica como excesivamente dantesca de un periodo. Y en segundo lugar, establecer una necesaria diferencia, y es que si la utopía es esencialmente un sueño placentero a pesar de sus fricciones, incompatibilidades y rarezas, la distopía, por el contrario, es una pesadilla de la cual uno sólo alberga la esperanza de poder despertar. Sin embargo, la distopía entraña un nivel de complejidad adicional, puesto que una distopía puede ser “evidente”, donde lo característico es un mundo caído, desesperanzador, donde existe una alta correspondencia entre los instintos más bajos y los augurios menos halagüeños y su manifestación y percepción en la realidad, o puede ser una distopía “camuflada” marcada más bien por una aparente normalidad que esconde tras de sí una auténtica distorsión de relaciones y valores que una vez desenmascarados desvelan una sórdida y asfixiante realidad (Booker 3, Smicek 35).

Con esto, la idea de que Villaronga nos ofrezca una distopía en la que no haya personajes modélicos ni dignos de admiración merece reconocimiento, puesto que supone una representación más compleja y elaborada de los personajes, especialmente en comparación con otras narrativas más dicotómicas en las que las divisiones ideológicas

son claras y la conducta de los personajes en irreprochable sintonía con sus convicciones. La importancia del acercamiento de Villaronga pone de manifiesto las complejidades interpretativas que ha de conjugar la izquierda en tanto en cuanto a cómo representarse como víctima histórica sin perder de vista sus contradicciones internas. El mero hecho de presenciar una voluntad por parte de la izquierda de mirar a su propio pasado y reconocer tanto sus heridas históricas como sus errores es de por sí mucho más de lo que hicieron en su momento (o incluso en la actualidad) escritores y cineastas de la derecha.⁶ Sin embargo, esta voluntad por rizar el rizo en un tema tan polarizante como la memoria histórica de la guerra y el franquismo para una población cada vez más alejada generacionalmente de la guerra resulta cuando menos cuestionable dado que en muchos sentidos, y cada vez más, las representaciones literarias y cinematográficas se van imponiendo como las formas de memoria más accesibles, y pronto únicas, de estos turbulentos periodos sociohistóricos. Por consiguiente, aunque la alternativa de Villaronga debe de ser sin duda un motivo de regocijo y aplauso para el crítico especializado y el cinéfilo de la guerra, no se puede esperar lo mismo de los espectadores de a pie, que como bien indica Andrés del Pozo, rehúyen “largometrajes de temática más profunda y seria que les invite a reflexionar” (1) especialmente en “el seno de una sociedad como la contemporánea, centrada con el entretenimiento, los simulacros y el espectáculo auto-referencial” (Gómez López-Quiñones 267).

⁶ El volumen *Los mitos del 18 de julio* de Francisco Sánchez Pérez (coord.) deconstruye las tesis resucitadas por el actual revisionismo histórico de derecha. La obra es de especial valor frente a maniobras como la denunciada por Alejandro Torrús al señalar el reciente Diccionario Biográfico Español como uno de los movimientos recientes dirigidos a sanear la imagen del franquismo para las nuevas generaciones.

La realidad que nos ocupa es otra, ya que a pesar del tiempo transcurrido tras la muerte de Franco, no ha pasado ni el tiempo suficiente desde que por fin se empezara a hablar pública y libremente de la guerra y de su memoria, ni se ha enseñado lo suficiente a nivel educativo,⁷ ni se ha digerido consciente y denodadamente a nivel social el legado cultural de la guerra como para esperar que el público más nuevo pueda discriminar con precisión los matices ideológicos que diferencian a los personajes y no opte más bien por hacer una lectura general de la situación como la que parece efectuar Andreu, el propio protagonista, al final del filme. Dicho de otra forma, el riesgo probable que se plantea con una película tan compleja como la que propone Villaronga, sumado a la incapacidad discriminatoria de un público poco o escasamente versado en cuestiones históricas, es que la lectura más tentadora acabe siendo la descalificación general de los personajes, propuesta según la cual nadie es “bueno” y por consiguiente, dado que todos son “malos”, tal vez la mejor actitud ante la película sea el distanciamiento y la apatía, desestimando cualquier tipo de implicación o posicionamiento ético a favor o en contra de sus personajes, descartando toda relación con el presente, cediendo al relativismo y, al igual que Andreu, concurrir que lo mejor es dejarse guiar por los intereses privados y sacarle partido a cualquier situación por incómoda que sea.

Por eso, es fundamental no confundirse en los elementos críticos a análisis en la representación que Villaronga propone en *Pa negre*. El que éste ahonde en la vida privada de los personajes, sobre los que si miramos a fondo, en un análisis exhaustivo y

⁷ Sergio Gálvez Biesca apunta la función de la memoria histórica como contrarrespuesta a las omisiones educativas en las aulas al indicar que “la política educativa con respecto al estudio de la historia reciente del país, a todos los niveles, que, marcada por una interpretación conservadora, dibuja el complicado escenario en el que se han desarrollado las investigaciones [historiográficas] (28)

último, obviamente no se salva nadie —todos mienten, cometen crímenes de algún tipo, matan, roban, engañan o traicionan— no es sinónimo ni equiparable con la dimensión política de lo que unos y otros defienden, o tratan de defender sin mucho éxito. La explicación que el propio Villaronga aporta al espectador acerca del propósito de la película en “Memoria del director” al indicar la necesidad de acercarnos al filme “como si ilumináramos una fotografía antigua y en una esquina apareciesen desdibujados unos personajes grises y descubriésemos su vida íntima, llena de contradicciones y miserias cotidianas, alejándonos de la tentación de mitificarlos como a héroes y, *sobre todo, de juzgarlos*” (cursiva añadida) no debe entenderse como una apelación a la neutralidad política (la equidistancia) con la que el director trate de blindarse contra diferentes críticas partidistas; ni como una llamada a la suspensión crítica del público con la que mejor poder sumergirse en el lado emocional del melodrama; ni mucho menos como una condena generalizada con la que dinamitar simpatías morales, lealtades ideológicas y matices históricos (otra forma de equidistancia aún más insidiosa), llevando a cabo una auténtica “destru[cción de] cada uno de los lugares comunes de la representación visual de la guerra civil y la postguerra españolas” (Andrés de Pozo 9), actitudes todas que le restarían un gran peso político a una producción de cine artístico que lo tiene en gran medida. La abstención de juicio se refiere aquí más bien a no censurar ni vituperar las acciones de esos personajes “llen[os] de contradicciones y miserias cotidianas”, una clara referencia a los más desvalidos en el contexto de posguerra y que en este caso concreto nos remite ineludiblemente a la familia de Andreu.

Lo que podría enturbiar la lectura crítica de la película reside, a mi parecer, en la llamada a la inmersión en el aspecto emocional de la historia, acto al que insta el propio

Villaronga al reseñar que *Pa negre* “se trata de una película de emociones” que nos invita a que “nos emocionemos a través de los ojos del niño que nos la narra.” Abordar la película en estos términos, sin mayores miramientos, corroboraría la otra cara del Bildungsroman referido más arriba, la ventaja tornada en desventaja cuando triunfa la suspensión de incredulidad y se invita a la identificación con los personajes a través de sentimientos que actúen como guías y verdades, como presupone el melodrama, especialmente a través de unos ojos que testimonian en primera persona, más aún cuando infantiles, por inocentes. No obstante, esta sería una lectura pobre, no sólo de *Pa negre* sino de la propia guía aportada por Villaronga. Es él mismo quien antes de apelar al melodrama lo valida como vehículo para navegar por “la devastación moral que produce la guerra sobre la población civil” en el que gracias “a las emociones y sentimientos de sus personajes [...] descubrimos las terribles consecuencias de la guerra, lejos de los campos de batalla” (“Memoria”). De estas palabras se desprende que leer el filme como melodrama no supone entregarse incondicionalmente a una noria de emociones ni a un baño de lágrimas, actitudes que reducirían la historia a lo meramente anecdótico, despojándola de gran parte de su relevancia política. Lo que propone concuerda más bien con la forma en que se aborda en la actualidad el pasado, es decir, desde la memoria histórica, lo que Sebastiaan Faber denomina la actitud “afiliativa” ante el pasado, una que no está tan preocupada con la precisión histórica o la posibilidad de verificación documental empírica independiente, sino la dimensión emocional con la que el sujeto vive y se relaciona con las experiencias testimoniales del pasado (102-103).

Por tanto, lo que debe resultar evidente tras el visionado de la cinta, más allá del inherente drama emocional humano que supone una guerra, más aún cuando es civil, es

que dentro del organigrama franquista de vencedores y vencidos, el drama no afecta a todos por igual; mientras unos tienen el privilegio de ordenar y castigar —y con ello la libertad de imponer su albedrío— otros no disfrutaban de las mismas opciones y, por consiguiente, su abanico de acción y su capacidad para sobreponerse a los estragos de la guerra es reducido y sujeto a mayores sinsabores. Esto no equivale tampoco a buscar justificaciones para actos inexcusables, pero sí contemplar, sin caer en el determinismo de la situación, cómo el franquismo y sus partidarios propician y explotan ciertos factores orientados a crear un ambiente precario y primitivo, lleno de necesidades, en el que son las inseguridades y la instauración de una miseria programáticas las circunstancias que más favorecen los intereses de los que detentan el poder. Si acaso, lo que la película muestra de manera “contundente” es cómo la posguerra se convierte en una continuación de la guerra (Richards 10) con un giro más punitivo y cruel —algo que como ya hemos visto se recalca en el capítulo II con la novela de Llamazares y por tanto, nos advierte sobre una preocupación compartida y una temática recurrente en estas representaciones tanto en cine como en literatura— presentado espacios y situaciones donde se instrumentaliza la pobreza, se la convierte en aguijón y acicate que hace de lo indeseable lo necesario y de lo necesario lo monstruoso. Sin embargo, esta disquisición se hace confusa incluso para la crítica especializada, cuando al entremezclar la vida personal de los personajes, especialmente cuando ésta incluye crímenes, se hace propiedad conmutativa extensible a la dimensión política de los personajes. Al entremezclar la vida personal de los personajes y sus crímenes —y aquí es donde quizá reside el punto débil (o tal vez la gran fortaleza) de *Pa negre*— el espectador corre el grave riesgo de confundir la conducta personal de los personajes con la validez de los ideales que estos

supuestamente representan. Esta forma de acercarse al pasado que suscita ambigüedad, no sólo desmantela la posibilidad de establecer dicotomías fáciles, como se ha venido practicando, sino que se acerca más a la realidad de la incertidumbre con la que siempre se experimenta el presente. Pero de forma aún más incisiva, pone el dedo en la llaga con respecto a cómo diferentes posturas enfrentadas contienden a menudo en la calle el recuerdo de la guerra, esto es, mediante observaciones basadas en alegatos morales de las principales figuras históricas en vez de un examen político de sus proyectos y acciones.

Para llegar a esta lectura, Villaronga nos invita a explorar diversas definiciones de monstruosidad con la posguerra como telón de fondo. La conexión no es azarosa. Al proponer las bases de una afinidad filosófica en la que lo histórico intersecta lo monstruoso, Villaronga es consciente de elevar su narración a un plano mitológico,⁸ dotándola de una dimensión pedagógica que se extiende más allá de su contexto temporal y cultural inmediato. Al emplazar simultáneamente monstruosidad e historia se establece una simbiosis entre ambos conceptos, algo que una vez ligado al contexto específico del franquismo hace que este periodo “emerja como texto” —característica esencial de todo monstruo, ser leído e interpretado (Cohen 4)— como un tiempo y un espacio donde se gestaron innumerables monstruosidades que alteraron irremisiblemente la sociedad española hasta hoy. Es decir, más allá del componente melodramático, *Pa negre* es tanto una película retrospectiva, al tratar de reflexionar acerca de cómo ganó Franco la posguerra, como introspectiva, al tratar de estimar el elevado coste social dejado por los

⁸ La lección sobre el Polifemo de *La odisea* entabla una clara referencia con la mitología griega al establecer un paralelismo explícito entre la monstruosidad del cíclope y la de Andreu. Al hacerlo, Villaronga inserta su representación dentro una tradición de transcendencia clásica. Por su parte, Manuel Nicolás Messeguer también ha señalado con respecto a *Pa negre* que “parece seguir las consideraciones hechas por Aristóteles en su *Poética* sobre los personajes de la tragedia y su desarrollo, posibilitando que Andreu presente las características de una especie de hombre de la intrahistoria.” (57)

duraderos efectos del legado franquista, la huella del pasado en eso que ha venido a conocerse como franquismo sociológico.

A menudo se habla de la posguerra española en términos de represión, no tanto como transformación. La represión nos remite inmediatamente a un tipo de respuesta violenta, orientada a frenar o eliminar una postura potencialmente amenazante. El hacinamiento carcelario, las ejecuciones sumarias y la lucha contra el movimiento maqui durante los años 40 son algunos de los exponentes más claros. Sin embargo, una transformación puede referirse lo mismo al producto final de un proyecto de cambio como al proceso en sí, siendo común a ambas perspectivas la idea de reorganizar algo existente con el fin de producir algo diferente, apto para un nuevo fin o contexto (Baena 27). *Pa negre* se hace eco de la represión, como tantas otras películas de la Guerra Civil, pero su auténtica relevancia radica en su intento por ilustrar y seguir el proceso trasformativo que corrompe a diversos personajes y, en concreto, visualizar la metamorfosis que conduce a la eclosión de un nuevo espécimen, Andrés Manubens, o lo que es lo mismo: el advenimiento del sujeto franquista.

La gestación de un monstruo en un mundo de monstruosidades

El espinazo del diablo (2001), la exitosa película de Guillermo del Toro, da comienzo a su narración planteando la cuestión teórica: “¿Qué es un fantasma?” A esta pregunta le suceden varias posibles respuestas que se abordan con detalle y se validan en mayor o menor medida conforme transcurre la historia. La película concluye recapitulando la introducción, elemento que nos remonta al principio y que dota a la narración de una estructura circular en consonancia con el bucle repetitivo e intemporal en el que se encuentran atrapadas “las vidas después de la vida” de los fantasmas que la

protagonizan. Sin embargo, esta vez el final incorpora una respuesta adicional, una paradójica posibilidad no planteada hasta entonces, pero que sintetiza hábilmente el concepto presentado en la trama, la idea de que la memoria del pasado es un fantasma capaz de narrar su propia historia, una historia traumática y dolorosa que reivindica justicia mediante su interlocución con el presente. Por tanto, el éxito de Del Toro se debe tanto a su ingenio para construir una narración novedosa dentro de un conjunto temático bastante trabajado (la Guerra Civil desde la perspectiva infantil), como a su habilidad para abrir una puerta con la que conectar presente y pasado mediante la figura del fantasma —subrayando el carácter polifacético y versátil de un recurso con relativamente escasa tradición en España— así como por desvelar en lo cinematográfico un nuevo sendero creativo y validar el género de terror como una opción narrativa legítima, a la altura de unas circunstancias que demandan afrontar un pasado incómodo marcado por el miedo.

Villaronga utiliza una estructura parecida en *Pa negre*, a pesar de omitir la voz de un narrador omnisciente con quien interpelar al espectador y guiar mejor así su lectura. La pregunta elíptica que enmarca esta película sería en este caso: ¿Qué es un monstruo? Esta cuestión teórica se ensaya a lo largo del filme con diversos ejemplos que dan vida a algunas de las nociones más comúnmente asociadas con este concepto. Sin embargo, la reflexión final planteada tras el rechazo que Andreu —una vez convertido en Andrés— hace de su propia madre, por una parte corrobora los giros y sospechas detrás de una transformación monstruosa cuya gestación se intuía temprano y por otra, nos advierte sobre el surgimiento de un tipo de monstruosidad interna, más sofisticada, peligrosa y difícil de concretar. Con Andreu, Villaronga nos plantea una concepción de la

monstruosidad alejada de los elementos estéticos más arquetípicos con los que se ha venido a imaginar esta cualidad en el cine de género, invitándonos más bien a examinar sus rasgos, medir el alcance de su amenaza y en particular, a reflexionar acerca de las causas que propiciaron su nacimiento. En un sentido directo, Andreu es un monstruo producto de su tiempo (Cohen 4) puesto que ejemplifica la crisis identitaria fundamental de la posguerra, el momento liminal en que se consolida el verdadero triunfo del franquismo, ya no necesariamente desde un punto de vista militar sino social, mediante el imperio sobre la voluntad individual. Desde una perspectiva sociocultural más panorámica, su transformación anuncia el advenimiento de una época y la consolidación de una distopía, ya que, cumpliendo con lo que Edward Ingelbretsen considera la función original de todo monstruo, “announc[ing] social crisis, epistemological trauma, and civic disarray” (20), Andreu señala un movimiento tectónico en el orden de prioridades y solidaridades sociales, que en este caso concreto se traducen como una mutación ideológico-moral que desmiembra familias y amistades al anteponer como objetivo primordial el ascenso social y económico a cualquier precio. Pero como indicaba más arriba, Villaronga no propone esta conclusión desde un principio sino que la va construyendo por medio de un proceso acumulativo, suturando un personaje híbrido al que da vida incorporando fragmentos monstruosos desarrollados previamente en otros personajes en la historia. Por tanto, para leer y descifrar a Andreu, es preciso considerar algunos de los ejemplos antecedentes más destacables.

Villaronga abre la historia *in medias res* con una escena monstruosa, visceral e impactante: el asesinato de Dionís Seguí y su hijo Culet. Estas muertes, —la primera deliberada; la segunda, en principio, no intencional sino accidental, debida a un intento de

encubrimiento por parte del asesino— nos precipitan de lleno a un mundo hostil y brutal del que la propia víctima es consciente y sobre el cual nos advierte con su reacción desconfiada y cautelara al abrir inmediatamente su navaja alertado por un ruido cualquiera del bosque. La identidad oculta del asesino, cubierto con una capa y una caperuza que lo envuelven en un enigmático aire espectral, juega con la ambigüedad tanto de la autoría incógnita como del misterio epistemológico. En un principio no sabemos si el desconocido es real, es decir, físico, de carne y hueso, humano, con nombre y apellidos —situación ante la cual estaríamos ante una narrativa realista—; o si tal vez su naturaleza es física pero pseudofantástica, tratándose de un ser preternatural, una bestia insólita del lugar con silueta humana pero con poderes y facultades ajenos a cualquier taxonomía naturalista enciclopédica; o si por el contrario nos encontramos ante un ente puramente sobrenatural —en cuyo caso estaríamos en la pura ficción de lo maravilloso propuesta por Tzvetan Todorov (25).⁹ La inherente ambigüedad genérica con que Villaronga nos introduce a la película nos pone sobre aviso acerca de las claves de lectura que deberemos de considerar durante el visionado de la cinta, y lo hace de una forma que pone un hincapié metacinematográfico especial en la importancia de enmarcar narratológicamente una historia de acuerdo a un género u otro. Por eso, a pesar de reunir muchos de los elementos estéticos, escenográficos y cinematográficos habituales del género de terror ya en su primera escena, y con ello marcar el tono de cómo recibir todo lo que vendrá después, —un lugar apartado y solitario, sumido en la penumbra del

⁹ En este sentido, la introducción de Villaronga a la narración parece jugar con los planteamientos teóricos que Tzvetan Todorov señala en su definición de lo fantástico. Todorov postula que lo fantástico es el espacio de duda en que se debate el espectador mientras no ha resuelto la ambigüedad de los acontecimientos presentados y que se resuelve en una de dos alternativas; lo insólito, en el que el suceso se explica conforme a las leyes de la realidad *versus* lo maravilloso, en cuyo caso las leyes de la realidad cesan o no son aplicables sino que se imponen otras distintas y a menudo desconocidas.

bosque, donde un inesperado contratiempo se convierte repentinamente en una situación fatal, con una paleta de ocres y grises donde el único color vivo es el rojo de la sangre recién derramada, así como un continuo vaivén de planos a un ritmo fulgurante, oscilando entre primeros planos y planos detalle para captar el terror o la vulnerabilidad física de las víctimas, corregidos con planos generales para alejarnos de la obscenidad brutal y truculenta de la violencia— no es sino hasta un cierto tiempo después, bien adentrados en la narración, que podemos confirmar el carácter tremendista y mundano de las acciones de los personajes. Así, si la primera pregunta ante el crimen es “¿quién ha hecho esto?” una cuestión detectivesca con respecto al estado y la naturaleza incógnita de la identidad homicida, la segunda es “¿qué ha hecho esto?”, una cuestión filosófica y antropológica de conceptualización y racionalización de la atrocidad, una problemática que desbarata esquemas y que responde a ¿cómo podemos leer y calificar al perpetrante de semejante monstruosidad? ¿dónde encajan este tipo de actos en nuestro mapa de lo humano y de lo cívico? (Ingebretsen 5).

Como descubrimos paulatinamente, el asesino es Farriol, el padre del protagonista. Con esta revelación se confirma el carácter plausible y realista de la narración. Sin embargo, la segunda pregunta es la verdaderamente importante y a la que la historia nos devuelve constantemente al mostrarnos humanos que piensan, dicen y cometen monstruosidades. Es mediante una mirada enfocada en la intersección de lo humano y lo monstruoso que la película adquiere su dimensión política, al igual que su valor metacrítico, al apostar por un modelo de representación de la monstruosidad en sintonía con la complejidad del mundo antiguo (Ingebretsen 7), denunciando tácitamente

con sus decisiones estéticas la funcionalidad contraproducente de representaciones basadas en una codificación visualmente aberrante de la alteridad.¹⁰

Como podemos ver a continuación, la monstruosidad y la etiqueta de monstruo se insinúan, manifiestan y repiten a lo largo de diferentes momentos en la narración. Sin embargo, no es hasta la intervención decisiva de Àvia, madre de Farriol y abuela de Andreu, que se examina abiertamente este concepto. Àvia, en su papel de anciana y sabia de la familia, una noche cuenta una historia de miedo a sus nietos junto al hogar familiar (literalmente al calor del fuego de la cocina), en un *mise-en-scène* que por estereotípico cae en el cliché de la teatralidad atmosférica del suspense¹¹ pero que no obstante, consigue situarnos, dentro del contexto folclórico en el que se desarrolla, en un género narrativo que reconocemos instantáneamente. La historia de miedo, que en sus detalles — salvo alguna licencia personal de la abuela— parece establecer una intertextualidad con la versión de *Frankenstein* (1931) de James Whale, la misma que utilizara Erice para *El espíritu de la colmena* (1973) (y con las que Villaronga señala su claro deseo de que su película se reciba como cine artístico, algo que, sumado a su trayectoria cinematográfica, lo ingrese en esta nómina de prestigio),¹² establece un claro paralelismo con la situación de Farriol.

¹⁰ Franco Moretti hace una crítica parecida de los dos clásicos modernos que fundan el género de terror actual, *Frankenstein* de Mary Shelley y *Dracula* de Bram Stoker. Moretti denuncia el género gótico como un género alineado con lo reaccionario en el que paradójicamente, a pesar de proclamar verter luz sobre los miedos que afligen al ser humano, los oscurecen con metáforas que dejan de percibirse como tal para cobrar vida propia y pasar a poblar y acrecentar el imaginario del terror (105-107).

¹¹ El aspecto formulaico de la narración se subvierte por parte de Enriqueta, tía de los niños, a través de su gesticulación caricaturesca y burlesca fuera de escena y que se ve correspondida con las risas inoportunas de los niños.

¹² Con esta película Villaronga establece unas claras señas de identidad. Su preocupación y tratamiento de lo monstruoso confinado a lo humano se reitera en *Tras el cristal* (1986) y en *El mar* (2000) donde el ambiente de la guerra o la posguerra se presentan como espacios fértiles para su germinación y pleno desarrollo.

La historia de la abuela ubica la monstruosidad diegética de su “bestia tan extraña” y el ímpetu social por eliminarla, no necesariamente en etiquetas retóricas ni en comportamientos extremos, como suele ser la tendencia habitual y como por otra parte así demuestran tanto Andreu, al calificarlo de “monstruo”, como su primo Quirze, al enfocarse en su condición caníbal aduciendo que “se había comido a una niña.” La abuela colige que la razón fundamental de la monstruosidad y su persecución radican más bien en la diferencia, es decir, en su condición de Otro. La tesis que defiende tiene sentido, especialmente para ella, en un momento en el que están ocurriendo cosas terribles alrededor, ya que, como sentenciara Florència al escuchar acerca de las extrañas muertes de Dionís y Culet: “desde la guerra parece que este bosque está maldito.” Y qué mejor prueba de ello que la familia de Àvia que, como ella misma lamenta, ha perdido varios hijos; unos muertos, otros desaparecidos y otros escondidos.

Así, lo que la abuela trata de legar a las nuevas generaciones mediante relatos cautivadores y metáforas preñadas de significado —al tiempo que le permiten evitar tener que dar explicaciones concretas acerca de la situación o paradero de nadie— es una hermenéutica del presente, la lógica de causas detrás del acoso trágico que ha sufrido su familia; una lectura obviamente avivada por la situación reciente de Farriol y que concuerda a buen seguro —podemos inferir— con las explicaciones que en este sentido él mismo habrá alegado para refugiarse en el desván. Sin embargo, para cuando la abuela elabora esta narración, también es consciente de que la monstruosidad de su hijo y por la cual ella piensa que lo buscan —ya sea debido a una falsa acusación o como pretexto por sus antecedentes políticos (o ambas, como Farriol le trata de hacer creer a Florència mientras hace las maletas para huir)— se ha convertido en espectral al sugerir que hay

fantasmas en la casa “por todas partes, [que] lo ven todo y lo oyen todo, sobre todo por las noches que es cuando se aparecen.” Al difuminar la línea entre lo ficticio y lo real, mito e historia encuentran áreas de superposición con las que la abuela reclama un espacio que reconozca la presencia ausente de Farriol y sus otros hijos. En este sentido conviene recordar la observación que hace Jo Labanyi respecto a la proliferación de historias de fantasmas, especialmente a nivel folclórico, entre las narrativas de los vencidos de la Historia. Según Labanyi la popularidad de este tropo narrativo reside en su capacidad como vehículo con el que dejar un rastro cultural con que superar su borradura del registro oficial, asegurando su futuro regreso mediante su inserción en el recuerdo de la memoria colectiva a través del relato oral (6).

Por otra parte, conviene hacer aquí un inciso aparte para hacer una observación extradiegética sobre la intervención de la abuela. Esta escena es particularmente apta puesto que el paralelismo implícito que establece entre la monstruosidad, la espectralidad y la persecución que sufre su hijo Farriol, sintetiza y prefigura, sucinta y hábilmente, una evolución simbólica que se trata de poner de relieve en este estudio, en éste y los demás capítulos. Si en un principio el franquismo bautiza a la izquierda como monstruo abyecto e irreconciliable, bajo el impreciso y polivalente término de “rojos”, como violadores de la madre España que han de ser depurados y exorcizados sin mayor tregua ni miramientos —maniobra retórica y policial que le resulta muy productiva para definirse en la primera posguerra—, una vez superado este periodo, la dictadura convierte a sus monstruos en fantasmas. El franquismo lleva a cabo esta conversión al apropiarse primero de la Historia y con ella, monopolizar un discurso sobre el pasado con el que desvanecer ideas y silenciar *otras* voces. La fuerte represión a la que somete a la población civil consigue

acallar muchas voces, dando lugar en algunos casos al consabido fenómeno de los topos; individuos que se esconden o “se desaparecen” para lograr sobrevivir, convirtiéndose en una especie de fantasmas o muertos vivientes en el proceso. Simultáneamente y en segundo lugar, el franquismo invoca de manera recurrente el fantasma de la guerra y su recuerdo como acontecimiento fundacional: por medio de exhumaciones y conmemoraciones del bando vencedor, con dedicaciones, placas y monumentos, actos que son en sí mismos portadores y recordatorios de veladas amenazas pese a aparecer revestidos con un manto de solemnidad y consignas de paz. A esto caben sumar también paranoides teorías sobre conspiraciones judeomasónicas y comunistas al igual que el mantenimiento de un conglomerado legislativo desfasado, dedicado a perseguir y penalizar un conjunto de actividades que, pasada la lógica de su momento inicial y debido a su escasa existencia o influencia en el conjunto social —cuando no totalmente imaginarias— se pueden considerar residuales o “fantasmales.”¹³

La utilidad de estos comportamientos radica en que sirven para vilipendiar y escoriar el desfallecido fantasma de los vencidos, cuyo espíritu se invoca como una forma de recrear en el imaginario público la impresión de un presente plácido pero frágil, amenazado y ominosamente encantado por una presencia invisible y tenue pero al mismo tiempo acechante. Este proceso responde a una tendencia que según Ingebreetsen es generalizada en los discursos del poder, dado que “making monsters is a perennially useful social tool, part of an arsenal of weapons of fearful pedagogy by which societies

¹³ Por ejemplo, Conchita Mir señala que la “Ley para la Represión del Bandidaje y el Terrorismo” se promulga en 1947; la “Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo” recibió la creación particular del “Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo”. La “Ley de Responsabilidades Políticas” se abolió en 1945, sin embargo se vio continuada por la “Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas” hasta entrados los años 60.

define themselves in a complicated dance of *fort, da*: be driven away, stay close.” (9) De este modo se explica que lo que el franquismo empieza denominando “monstruo”, una vez batido y abatido pase a ser y perviva como fantasma, figura con la que poder mantener un discurso que esgrima una amenaza persistente frente a la que legitimar la continuidad de su presencia y su política. Discurso que, por otra parte, se va resquebrajando por dentro progresivamente, especialmente desde los años 60,¹⁴ y ante cuyas fisuras se hace particularmente necesario proveer algún tipo de cohesión.

Con Núria, Villaronga introduce otro tipo de monstruosidad, una ligada a nociones de monstruosidad física, la más reconocible y tradicional del género y que en su versión particular entronca con una modalidad especialmente popular en los ss. XIX y XX, cuando las heridas de guerra recibidas en el campo de batalla no resultan necesariamente en muerte sino en amputaciones. Se ha estudiado bastante este fenómeno en el cine de horror estadounidense y europeo tras la Primera Guerra Mundial en relación a la figura del soldado mutilado que retorna a casa para convertirse en objeto de atracción y rechazo, una encarnación ominosa —en un sentido freudiano— de héroe y monstruo de la guerra (Skal 65-68; Cocks 169); un tipo de espectáculo local que amalgama una mórbida curiosidad teratológica hacia lo deforme al tiempo que despierta una respuesta escatológica de repugna social, similar a otro espectáculo contemporáneo, el “freak show” del circo ambulante, si bien en este último lo que predomina es el elemento de asombro (Wright 80; Skal 127). La curiosidad husmeante y sobrepujadora con que Andreu se fija en la mano mutilada de su prima en su primer encuentro, recoge en

¹⁴ En este sentido hay que recordar lo que el régimen bautizó como el Contubernio de Munich, las caretas católicas que Franco denunciaba en las Cortes cuando la Iglesia desde Roma le retiró su apoyo, o las protestas estudiantiles del 68, por citar algunos ejemplos.

muchos sentidos el fenómeno referido, con la diferencia añadida de introducir en este caso los efectos de la guerra sobre la población civil, perspectiva aún más dramáticamente acentuada cuando planteada con respecto a la infancia. En el caso de Núria su mutilación está íntimamente relacionada con los efectos de la guerra, al haber perdido una mano por una granada que le explotó “jugando en el río.” La granada es un vestigio bélico olvidado pero latente que representa metafóricamente la guerra y con la cual se da a entender que ésta no ha terminado sino que simplemente ha cambiado de aspecto, se ha transformado, se ha invisibilizado e incorporado como elemento integrante de la cotidianeidad pero con una connotación más siniestra y monstruosa si cabe, puesto que mantiene su letalidad pero no así su predictibilidad.

La inclusión de este tipo de mutilaciones en la narración confirman las secuelas permanentes de un pasado traumático al tiempo que simbolizan la muerte cumulativa y parcial de sus personajes, tal y como Núria le explica a Andreu al señalar juguetonamente con los restos calcinados de su mano amputada que “nunca me moriré entera, me iré muriendo poco a poco; un día una mano otro día otra. Piensa que ya estoy un poco enterrada.” En el caso de Núria, el simbolismo de la manquedad de su mano izquierda, en un ambiente de (pos)guerra y derrota, conecta en primer lugar y a nivel personal con la pérdida de su padre, quien, según ella misma indica, se ahorcó tras “dinamitar los puentes del pueblo para que no entrasen los nacionales.” De esta relación, al igual que de su mano, le queda como recuerdo una ausencia que trata de llenar. En el caso del padre lo hace exponiéndose desnuda en su balcón, detalle que aunque aparentemente ilógico, nos indica lo traumático de esta pérdida una vez que comprendemos que eso es lo que ella hizo tras encontrar a su padre muerto. De este modo, la repetición compulsiva del pasado

no sólo es una forma ineficaz de superar un trauma sino una manifestación del carácter irreparable de una mutilación que siente a nivel identitario y personal.

En un segundo lugar, el sentido político de la mutilación de su mano izquierda es también metáfora de la derrota violenta de los ideales políticos de la izquierda propiciada por la guerra, algo que se puede leer como una forma de extirpación del bando en el que luchaba su padre y una práctica que, acabada la contienda, sigue en curso en el momento diegético de la narración. Además, es importante notar que Núria suple el vacío de su mano izquierda llevando en una caja sus trozos calcinados recompuestos en forma de mano, una doble alusión tanto al destino sufrido por los vencidos como a los esfuerzos actuales por exhumar, identificar y restaurar los restos y la memoria de las víctimas de la guerra. De esta costumbre de desnudarse por los balcones nos percatamos de otra monstruosidad. Núria le informa a Andreu de que solía exhibirse ante los chicos del pueblo a cambio de cromos, un precursor a lo que con posterioridad se convierte en una mezcla simultánea de iniciación sexual, abuso sexual, prostitución y sublimación del vacío paterno que practica con el maestro escolar.

Al mantener relaciones sexuales con Núria, se revela el lado monstruoso del Sr. Madern que encarna la dualidad del monstruo moderno (la similitud fonética del apellido Madern con el catalán *modern* no es coincidencia): humano, de apariencia y vida normales, a veces incluso gozando de una posición de cierto respeto social pero bajo cuya fachada se esconden instintos y conductas horribles (Wright 148-149). Robert Louis Stevenson identifica esta dualidad en la moral represiva y asfixiante de la Inglaterra victoriana en *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) (Six and Thompson 251-252). Desde entonces encontramos que la línea genealógica de esta progenie se ha visto

multiplicada fértilmente en los ss. XX y XXI con una miríada de ejemplos dentro y fuera de la ficción, donde con cierta frecuencia los primeros provenían del ámbito de los segundos (Wells 74, 98): Norman Bates en *Psycho* (1960), Hannibal Lecter en *The Silence of the Lambs* (1991), Henri en *Henri: Portrait of a Serial Killer* (1991), el asesino anónimo de *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina, Anton Chigurh en *No Country for Old Men* (2007) o Carlos en *Caníbal* (2013). Sin embargo, mientras se puede leer estos sujetos —como de hecho se ha hecho— patologizando su conducta como ejemplos de trastornos psicológicos, casos clínicos agudos que los convierten a su vez en “monstruos únicos”, también es cierto que la medicalización de su conducta no sólo los domestica, al convertirlos en pacientes (aunque peligrosos) al reducir su grado de responsabilidad por sus actos, sino que nos permite considerarlos como víctimas de un mal mayor y por tanto buscar un ápice de humanidad con el que conectar, aunque sea distantemente (Wright 129). Pero existe una variante del monstruo moderno, muy próxima a la ya descrita y objeto de controversia, sobre la cual gira mucha de la casuística judicial y que se dirime a menudo en debates legales y médicos, pero que adquiere un verdadero carácter virulento en la prensa sensacionalista (Ingebretsen 158). Estamos hablando en este caso del sujeto que se ajusta y encaja en la norma social de su espacio y su tiempo pero que tortura, viola, mata, canibaliza (la lista es larga) sin incurrir en un cuadro clínico con el que racionalizar su conducta (Asma 218; Wright 156). Ingebretsen concluye que “It is the normal from which the monstrous emerges: that, itself, is the terrifying conclusion.” (41) Ingebretsen defiende esta postura referenciando a su vez a Hannah Arendt, una de las primeras voces en extraer esta conclusión con respecto a los juicios a nazis tras la Segunda Guerra Mundial, quien mantiene que ‘it

would have been very comforting indeed to believe that Eichmann was a monster... [but]... so many were like him... were neither perverted nor sadistic... they were, and still are, terribly and terrifyingly normal.’ (41)

Villaronga no es ajeno a esta reflexión, como lo demuestra la repetida preocupación con la que ensaya este tipo de monstruosidad en otras de sus películas anteriores: *Tras el cristal* (1986)¹⁵ y *El mar* (2000). En ambas se exploran relaciones de poder ancladas en la dependencia, ya bien sea literalmente física, como en la primera, o económica, como en la segunda y que se prestan fácilmente al abuso. Al presentar una complicada relación entre dependencia y abuso como facetas de una misma dinámica, Villaronga problematiza no sólo el poder sino los ciclos de venganza que genera el abuso, la tentación del poder y la monstruosa perversión que hace de la víctima un victimario — temática que vuelve a retomar con variantes en *Pa negre*.

De hecho, el cine español, y siempre con la guerra o la posguerra de fondo, ha creado una cifra significativa de monstruosos personajes “normales,” al punto de que a estas alturas se puede decir que son ya una tradición no reclamada. La lista que se inaugura con el popular y problemático Pascual Duarte de Camilo José Cela, llegando al epítome Capitán Vidal,¹⁶ pasando por figuras más discretas como Jacinto,¹⁷ Tatín,¹⁸ José, Juan y Fernando,¹⁹ Ángel y Martina,²⁰ Vares,²¹ o “el albino”²² nos habla repetidamente de

¹⁵ En esta película Villaronga introduce el tipo de “monstruo” señalado por Arendt, en este caso, el personaje de un doctor exiliado proveniente de la Alemania nazi.

¹⁶ Guillermo del Toro. *El laberinto del fauno* (2006)

¹⁷ Ibid. *El espinazo del diablo* (2001)

¹⁸ Manuel Gutiérrez Aragón. *Camada negra* (1977)

¹⁹ Carlos Saura. *Ana y los lobos* (1973)

²⁰ José Luis Borau. *Furtivos* (1975)

²¹ Ramón J. Sender. *El superviviente* (1978)

²² Juan Iturralde. *Días de llamas* (1979)

un terror hartado humano, fraguado en el fuego de la guerra y donde la incómoda pregunta de fondo es si es la guerra la que engendra nuevos monstruos o si ésta es más bien un ambiente que cataliza tendencias. No obstante, parece que Madern no está a la altura del grupo ya que sus monstruosidades no van tan lejos. Más bien parece un discreto pederasta que se vale tanto o más de un oportunismo fácil que de la argucia. La monstruosidad de Madern reside en violar varias leyes y supuestos morales y éticos. La más obvia, como ya se ha mencionado, es la pederastia; seguida de corrupción de menores, la incitación a la prostitución²³ y la violación de la relación maestro-alumno que en este caso está claro que aprovecha con fines predatorios. Sin embargo, la monstruosidad de Madern, y sobre la que se volverá más adelante al hablar de su efecto en Andreu, reside, en un sentido más amplio, en su condición de maestro y en concreto en la repercusión ideológica de sus lecciones. Así, el abuso de Madern con respecto a Núria, aunque no cae en el extremo de la psicopatía del monstruo moderno, conserva, no obstante, la invisibilidad y discreción que lo caracterizan. Por tanto, su conducta hacia Núria es quizá la muestra más flagrante y reprensible de un fenómeno más amplio y extendido que engloba una actitud generalizada de la masculinidad hacia la mujer.

La vejación de las mujeres por parte de los hombres es otra de las numerosas monstruosidades hacia la que Villaronga dirige nuestra mirada. Cuando Farriol prepara las maletas para irse, ante las amenazas veladas del alcalde acerca de que “hay muchos rojos por depurar” e insinuar que su pasado sindical con Dionís lo hace sospechoso y a buen seguro irán a por él, Florència y Farriol discuten acaloradamente sobre las

²³ Es relevante señalar que en 1941 el franquismo deroga el decreto de 1935 y por tanto la prostitución para a ser legal. No es hasta 1965 que se decreta su prohibición. (Guereña 423)

consecuencias devengadas en el presente por su antiguo activismo político. Irónicamente, al igual que el alcalde, Farriol recurre también a la amenaza como forma de zanjar la pelea a su favor gritando: “¡y mira bien lo que te digo [Florència], un sólo pájaro muerto y te acordarás toda la vida!” Sin embargo, esta amenaza no se ve ignorada ni correspondida con otra de igual calibre por parte de Florència. Antes al contrario, ésta se rebaja y se somete a su marido, trata de granjearse un lugar en la discusión haciendo las paces,²⁴ lo cual consigue guiando la mano de Farriol para ofrecerle un pecho con el que apaciguar la situación, iniciando así un juego de estimulación sexual que preludia el coito y que subraya su situación subalterna de dependencia marital. Así se disuelve el conflicto conyugal, ante la mirada furtiva y feliz de Andreu, que espía la situación con curiosidad cómplice y con la que recibe de paso varias lecciones domésticas, tanto acerca de la resolución de conflictos matrimoniales y la circunscripción de papeles de género, como una rudimentaria introducción en prolegomenología sexual.

Pasado el tiempo, la escena se repetirá otra vez bajo circunstancias muy diferentes, cuando Florència trae una carta de los Manubens para entrevistarse con el alcalde a fin de sacar a Farriol de la cárcel. Como Andreu observa con incredulidad y horror a través de las cortinas de una ventana lateral al despacho, es ahora el alcalde quien manosea los pechos de su madre, la cual se entrega con resignación a lo que espera será un intercambio de “favores.” Pero la escena termina abruptamente, sin posibilidad de

²⁴ En varias ocasiones Villaronga cuestiona los papeles de género y la politización a la que se ven sometidos en otras representaciones ambientadas en la guerra civil. Tanto esta escena como posteriormente la visión onírica de la castración de Pitorliua cuestionan el progresismo de la izquierda republicana en materia de género. Así, aunque como señala Mary Nash, el papel de la mujer en el franquismo queda mucho más circunscrito al espacio doméstico y reducido al papel de madre y esposa en lo social, la ya conocida sumisión que exige el franquismo a la mujer (174) queda en entredicho con el comportamiento del propio Farriol. De este modo, parece más bien que el machismo sociológico y la homofobia tienen un arraigo cultural independiente de bandos.

coito pero donde se ha producido una clara vejación, por motivos que no se aclaran pero sobre los que se sobreentiende que, o Florència no accede a cierto acto sexual solicitado por el alcalde, o éste la rechaza con el fin de acrecentar la burla, como remata a la salida al apostillar: “debiste escoger mejor Florència, ahora tengo mejor *ganado* donde elegir.”

La sexualización, la animalización y la reificación con la que se mide repetidamente a la mujer por parte de los hombres en este contexto, se extiende también a la actitud que profesan otras mujeres, quienes parecen aceptar su posición de inferioridad en calidad de condición asumida, y que se hacen eco y baluarte del mismo discurso que las subordina, al tiempo que se hacen copartícipes en el oprobio a aquéllas mujeres que no se amoldan a los parámetros religioso-morales preestablecidos. Cuando Enriqueta rechaza la propuesta de Gudiol, un hombre del pueblo bastante mayor que ella que la solicita como esposa y quien, con esta finalidad en mente, avala económicamente su oferta al matizar que “yo tengo dinero” —un claro recordatorio atávico de que el matrimonio es ante todo un acuerdo de intereses económicos, realidad aún más palpable por las miserias de la posguerra— Enriqueta rechaza tan humillante situación sugiriéndole rotundamente: “¡te lo metes por el culo tu dinero!” Sin embargo, la humillación no acaba ahí, puesto que Ció, su hermana, que ha espiado la situación desde la ventana de la cocina, lejos de apoyarla la reprende por rechazar a Gudiol. Según Ció la oferta beneficiaba a ambos, puesto que como le recrimina monstruosamente, ante la mirada atónita de Enriqueta, “tú necesitas un marido y él una niñera para sus hijos.” La preocupación de Ció no se basa en un ingenuo deseo por que Enriqueta alcance la plenitud personal consagrándose a un papel de madre y esposa, como por otra parte así se inculcaba habitualmente desde el púlpito (Ruiz Franco 121). Más bien Ció está

fuertemente condicionada por el peso social de una moral opresiva que la impulsa a acallar la maledicencia pública, “el qué dirán” ante los encuentros amorosos que Enriqueta mantiene con un guardia civil en el bosque. En el caso de Enriqueta, estas reuniones son particularmente embarazosas dado que si ya de por sí ella acarrea el estigma social de ser “viuda de rojo,” la situación se ve agravada por el hecho político de que la Guardia Civil es el brazo policial del franquismo y por consiguiente, la conducta de Enriqueta se presta a una lectura simbólica marcada por la doble traición; primero al deshonorar la memoria de su marido, por el que no le está permitido llevar tampoco luto, y en segundo lugar, al mantener relaciones con un representante del enemigo. Ció, que obviamente no simpatiza ni está satisfecha con el orden de relaciones políticas y económicas que depara el franquismo, ha interiorizado, no obstante, y con miras a la estricta supervivencia, la segregación laboral y moral de géneros predominante.

Pero la dependencia y la vejación de la mujer no es sólo una cuestión conyugal y social sino también económica. Cuando Florència, reunida en familia, desesperada por la detención de Farriol y desconcertada ante la petición de éste de inmiscuir a los Manubens como mediadores en la situación, protesta que no quiere hablar con ellos porque “hay algo que no cuadra con esa gente” y se niega a humillarse ante ellos, propuesta que equipara gráficamente a “¡qué quieres, que vaya a chuparles el culo!”, lo que realmente intenta es mantener un nivel de dignidad que al subordinarse reconoce perdido. Sin embargo, las respuestas de Ció le recuerdan constantemente su condición inferior y dependiente: “las mujeres no entendemos de esas cosas”, en referencia a la política y los canales de influencia disponibles a los ricos para manipular el sistema a su favor. Por consiguiente le sugiere más bien que se resigne y adopte su postura, el pragmatismo de

amoldarse a su papel económico y social, concediendo que “si [los Manubens] pueden ayudar a tu marido, todo lo que hagas es poco.”

El panorama es desolador puesto que no existen modelos alternativos claros que rechacen someterse a los dictámenes de género propugnados por una sociedad patriarcal. Paradójicamente, la excepción parece ser Pitorliua. Su nombre es la primera palabra que abre la película y se baraja inicialmente como posible asesino de Dionís y Culet como acusan las palabras moribundas de éste último. Pero como se descubre posteriormente en la película, Pitorliua llevaba tiempo muerto para cuando ocurrió el terrible suceso. A pesar de esto, en el pueblo el nombre de Pitorliua resulta ser un referente polivalente de miedos, secretos y vergüenzas, habitando un imaginario social en el que oscila entre el monstruo y el espectro. El significado e interpretación de estos dos conceptos varía según el punto de vista del que observa. El carácter espectral que Pitorliua tiene para Andreu, quien todavía se mueve en el mundo mágico de la infancia y contempla como algo plausible la posibilidad de que un fantasma cometiera los asesinatos, no es lo mismo que la asociación de espectralidad que despierta en el recuerdo culpable y vergonzoso de los mayores, sabedores de la verdadera historia de lo acontecido a Pitorliua en vida. Pero no es hasta la intervención de Roviretes, una niña compañera de escuela de Andreu y de sus primos, que escuchamos a través de sus labios la voz de los adultos y en concreto, la demonización de Pitorliua con el apelativo concreto de “monstruo.” Frente a la explicación humanizadora —pero falsa— que Farriol le ofrece a Andreu, resumiendo que “Pitorliua era uno que durante la guerra se refugió en las cuevas por cosas de política”, la explicación de Roviretes, aunque hiperbólica y con elementos fantásticos, aporta algunos detalles más cercanos a la realidad de los hechos. No obstante, lo hace incorporando

elementos típicos de la construcción reaccionaria de la alteridad, que acostumbra a culpabilizar a las víctimas de sus propias desgracias. Por esta razón, la voz ventrilocua de Roviretes repite el prejuicio popular, lo que Cohen denomina “el catecismo” (18), y afirma sin mayor escrutinio que Pitorliua “de tanto estar en la cueva se volvió un monstruo.” Más allá de la alusión a la cueva como ejemplo de morada del monstruo por antonomasia, la función simbólica de su ubicación fuera de la civilización es una característica funcional denifinitoria de los monstruos: poblar la periferia (Cohen 18).

Pero Roviretes añade un detalle adicional sobre Pitorliua, que es “un pajarraco de esos que no se sabe lo que son hasta que se aparean”, una clara referencia a su orientación homosexual, revelación que sumada a la anterior redobla su función de monstruo y da vida a la tesis de Cohen de que el monstruo no sólo es un ser literalmente marginal sino que parte de su cometido central es patrullar la frontera entre la norma y el tabú (12). La versión de Roviretes se ve rebatida por las versiones de Pauleta y Florència que ven la violencia y la exclusión de Pitorliua por parte de “una panda de machos del pueblo” más en línea con la función del monstruo que divisa Franco Moretti al explicar que “the monster [...] serves to displace the antagonisms and horrors evidenced *within* society *outside* society itself” (84). Así se entiende el grado de condena que expresan tanto Florència, en las explicaciones reticentes que le ofrece a Andreu sobre la biografía de Pitorliua, quien, según le explica: “era muy delicado, no estaba hecho para este pueblo y le hicieron la vida imposible, [...] ¡le echaron del pueblo y basta! [...] Pero te voy a decir algo [...] no es nada malo tener la foto de un amigo que te ha traído flores, y te ha tratado como una princesa. Me sirve de consuelo cuando pienso como le trataron los demás” o Pauleta, al murmurar: “¡pobre! si no lo hubieran desgraciado.” Sendas lecturas denuncian

las presiones de un ambiente cerrado donde impera el discurso de la homogeneidad y la interpretación de la identidad se ve ligada al exorcismo de lo que se desvincula de la tradición.

De este modo vemos que, al ir recabando información sobre el terrible trato y marginación social que sufrió Marcel Saurí al ser tratado como un monstruo local, emergen los discursos y ansiedades monstruosas que lo hacen posible. De esta manera, Pitorliua no es sólo el monstruo que habita y patrulla los bordes de lo posible, o lo permisible, en el pueblo sino que sirve también como el *pharmakos* o chivo expiatorio descrito por René Girard, una víctima propiciatoria en la que proyectar y expulsar las frustraciones y miedos de la comunidad. En el virulento e inestable periodo de la posguerra, las ansiedades y venganzas reprimidas del pueblo encuentran simbólicamente su vía de escape en la castración de Pitorliua, momento que captura la catarsis de un grupo a su vez castrado por la guerra y que recupera parte de su hombría reafirmando su fuerza colectiva para imponer homogeneidad y consenso. Pero es la reaparición de Pitorliua en el imaginario del presente lo que quizá sea más revelador de su papel de monstruo más que su función de chivo expiatorio (Ingebretsen 67).²⁵ Al mismo tiempo que Roviretes denuncia la homosexualidad de Pitorliua, lo actualiza al indicar que “todavía se le ve correr desnudo por el bosque” (aunque desconozca que se trata de otro joven), constatando, más allá de la hermenéutica infantil, que Pitorliua ha trascendido lo

²⁵ Es importante notar una vez más que lo que aducíamos acerca de la instrumentalización que el franquismo hace de los monstruos políticos y que posteriormente recicla como fantasmas, se produce no sólo con Farriol sino que se puede constatar también con respecto a la memoria de Pitorliua. De este modo podemos concluir que existe una diferencia básica entre los monstruos sobrenaturales de la ficción y aquellos que cumplen una función política o folclórica, y es que si los primeros se caracterizan por vivir estrictamente confinados a la página o cobrar vida propia como objetos de superstición, los monstruos sociales siguen un evolución que se ajusta a la lógica del tiempo. Es decir, a la larga, la capacidad del pasado para permanecer relevante y manifiesto para el presente radica en incorporarse a la espectralidad.

biográfico y se ha adentrado en el espacio de la leyenda, se ha convertido en una inmortal figura local que se reencarna y resurge en nuevas identidades. El papel que la memoria de Pitorliua desempeña para los habitantes del pueblo, coincide con lo que Cohen denomina un monstruo de prohibición, que “exists to demarcate the bonds that hold together that system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannon—*must not*—be crossed.” (13)

Las voces de los niños son las que revelan el prejuicio de los mayores y cómo éste se hereda, demostrando que se mueven en un entorno epistemológicamente limitado en el que la necesidad de reinventar y asignar nuevos monstruos es una constante social para la cohesión de espacios culturalmente empobrecidos y fuertemente influenciados por dogmas religiosos. Por supuesto, el joven que “vuela” desnudo por el bosque ya no es Pitorliua sino el joven interno tuberculoso del convento. La conexión entre ambos la establece Quirze, otro portavoz de la teleológica hermenéutica popular, que recrimina la solidaridad de Andreu hacia el joven tísico al denunciar la homosexualidad como causa de su enfermedad, alegando que “el vicio se la ha pegado; parecen angelitos pero cuando es de noche saltan como demonios de una cama a otra [...] para pasarse la calentura [...] como Pitorliua, ¿o es que nunca has oído hablar de maricones?” Este tipo de razonamiento ejemplifica la facilidad y la conveniencia de una economía que construye discursos de exclusión que, al culpabilizar a las víctimas de sus propios males, exime a la comunidad de toda responsabilidad y necesidad de intervención solidaria para paliar la situación. Esta perversión retórica, que Andreu rebate con pericia frente a su primo al rectificar que: “yo lo que he oído es que se mueren ahogados de tanto echar sangre por la boca [...] bastante desgracia tienen con su enfermedad, ¡animal!” es la misma retórica de

la que él se sabe objeto aunque en un contexto diferente que lo señala como rojo, vencido, pobre, y apestado. Aunque en un principio Andreu promete no dejarse influenciar por el peso de ese discurso demonizante, porque como su padre le alerta “la gente es mala [...] y si oyes algo malo de mí o de nuestra familia, tú no les hagas caso, todo lo que hago es por ti”, poco a poco esa forma de mirar gana terreno y se convierte en un discurso aplastante frente al cual no tiene contraargumentos, como se demuestra más claramente al no saber contextualizar y matizar plenamente el proceder errático de sus padres.

Con este y otros discursos parecidos, Andreu toma consciencia de un mundo monstruoso, maquillado con mentiras, donde en última instancia todo se revela y se manifiesta por medio de una sordidez arrasadora, que todo lo abarca y frente a la cual piensa que es inútil resistirse. De esta reflexión parte su viaje sin retorno a la monstruosidad. En Andreu se dan cita dos tipos de monstruosidad; una clásica y otra moderna, si bien es preciso conceptualizar la evolución de Andreu como una transformación progresiva —una metamorfosis—²⁶ en la que el deseo por escapar de la primera deviene cruel y ominosamente en la segunda.

Andreu como monstruo clásico: la mirada de la derecha

La monstruosidad clásica —aristotélica— se basa en una concepción teratológica de la progenie según la cual, un monstruo sería aquél que, en un sentido estricto, no se parece al padre, se aleja de la especie o de la norma (Huet 4; Williams 11). La diferencia

²⁶ Baena subraya la metamorfosis como uno de los elementos distintivos que define las historias de monstruos, sin importar si la transformación es físicamente visible o si es psicológica o figurativa. El hecho de presentar una narrativa alrededor de una metamorfosis “even if the characters were not in themselves monsters, the very framing of the story [...] makes it a monster story.” (27)

de Andreu no es biológica, dado que podemos asumir que es hijo de sus padres en virtud del parecido físico que mantiene con ellos —la señora Manubens así lo confirma al exclamar “¡cómo se parece a Farriol! Los mismos ojos, clavado.” Su diferencia proviene más bien del lugar que ocupa su familia en el escalafón social del momento histórico que le ha tocado vivir, posición que lo reduce a “hijo de rojos” y por consiguiente, lo condena a desempeñar una función social de monstruo, en la que habrá de sufrir una vida de injurias y penurias como paria social. La fuerza real y tangible de esta carga aparentemente inmaterial se comprueba en los nefastos efectos que ejerce su presión sostenida. En el caso de Andreu esta presión deviene en el rechazo del legado social —y por extensión, político— de su familia, acto que percibe como insuficiente e incompleto si no conlleva a su vez la renuncia biológica y afectiva de su familia, dimensiones éstas —política, social, biológica, afectiva— que en el contexto franquista de posguerra Andreu entiende inseparables.²⁷ Reacciones como la de Andreu ponen de manifiesto la relevancia e influencia de las apariencias y las percepciones en el proceso de desmembramiento del tejido social que se lleva a cabo en ese momento, cuestión que requiere especial atención para llegar a una explicación acerca de la lógica interna de su funcionamiento y su papel central en la transformación final de Andreu. Como éste pone en evidencia, la fragmentación social y personal es producto de un sistema parco en

²⁷ En *Los años del miedo* Enrique González Duro habla de la psiquiatría española durante el franquismo y sus intentos teóricos por patologizar diferentes ideologías políticas como evidencia de anomalías mentales, producto y vestigio de las diversas colonizaciones y civilizaciones que han pasado por España, así como la perniciosa influencia de ideas ilustradas y extranjerizantes infiltradas en la península. Así, el intento por establecer una conexión causal entre una supuesta inferioridad mental o moral, comprobable en la defensa de ciertas convicciones políticas de izquierda o la pertenencia a una clase social baja, y una inferioridad racial es lo que está detrás de la clasificación por parte del régimen de dividir la sociedad en vencedores y vencidos, españoles y antiespañoles, o lo que es lo mismo ratificar la lógica de la victoria y legitimar el castigo de la derrota. Michael Richards también aborda con detalle este asunto.

palabras, donde es más bien el entendimiento súbito de lo no explicado, la percepción de realidades intangibles y tácitas a un nivel casi intuitivo y espectral —aunque a un mismo tiempo de un peso y un efecto tan real y devastador— de donde cobra vida y se alimenta el miedo generalizado y persistente característico de la amenaza que se cierne invisible; ese monstruo de monstruos, ambiguo, difuso y sin rostro, tan difícil de precisar y ahuyentar. Nos referimos naturalmente, dentro del contexto que nos ocupa, al discurso franquista de posguerra y el calado de su aplicación social, un auténtico discurso del miedo basado en amenazas y exclusiones. En concreto me remito a su monstruosa dialéctica hacia la representación y función del vencido en el imaginario público, un imaginario moldeado por interpretaciones épicas de la violencia bélica y que se ven continuadas en la posguerra mediante un énfasis en las apariencias, donde éstas juegan un papel fundamental a la hora de dictar la pertenencia a una de dos categorías sociales complementarias y excluyentes: vencedores y vencidos, binarismo que no es sino código retórico para invocar el simple pero efectivo imaginario narrativo de héroes y monstruos.

En su influyente introducción a “Monster Theory”, Cohen propone un nuevo “*modus legendi*: a method of reading cultures from the monsters they engender.” (3) La importancia de este método parte de la tesis de que los monstruos son engendros que nacen de encrucijadas culturales (4) y sus cuerpos son “pure culture” (4) o como señala Ingebretsen, “occasions of dense [cultural] exchange” (1). Por eso, la relevancia de los monstruos, al margen de la utilidad funcional *ad hoc* que desempeñan en su entorno natal, reside en ser un decálogo de ansiedades, un cúmulo de miedos proyectados en un mismo continente que adquiere vida y se convierte en “difference made flesh, come to dwell among us” (7) gracias a la cual “the formation of all kinds of identities—personal,

national, cultural, economic, sexual, psychological, universal, particular [are enabled]... imbu[ing] meaning to the Us and Them behind every cultural mode of seeing.” (19-20)

El estudio e interpretación de monstruos es por tanto la posibilidad privilegiada y única de adentrarse en el proceso cultural contradictorio e imposible en que las sociedades aspiran a definirse mediante un sistema de acorralo, purga o instrumentalización de la diferencia, y que podemos acceder y criticar a través de la mirada y testimonio de las voces y cuerpos heridos del Otro.

Como ya hemos desarrollado más arriba, Andreu se cría en un mundo inmerso y fecundo en monstruosidades. La posición marginal que ocupa con respecto a un centro que lo excluye en condición de vencido, nos invita a examinar en qué sentido queda configurado como sujeto monstruoso según el discurso dominante y considerar las heridas culturales de su expulsión. Así, además de la diferencia que va adquiriendo poco a poco con respecto a sus padres, hay otros elementos biográficos ligados a su origen, su apariencia, su lenguaje, su hábitat, su sexualidad y su religión que acentúan sus diferencias y lo convierten en un monstruo de corte tradicional. En este sentido, es importante notar que estos rasgos monstruosos se basan en características estables y mayormente permanentes, ya que en muchos casos no son atributos fruto de una elección individual sino más bien heredados. Por eso podemos mantener que el conjunto de diferencias identitarias que codifican la monstruosidad clásica de Andreu corresponde a un imaginario de categorías ortodoxas, a menudo ligadas a discursos de exclusión que promueven respuestas reaccionarias frente a la alteridad —práctica en clara sintonía con los valores franquistas que imperan en el contexto histórico de la película—. Hagamos

pues un estudio elaborado de este imaginario para entender cómo influye posteriormente en la transformación de Andreu.

En Occidente, desde la mitología clásica a la mitología medieval, la monstruosidad ha habitado espacios periféricos, relegada a los márgenes o confinada a lo desconocido, lugares donde proyectar la lucha del héroe frente a los peligros de lo incivilizado y lo inexplicable (Gilmore 11). Sin embargo, como señala Mary Baine Campbell, con la progresiva formalización de las ciencias, el estudio de la monstruosidad durante el s. XVII se convierte en una de las bases epistemológicas sobre las que se erigen posteriores disciplinas como la antropología, la sociología y la medicina. Estos estudios, explica, se deben en parte a la toma de contacto por parte de europeos con gentes de otros lugares en lo que se conoce como la era de los grandes viajes, o lo que eurocéntricamente se ha denominado viajes de “descubrimiento.” Pero se debe también, y quizá en mayor medida, a la creciente ansiedad por definir y delimitar la frontera de un centro que irónicamente, según expande su dominio colonial, toma consciencia de una diversidad humana que plantea desafíos identitarios domésticos al desestabilizar la solidez de los pilares fundacionales sobre los que se asienta su conocimiento del mundo y su propia imagen dentro del mismo. Son los síntomas de una metrópolis geográfica y económicamente en expansión pero referencialmente en retroceso con respecto a una periferia que, una vez cartografiada, se presenta cada vez más próxima y amenazante, ya que al haber sido despojada del antiguo espacio mitológico reservado a dragones, sirenas y monstruos marinos éstos se ven obligados a reclamar un lugar y un papel en un espacio que de repente pasa a ser ajeno. Estas son las realidades menos halagüeñas de un mundo que se ha hecho progresivamente más imperial, y en consecuencia, más poroso y

arbitrario, un mundo que hoy denominaríamos “globalizado.” El acostumbrado contraste axiomático entre la Nación (lo normal, lo doméstico) frente a lo extranjero (lo anómalo o lo exótico) llega a un momento en que se hace insuficiente y resulta necesario buscar nuevas explicaciones que validen la viabilidad de un obsoleto conjunto de valores preestablecidos. La adaptación a los nuevos tiempos se encuentra en la formulación de lo Natural (la invisibilidad cultural de la cultura propia) y lo Artificial (lo étnico y lo cultural evidente y manifiesto en otros), las dicotomías sobre las que se construye la superioridad del Yo frente/en oposición/en contraste a la inferioridad del Otro, de lo abyecto y lo monstruoso (208-209).²⁸

Al igual que podemos detectar camuflado detrás de estas primitivas y rudimentarias notaciones antropológicas, el germen de una articulación retórica colonial segregacionista con la que legitimar el sometimiento genocida a nivel lingüístico, religioso, cultural —cuando no directamente étnico y racial— que posibilite la explotación económica de recursos materiales y humanos, esta visión del yo frente al mundo comparte grandes similitudes con la respuesta que tres siglos después resucita el discurso franquista,²⁹ en versión actualizada, en su concepción y acercamiento a la diferencia política y religiosa como diferencia cultural monstruosa que ha de ser erradicada. Ambas interpretaciones comparten una visión etiológica de la alteridad que, habiendo sido degradada de la diferencia a la monstruosidad, denota una clara preocupación con cuestiones de pureza, contaminación y contagio, así como la necesidad

²⁸ Campbell basa sus comentarios en un análisis crítico de la enciclopédica e influyente *Anthropometamorphosis* (1654) de John Bulwar

²⁹ Utilizo este término en un sentido amplio ya que como explica Michael Richards, queda por determinar si se puede decir que el franquismo tuviese un “discurso” programático concreto, *ad hoc*, o simplemente inexistente.

de delimitar y separar características y espacios. Sin embargo, mientras en el s. XVII se buscan maneras de contener la monstruosidad con discursos que la expliquen, la ordenen y la ilustren en términos de inferioridad, llegados al s. XX el tratamiento taxativo del franquismo se acerca a la monstruosidad como foco de una responsabilidad política que hay que depurar, una cruzada que hay que batallar y una identidad cultural que hay que exterminar.

El retrato de Andreu que se perfila en un principio reúne muchos de los rasgos de esta monstruosidad denunciada por el franquismo. Al día siguiente tras las muertes de Dionís y Culet, encontramos a Farriol y a Andreu en la buhardilla de su hogar donde ambos se afanan en los cuidados diarios de los pájaros enjaulados. En medio de la niebla, la cámara nos lleva en un travelling ininterrumpido de un plano panorámico del pueblo a un plano general objetivo del interior de la morada de la familia, mostrando el muro semiderruido tras el que llevan a cabo sus quehaceres avícolas padre e hijo. Como podemos observar, el muro resguarda pero no aísla de las inclemencias del tiempo ya que ambos están realmente expuestos a la temperatura de la intemperie. Esto, sumado a la irregularidad de la pared interior y, como se comprueba posteriormente, el aspecto cavernoso del resto de habitáculos de la vivienda también, aclara que el hogar de Andreu está construido a partir de una cueva horadada en la roca. Este detalle nos recuerda algunas de las ubicaciones folclóricas más comunes de la monstruosidad, que acostumbra a imaginar a los monstruos en lugares primitivos e inhóspitos, localizándolos generalmente en cuevas y grutas; por consiguiente, tanto Andreu como sus padres serían, simbólicamente hablando, monstruos que viven en una cueva. La importancia de este detalle se retoma de nuevo al final de la película, cuando Andreu escucha la lección sobre

Polifemo, el Cíclope de *La odisea*, con quien se establece un claro paralelismo. Sin embargo, para entonces la similitud con Polifemo, “the quintessential xenophobic rendition of the foreign” (Cohen 14), no procede ya de vivir o provenir de una cueva, como era el caso de Andreu y su familia —después de todo, no olvidemos, Andreu ha abandonado su hogar para siempre— sino, como aclara la interpretación personal del maestro, por haber “perdido su naturaleza humana”, interpretación que en el caso de Andreu podemos completar apostillando: por unirse a un grupo de “savages who have not ‘a law to bless them’ and who lack the *techne* to produce (Greek-style) civilization,...[a] dissociation from community [that] leads to a rugged individualism that in Homeric terms can only be horrifying.” (14)

Una apariencia física ostensiblemente diferente es una de las características centrales en la representación de monstruos clásicos, algo que en el caso de Andreu, debido a su aspecto humano e infantil, plantea un doble problema. A menudo en el género de terror la toma de contacto con la alteridad es visual, mediante una estética marcadamente distinta —representación habitual que es prácticamente dogma en algunos círculos—³⁰ que anuncia y alerta de antemano sobre su “naturaleza distinta.” La percepción sensorial de lo monstruoso funciona mediante el establecimiento de un correlato causal que presupone que lo externo es indicativo de lo interno y viceversa. La lógica fallida detrás de tal argumento resulta evidente tanto en un rápido examen de ejemplos como al considerar la aplicación asimétrica de sus supuestos. Mientras que por

³⁰ Quizá el mejor representante de esta idea, y en gran parte debido a la gran controversia crítica generada por lo cuestionable y dogmático de algunas de sus propuestas sea Noël Carroll. Para una introducción a sus ideas ver: “The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart.” Para una crítica funcional a algunas de sus tesis ver: “The Paradox of Horror” de Berys Gaut.

lo general se puede dar cabida a que una apariencia atractiva encierre un interior horrendo,³¹ lo contrario no resulta tan evidente ni fácil de vislumbrar. Con Andreu, la cuestión de cómo imaginar el aspecto del monstruo no precisa mirar al interior sino que nos quedamos una vez más en la superficie. La respuesta se encuentra al hablar de su indumentaria, otro de los aspectos que define su monstruosidad clásica inicial. Pero antes de enfocarnos con más detalle en la importancia de la vestimenta, veamos un ejemplo alternativo que muestra la tendencia a delegar juicios en la apariencia de las cosas al tiempo que la problematiza, algo que nos ayudará a entender el mecanismo de esta forma de mirar y el influjo y presión que las apariencias ejercen en la transformación de Andreu posteriormente.

Como veíamos más arriba, Quirze se apresta a denunciar la homosexualidad como causa de la tuberculosis que aflige a los internos del convento. En un principio Quirze trata de disuadir a Andreu de volver a dar comida a los tísicos del convento apelando al tópico del *fallitur visio* y argumentar: “por qué llevas comida a estos, ¿no ves que están *podridos*? [...] como las manzanas o las peras, que por fuera parece que están bien pero por dentro están llenas de mierda.” Con una metáfora que hace acopio del dicho popular de que “las apariencias engañan”, Quirze trata de advertir a Andreu sobre los peligros de la monstruosidad engañosa, escondida en algo aparentemente atractivo y bello. Ante el juego lingüístico sobre la “podredumbre” que él percibe, que Andreu interpreta como algo ligado a la enfermedad que padecen los internos y merece por tanto compasión y apoyo, Quirze se encarga pronto de aclararle la verdadera relación semántica de sus

³¹ Baena establece esta lectura con respecto a la adaptación gongoriana de Polifemo y Galatea, sugiriendo que el verdadero monstruo es la bella Galatea.

términos y el significado de su vocablo. Lo hace creando una conexión causal entre algo interno, socialmente condenado y reprimido, como es la supuesta inclinación homosexual, “el vicio” al que supuestamente se entregan los tuberculosos convalecientes, y lo vincula a la inevitable y nada atractiva manifestación física de los síntomas de su enfermedad, la tos y los vómitos sangrientos típicos del encharcamiento pulmonar, así como su reclusión y aislamiento social en el convento. La falsedad de la relación causal es obvia; sin embargo, sirve para exponer la causa de la pervivencia de este tipo de elucubraciones —más allá de la comodidad fácil y pasiva de la apelación a la no intervención, por no entrar a hablar ya de la ansiedad que acompaña el miedo a lo desconocido cuando éste implica posibles contagios—, donde el prejuicio de la falacia argumental retiene su atractivo al mantener una apariencia de explicación racional en la que de una causa se extrae una consecuencia, por ilógica que sea. Por lo tanto, la podredumbre a la que Quirze se refiere realmente, y para la cual reserva el significado de su metáfora, no está necesariamente anclada a los efectos de la tuberculosis y su posible contagio sino a la ansiedad hacia la homosexualidad y su transmisión mediante el simple contacto. Así, el hecho de que “éstos”, los muchachos del convento, “que por fuera parece que están bien” en referencia a su aspecto joven, saludable y atractivo, y que ciertamente atrae a Andreu en un primer momento, “como las manzanas o las peras”, clara alusión a deliciosos frutos comunes, pero también, como el primero, asociados con lo prohibido, merecen distanciamiento y precaución pero, sobre todo, aislamiento y abandono no sea que “acab[es] como uno de esos”, es decir, homosexual, “como Pitorliua”, con tanta solidaridad y simpatías, o como sugiere la coletilla antiintelectual y homofóbica de Quirze: “con tanto leer y tanta mandanga” expresión que denota una

asociación, una vez más equivocada e inconexa, entre el ejercicio de la razón discursiva (diánoia) y una propensión a la homosexualidad. El discurso que Quirze despliega, y que debemos de interpretar más ampliamente como una herencia cultural transmitida por los mayores, es un claro discurso de la monstruosidad dirigido a la preservación de una apariencia preimpuesta, una homogeneidad tradicional que se ve alterada por la presencia de una alternativa y frente a la cual, como evidencia la historia de Pitorliua, la actitud hegemónica a veces no sólo se queda en palabras “when the monster threatens to overstep these boundaries, to destroy or deconstruct the thin walls of category or culture.” (Cohen 17)

Pero Andreu resiste ambos supuestos planteados por Quirze; tanto la afirmación de que “la belleza es engañosa” como “lo que es feo por fuera es feo por dentro.” Demuestra de nuevo su rechazo a esta forma de pensar cuando posteriormente su propia madre le indica que el prejuicio es la ley que marca su época y debe amoldarse a sus dictámenes. Cuando se preparan para ir a visitar a los Manubens por primera vez, Andreu se queja de no comprender por qué tienen que vestirse como pobres alegando si “pobres ya los somos, para qué disfrazarse.” Sin embargo, Florència, que le rasga las mangas de la camisa y le da calcetines con agujeros, le corrige al informarle de que viven en una época en la que “no basta con ser pobres; hay que parecerlo.” Esta puntualización muestra una clara consciencia de su condición y posicionamiento de clase inferior, ya que ha sabido leer (como argumentaba más arriba) las pautas y protocolos velados reservados para ella y su familia tras su derrota en la guerra. Pero por encima de todo, su comentario es un claro alegato contra el carácter feudal del franquismo, que tiene una clara nostalgia no sólo por la época de imperialismo militar y glorias pasadas, sino que alberga también

ensoñaciones sociales regidas por “feudal sumptuary laws which, by imposing a particular style of dress on each social rank, allowed it to be recognized at a distance and nailed it physically to its social role.”(Moretti 87) Esta parece ser la implementación práctica de la visión orgánica de la nación propuesta por el franquismo: la adhesión resignada a un papel social predeterminado con el que dar vida a una fantasía social anacrónica.

La visita a los Manubens sintetiza la artificialidad inherente de esta fantasía; es toda una visita guiada por la teatralidad de clase que el pobre, tanto más como vencido y reconfirmando las idiosincrasias de clase, ha de desplegar según el repertorio y vestuario que los vencedores estiman adecuado con su papel. Es una actuación que no puede fallar, siempre y cuando se despojen de cualquier sentido de dignidad. Esta necesidad queda bien recogida en la disposición con que Florència, como en un último retoque antes de entrar a escena, le recuerda a Andreu “anda, pon esa cara de lástima que te he enseñado” o “sé amable y haznos quedar bien” o “va, levanta, levanta” para esperar ceremonialmente la aparición inminente de la señora Manubens. La escena recuerda más bien la visita a palacio de quien pide audiencia con el rey: Florència se apresura a inclinarse reverentemente, a besar la mano de la señora Manubens y colmar con agradecimientos el recibimiento de la visita. Andreu por su parte, mientras se esfuerza por meterse en su papel poniendo cara de pobre, parece ignorar u olvidar parte del protocolo, que como es acto obligado de la gente común ante la realeza, ha de quitarse el sombrero, como así le indica tácitamente y sin mediar palabra la propia señora al retirarle y entregarle la gorra. El carácter performativo de la escenificación de roles de clase, que acaba rayando en lo absurdo, se hace aún más evidente cuando la señora Manubens

expresa confusión al preguntar “Pero... ¿qué le pasa a este chico?”, ante el significado disonante de las expresiones faciales que ensaya Andreu, y que éste disipa diciendo, una vez más dentro de lo esperable de su papel de bruto y de ser ajeno a un sentido de formas y lugar con un: “tengo pis.”

Otro rasgo adicional que marca a Andreu como diferente es su lenguaje. *Pa negre* está originalmente rodada en catalán y posteriormente doblada al castellano. Sin embargo la versión original retiene un aspecto que se pierde en la versión castellana. Todas las intervenciones de la Guardia Civil son en castellano, un recordatorio de la política lingüística del régimen que precisamente en Cataluña ponía carteles exhortando “Si eres español, habla español” eslogan que posteriormente se vio reemplazado, dada la disyuntiva condicional del primero, por “Si eres español, habla la lengua del Imperio”, que retiene la condicionalidad pero elimina la posibilidad evasiva del regionalismo. El guardia civil que le dice en castellano a Fariol: “pasaos mañana por el cuartel, el alcalde y el juez también querrán veros [...]; ahora todo es un mar de papeles”, requerimiento ante el que Fariol guarda absoluto silencio, es el mismo guardia civil a quien una vez en el ayuntamiento Andreu no comprende su coloquialismo lingüístico de: “no te preocupes por nada, *zagal*.” El guardia civil, que parece haber aprendido algunos vocativos locales, reformula su expresión en versión traducida para Andreu, sustituyendo “zagal” por “*chaval*” para felicitarlo por su colaboracionismo con la investigación. Esta situación subraya la experiencia de vivir el franquismo como un ejército de ocupación, puesto que si las expresiones del guardia civil demuestran estar fuera de lugar, es precisamente el “¿qué has dicho?” de Andreu lo que hace a este último extranjero en casa, es decir, diferente y Otro a los ojos de la nueva hegemonía.

Los diálogos de guardias civiles en la cárcel son también en castellano, reforzando de nuevo el aspecto de invasión militar y estableciendo un claro vínculo entre idioma y aparato policial de represión. También lo es la lección sobre Polifemo que recibe en el colegio religioso de los padres Escolapios, que se imparte en castellano y nos presenta la misión de la Iglesia católica en coordinada sincronía con la represión que lleva a cabo la Guardia Civil, aunque en una capacidad más esotérica: la ideológica. Y qué mejor ejemplo de esto último que el cambio de identidad del protagonista; es con los escolapios donde nace a una nueva vida y como señal lo han bautizado Andrés, un nombre más acorde con los tiempos que corren, tanto más cuando apadrinado Manubens. Mientras que Andreu, del griego *andrós*, era etimológicamente “todo un hombre o ejemplo de masculinidad” que no hacía caso a la religión y se acogía al credo de su padre de “nada de curas, todos son unos traidores y unos chupasangres”, la conversión final produce un Andrés apostólico que busca su salvación en los mandamientos de otro credo, el monstruoso credo franquista de posguerra, que le pide sacrificar a su familia, con derramamiento de sangre inclusive, para llegar a lo más alto. He aquí por tanto una de las terribles y múltiples ironías cifradas dentro de la manida lección de Polifemo³² en boca del maestro religioso —portavoz simbólico del franquismo—, que si bien cuando Andreu seguía el ateísmo familiar era un monstruo a los ojos de la Iglesia, ahora que ingresa en la fe “corromp[e] su naturaleza humana” y se convierte en un auténtico monstruo clásico: que no se parece al padre o se desvía de la norma. De este modo Andreu pasa a ser un auténtico Polifemo de acuerdo con la respuesta reaccionaria más habitual hacia la

³² El sentido léxico de Polifemo ya apunta su multitud de significados “que abunda en canciones y leyendas” <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=polu/fhmos>

diferencia, basada en la fijación interpretativa de lo nominal o lo externo. La simbología estética de Polifemo se corresponde con dos características de Andreu. Los ojos, que son el modo primario y más universal de percibir y acercarse al mundo, a menudo simbolizan la forma de pensar o la consciencia. En el caso de Polifemo los ojos se limitan a uno sólo en la frente. Pero esta anomalía encuentra su paralelismo con Andreu, que tiene dos ojos, en que tras ser adoptado por los Manubens éste pasa a adoptar a su vez un sólo punto de vista hacia las cosas, como Polifemo, clara alusión a la mirada limitada del franquismo que interpreta el mundo de manera monolítica y sesgada, tendencia marcada por una perspectiva que reduce todo a dicotomías fáciles: ricos o pobres, pan blanco o pan negro, vencedores o vencidos. También, como Polifemo, Andreu, que es un niño relativamente pequeño y débil, con el cambio de familia se ha convertido en un gigante; se ha unido al grupo de los poderosos vencedores de la guerra, que al igual que Polifemo, con su violenta fuerza brutal han sido capaces de devorar los representantes de un sueño comunitario de civilización.

Por último, si su origen como pobre e “hijo de rojos” le convierte automáticamente en un monstruo en una España donde se criminaliza la pobreza,³³ se responsabiliza a las víctimas de las desgracias que padecen, se persigue al vencido y se estigmatiza a sus familiares, este pasado e imagen del que Andreu trata de escapar a toda costa será más problemático y difícil de eludir cuando lo que se plantee sea su sexualidad. Una idea que se insinúa sutilmente en la película y que se ha venido perfilando hasta ahora en esta discusión es la homosexualidad de Andreu. La primera toma de contacto es subconsciente e instintiva. Cuando Roviretes le explica a Andreu su versión mitológica

³³ Por ejemplo "Las leyes de vagos y maleantes"

de Pitorliua, ella comenta que es un “monstruo [...] y aún se le ve a veces correr desnudo por el bosque.” Esta explicación contradice otras versiones que Andreu ha escuchado según las cuales, Pitorliua es un fantasma en pena a quien “se le oye gritar en la cueva de las Baumas.” La disonancia cognitiva generada ante explicaciones conflictivas como estas causa ambivalencia y ambigüedad hacia Pitorliua, plantea un enigma sobre su estado (meta)físico actual, cuestión que no es sino una variación sobre el enigma de su naturaleza sexual y que Roviretes se apresta a caracterizar morfológicamente en términos mitológico-medievales como “un pajarraco, bueno mitad persona mitad pájaro, pero de estos pájaros que no se sabe lo que son hasta que se aparean”; es decir, como un híbrido identificable por sus monstruosos apetitos sexuales (Cohen 10; Ingebretsen 4). En última instancia, este tipo de referencias son un acercamiento y un ensayo previo a la ambigüedad multifacética que irá desplegando el propio Andreu, ambigüedad sobre cuya complejidad se basa su monstruosidad moderna. Inmediatamente después de los comentarios de Roviretes, Andreu queda solo y capta la imagen singular y fugaz de un chico que corre desnudo por la frondosidad del bosque. Esta aparición, que provoca en Andreu la atracción y el rechazo de lo ominoso descrito por Freud,³⁴ cuenta con, además de la curiosidad intrínseca que envuelve tan inusual experiencia, la posibilidad incierta de que lo presenciado se corresponda con las palabras de Roviretes y ése sea efectivamente Pitorliua. La observación que Dominique Russell hace con respecto a *El espíritu de la colmena* es extrapolable a esta situación al defender que “[t]his tensión between reality and myth in itself creates ambiguity, as [...] [p]roblems of causality, temporality or spatiality are ascribed a symbolic significance.” (180) Esta tensión se hace manifiesta en

³⁴ Ver Freud, Sigmund. *The uncanny*.

una visión que Andreu no acierta a saber si es física o espectral y de cuya incertidumbre surgen en última instancia inseguridad y miedo pero también atracción y deseo (Cohen 17).

Al principio, la atracción hacia el joven tuberculoso es meramente platónica. La escena en la que Andreu se queda mirando absorto al joven desnudo batir sus alas imaginarias junto a las aguas cristalinas del remanso del arroyo reúne muchos de los elementos ambientales de un *locus amoenus*. Sin llegar a lo fantástico, la escena capta el aspecto mágico de la mirada infantil sobre las cosas, tanto por la atmósfera idílica y atemporal como por el carácter hipnótico de una experiencia que, por novedosa e impactante, queda congelada en la memoria como el momento primigenio o primer indicio de atracción sexual. Sin embargo, Andreu parece no ser plenamente consciente de lo sucedido, ya que hasta entonces no parece barajar más alternativas sexuales que las que ha podido extraer a hurtadillas de la intimidad heterosexual de sus padres. Su deseo por saber más acerca del funcionamiento de la mecánica sexual, y en particular, las claves instintivas que lo impulsan, es lo que está detrás de su curiosidad voyerista por querer conocer lo que hace su tía Enriqueta en el bosque con el guardia civil o de lo que hace su prima Núria con el señor Madern. Andreu busca comprender la naturaleza de algo que ejerce un dominio tan fuerte en la conducta de aquellos a su alrededor pero que le resulta ajena en los términos socialmente estipulados. Es precisamente Quirze quien más tarde se encarga de informarle sobre la homosexualidad y su funcionamiento, con bastante descripción y simulación de movimientos, al igual que sobre el tabú social asociado con dicho comportamiento al preguntar retóricamente, en términos peyorativos y con aún mayor sorna: “¿o es que tú nunca has oído hablar de *maricones*?”

Pero es finalmente en la epifanía onírica que experimenta a raíz de su visita a la cueva de las Baumas cuando por fin, los diversos fragmentos de información que ha ido recabando se configuran en una narrativa que, de repente, encaja y adquiere una lógica diáfana. Por un lado, este ordenamiento sugiere la incómoda sospecha de que su padre desempeñó un papel central en la castración de Pitorliua. Por otro lado, su preocupación por conocer detalles sobre la identidad de la víctima, que oscila visualmente entre el rostro de Pitorliua y el del joven tuberculoso del convento —hacia quien se siente atraído y sobre quien, según Quirze, pesa el estigma de la homosexualidad— revela su progresiva comprensión del amenazante mundo de los adultos, especialmente al considerar los peligros que implica ser diferente a la norma. Andreu es capaz de ver en términos benjaminianos las caras de la misma víctima a lo largo del tiempo, un fenómeno que como éste señala, no precisa visualizar el pasado tal y como fue exactamente sino teniendo en cuenta que “[t]he true image of the past flits by. The past can be seized only as an image that flashes up at the moment of its recognizability [...], appropriating a memory as it flashes up in a moment of danger.” (390-391) Por esta razón, cuando el sueño tornado en pesadilla llega a su clímax, se produce una identificación con las víctimas de las injusticias locales más allá de la mera empatía. Esta identificación, enmarcada como el despertar de un sueño terrible, donde se equipara simbólicamente abrir los ojos con la toma de consciencia, es la manifestación del pasado fugaz y horrible que queda reflejado mediante la superposición de caras en un plano cenital; primero de Marcel Sauri, localmente apodado Pitorliua, seguida del joven tuberculoso del convento, que sería el equivalente del primero en el presente, para cerrar con Andreu, una clara indicación de que sabe que tomará su relevo en el futuro. La construcción de este plano

es uno de los de mayor complejidad y significado a lo largo de todo el filme. Al tratarse de una triple, consecutiva y fulgurante sucesión de planos cenitales, con un zoom en caída libre que se cierra en un plano detalle de los ojos y la boca desencajada de las víctimas —sumidas en un grito de dolor en el momento de castración—, al tiempo que se desbarata nuestra línea horizontal de percepción con una orientación invertida de las caras de los personajes, Villaronga nos comunica los horrores que supone ser diferente en un ambiente represivo. Así, la inversión direccional de la imagen nos invita a entender que la inversión no es la homosexualidad, ya que a menudo se utilizaba el término “invertido” como peyorativo hacia el homosexual, sino el propio mundo alrededor, que sumido en discursos reaccionarios, se sentía legitimado para recurrir a prácticas homófobas extremas para mantener un sentido de orientación y normalidad. Al plantear un mundo al revés en estos términos, Villaronga nos obliga como espectadores a ladear la cabeza y someternos a una cierta contorsión cervical para comprender la perspectiva de sus víctimas y observar de esta manera la familiar cara del horror. Al dar cierre a la pesadilla con el despertar de Andreu, éste abre los ojos a un aspecto de sí mismo que comporta un fuerte rechazo social y que no sólo le hace un monstruo de cara a la moral religiosa socialmente vigente sino frente a su propio padre, quien no parece aceptar la homosexualidad como identidad sexual aceptable³⁵ y de quien podemos plantearnos hasta qué punto huye subconscientemente.

³⁵ Es conveniente señalar un gesto breve pero importante en la revelación onírica que experimenta Andreu, y es que es precisamente su propio padre, Farriol, quien asiente con la cabeza mientras mira a Dionís, un gesto que señala su voluntad clara de castrar a Marcel Saurí.

Andreu como monstruo moderno: la perspectiva de la izquierda

Paul Wells señala que una de las preocupaciones centrales del género de terror se enfoca en el fracaso de diversas estructuras sociales y su repercusión a diferentes niveles “from the personal to the familial, the communal, the national, and the global. Any one level of identity can be impacted upon by the monster, and be either radically changed or annihilated.” (10) La razón por la que estas estructuras son importantes es porque “[they] offer humanity a sense of purpose and order; their collapse is an indication that they either exclude, cannot contain, or misrepresent forces which ultimately re-visit and challenge them.” (10) La lectura de Wells parte del punto de vista cultural progresista de que el monstruo es una fuerza reprimida por un sistema que, de manera injusta, margina y reprime una identidad que o no entiende o no quiere reconocer y que no puede contener cuando está afuera, ni silenciar cuando está adentro. En el caso de *Pa negre* no encontramos un monstruo reprimido capaz de amenazar el *status quo*. Ni Farriol, ni Andreu, ni Pitorliua —los tres principales personajes marginados y reprimidos sobre los que sobrevuela el calificativo de monstruo— son capaces de montar el tipo de amenaza capaz de provocar el colapso de estructuras sociales comunales o nacionales que sugiere Wells. Por consiguiente, pensar en estos personajes como monstruos resulta equivocado a pesar de que haya ciertos aspectos aparentes y coyunturales que, como veíamos en la sección anterior, desde una perspectiva conservadora permitan considerarlos como monstruos. Entonces la pregunta que surge a continuación es: en un filme donde se observa una clara intención por representar y debatir la posguerra española a través del tamiz discursivo de la monstruosidad, si los que parecen ser los monstruos no lo son, ¿dónde están los monstruos?

La mirada a *Pa negre* desde la izquierda revela un panorama más complejo que el planteado por la lectura superficial, circunstancial y oportunista de la monstruosidad vista desde la derecha.³⁶ Lo primero que plantea es que dos de los problemas más básicos y habituales que comporta el estudio de la monstruosidad, como son su identificación y su ubicación, son en este caso particularmente difíciles puesto que estamos ante un caso de lo que Maria Beville denomina “the unnameable.” Según Beville, lo innombrable sería la auténtica identidad del monstruo mucho antes de verse sujeto a etiquetas, clasificaciones, o subjetivas proyecciones culturales o psicológicas por parte del que observa y analiza (51), prácticas que en definitiva no son sino maneras de contener y domesticar lo excesivo y amenazante que caracterizan a lo monstruoso (1). En el caso de *Pa negre* lo innombrable sería una presencia que se define paradójicamente por su ausencia, por la incapacidad lingüística de nombrar, distinguir y recoger con palabras una diferencia que no es directamente accesible ni sensorialmente perceptible pero que no obstante es detectable y manifiesta. Lo que esta lectura propone es que la cara del monstruo es evasiva, difícil de identificar y concretar en un determinado sujeto. Estamos ante un monstruo que se caracteriza por no tener una cara —o si se quiere, por encarnarse en una multiplicidad de caras— sin una identidad particular o definida, siendo un monstruo de aquellos que como apunta Cohen, se perciben más bien por su rastro (6), algo que

³⁶ En este sentido me gustaría hacer un inciso para señalar el motivo detrás esta división de miradas políticas, en especial si tomamos en cuenta la supuesta apoliticidad que el propio Villaronga adscribe a su proyecto. En el caso de la Guerra Civil española no deja de ser cierto incluso hoy día que en España, el acercamiento a los acontecimientos de la guerra es uno que, con una mayor frecuencia de la deseable, no responde necesariamente a un deseo por saber de manera fehaciente y con arreglo a la evidencia sino en función a las prerrogativas políticas que el que observa trata de imponer sobre los hechos. Por este motivo, aunque *Pa negre* introduce una variedad de personajes con cualidades monstruosas, la capacidad para percibir dichas características y la dificultad de extraer una lectura crítica de la película depende en gran manera sobre el posicionamiento *a priori* del espectador, o mejor dicho, por su capacidad para dislocar y acomodar lecturas más allá de los binarismos partidistas habituales.

comprobamos en las caras y el estado anímico de unos personajes que se ven progresivamente sumidos en la desesperanza. Los miembros de la familia de Andreu acusan el tipo de miedo crónico y generalizado que Antonio Cazorla Sánchez caracteriza como “reign of fear” (13), propio de una existencia precaria y amenazada,³⁷ exacerbada por su consciencia de vivir una vida vacía y sin alicientes, acabada mucho antes de su desenlace físico y en la que la tónica general denota un hastío que recuerda el estado de angustia existencial descrito por Martin Heidegger en relación a la toma de consciencia del Ser frente a su terrible soledad en el mundo. Así, la supervivencia a la que se entrega la familia de Andreu demuestra que las condiciones sociales han reducido la vida a una serie de tareas orientadas a satisfacer un mero instinto de preservación personal, labor que en su intrínseco mecanicismo se convierte en un fin en sí mismo pero donde cualquier otra medida de éxito o anhelo de realización y plenitud personal resultan inaccesibles e irrelevantes.

Ingebretsen sugiere que “monsters are less *agents* of social collapse than *announcers* that the social collapse has already occurred.” (203) En *Pa negra* asistimos a un mundo donde, efectivamente, la amenaza ya se ha producido, el colapso es una realidad fundacional donde reina la distopía y lo que se ha impuesto es una política de castigo social ejecutada por el monstruo en sus diferentes manifestaciones. Sin embargo, a diferencia de lo planteado por Wells, el discurso frente al que se ha revelado este monstruo no es un discurso que lo excluyera por razón de su diferencia sino precisamente

³⁷ En *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain 1939-1975* Antonio Cazorla Sánchez estudia la instrumentalización del miedo como método de coacción y control social en la posguerra y recoge, desde una multiplicidad de ángulos y facetas, la experiencia y el impacto del miedo en la población civil y su papel nefasto en la cimentación de actitudes sociales retrógradas. En concreto, con respecto a la invisibilidad del miedo declara que “political violence and repression were experienced, creating an atmosphere of widespread, but often unspoken, fear, and ... this fear was manipulated by the regime.” (16)

por desafiar la posibilidad vital de la misma. Es decir, se trata de un monstruo que lejos de desestabilizar una homogeneidad opresiva —labor deconstructiva que suele recaer habitualmente en el monstruo (Weinstock 394 “Jeffrey”)—, es éste quien en este caso la impone, motivo por el que podemos afirmar que estamos ante un monstruo totalitario que subvierte la promesa de heterogeneidad que alberga el paradigma de la monstruosidad al normativizarla, o lo que es lo mismo, al proceder a la borradura de la monstruosidad mediante su imposición como norma. Por tanto, ante la ausencia de una cara concreta con la que identificar este monstruo tan elusivo, al margen de la más obvia y genérica, que nunca aparece en escena pero deambula por la mente del espectador —el epónimo Franco—, este monstruo innombrable se manifiesta a través de una diversidad de caras, aglutinables todas ellas —a falta de una fisionomía y una localización más concreta— bajo el referente general y multidimensional de “el franquismo.”

Sin embargo, la mirada de la izquierda va más allá de una mera y predecible denuncia del franquismo, situación que de lo contrario nos dejaría con un simple intercambio de acusaciones en el que la metáfora del monstruo se reduciría a un insulto vacío con el que demonizar a un enemigo político. La mirada que ofrece la izquierda es también una mirada autorreflexiva y crítica consigo misma. Una mirada más madura y compleja que propone que existe otro tipo de monstruo, uno tal vez más preocupante aunque comúnmente ignorado —no por ser innombrable, como en el ejemplo anterior, a pesar de no encajar tampoco en las morfologías habituales y resultar igualmente difícil precisar la índole exacta de su monstruosidad— sino por plantear una lectura incómoda que despierta cierta reticencia hacia lo que sus conclusiones implican. No obstante, esta es la monstruosidad sobre la que realmente se construye y se articula el filme, siendo las

demás muchas de ellas elaboraciones y ensayos colaterales que contextualizan y dotan de mayor significado las propiedades singulares de una monstruosidad sutil y cuidadosamente perfilada. Estamos, por decirlo así, ante un filme que no se centra necesariamente en destacar las características monstruosas de quienes la encarnan de manera más obvia en la narración con el fin de denunciar las injusticias económicas y sociales del franquismo, sino que se muestra más preocupado por estudiar las raíces y el proceso de un cambio identitario, la metamorfosis de alguien como Andreu, que sirve como ejemplo para estudiar la huella que los nefastos efectos de una exposición prolongada al franquismo dejó de cara al futuro en la sociedad civil española —la génesis sociológica de la “herida cultural” que Cristina Moreiras Menor ha detectado en la (post)modernidad contemporánea— y en especial, sobre muchos de una generación que en principio se supone que deberían haber sido sus enemigos naturales.

Por consiguiente, dentro de un contexto más amplio, al indagar en el pasado por medio de Andreu, lo que Villaronga realmente plantea al espectador es una reflexión cercana y relevante para el presente en el que se produce y se recibe la película — encuadrable dentro de las polémicas de la memoria histórica, con el auge de una reevaluación crítica de la Transición y sus (d)efectos como trasfondo— para sugerir que no sólo existe una relación pendiente e inacabada de deuda moral restaurativa del presente hacia un pasado injusto, como se ha venido articulando durante los últimos 15 años, sino que existe también la necesidad de reconocer la desconcertante realidad de que, de una forma inextricable, fundamental y básica, los productos ideológicos del franquismo han sobrevivido su espacio temporal lógico, tanto a través del reciclaje a la

democracia de prominentes figuras públicas³⁸ como del espacio privado engendradas durante el franquismo, así como mediante una sutil y duradera campaña de reeducación social e individual en la forma de pensar y relacionarse con estructuras económicas y de poder que siguen operativas.³⁹

Es el alcalde del pueblo, uno de los rostros más representativos y prominentes dentro del muestrario franquista ya referido, quien plantea la tesitura sobre la que depende la futura monstruosidad de Andreu. Cuando el alcalde termina de increpar con amenazas a Farriol por su pasado sindical izquierdista, Andreu reaparece en escena, momento que el alcalde aprovecha para pronosticar que “se ve que tú no eres como tu padre. Tú irás por buen camino.” El comentario del alcalde está directamente relacionado con la cooperación voluntaria que Andreu presta a las autoridades, actitud que contrasta marcadamente con el recelo con que Farriol recibe la situación y que rebate con sequedad afirmando que “(Andreu) irá por donde *nos* dé la gana.” Este conflictivo cruce de palabras anuncia la encrucijada moral en torno a la toma de decisiones en la que pronto se ha de debatir Andreu en un mundo marcado por la retórica polarizante del nosotros *versus* ellos. Pero al mismo tiempo llama la atención también hacia otro tipo de guerra que se libra en la posguerra; una guerra ideológica más enconada cuyas secuelas se

³⁸ Entre esta lista sobresalen figuras tan conocidas como: Manuel Fraga Iribarne, Adolfo Suárez González, Juan Antonio Samaranch y Torelló, o miembros del Tribunal de Orden Público (TOP) constituido por Franco y que pasan como por arte de magia al Tribunal Supremo. De entre estos Alfredo Grimaldos señala los casos de Francisco Pera Verdaguer, Adolfo de Miguel Garcilópez, Ricardo Varón Cobos, Rafael Gómez Chaparro o incluso Diego Córdoba García que pasa del TOP a un alto cargo en la empresa editora de *El País*.

³⁹ Cazorla Sánchez aborda este asunto desde una perspectiva histórica y sociológica cuando plantea que: “The majority concentrated on surviving hunger, rationing, and other daily miseries [...] opposition militants started to abandon politics and join the mass of Spaniards who lay low. Spain became were amnesia and half-truths connived, and where the very same people who had lost so much because of the dictatorship quite often turned to Franco as the only hope that something would improve in the hopeless post-war decades.” (20)

proyectan a mucho más largo plazo y que tiene como fin producir lo que Foucault denomina “cuerpos dóciles” (138), esto es, la obediencia gracias a la consolidación de un nuevo imaginario popular poblado por cárceles, penas de muerte, sentencias larguísimas y milis eternas (Cazorla Sánchez 30), elementos orquestados para respaldar una serie de fuertes cambios sociales caracterizados por un falso intercambio “of [Francoist] peace for [civil] freedom ... with appalling consequences for wide segments of the population [materialized as] starvation, explotation, personal and collective humilliation and ... the negation of the right to education.” (56)

En lo relacionado con la toma de decisiones y el mantenimiento de una estabilidad personal Wells nos recuerda que “[a] major theme of the horror genre is [...] the expression of the ways in which individuals try to maintain control of their lives in the face of profound disruptions.” (9) Las opciones de Andreu son difíciles y todas sus alternativas implican convivir con alguna terrible consecuencia. El desafío al que se enfrenta Andreu es cómo ser fiel a su familia y su legado bajo unas circunstancias económicas, sociales y familiares altamente conflictivas y contradictorias que le empujan paulatinamente a escindirse de ella. Por una parte la decisión de permanecer leal a su familia estriba en gran parte en abrazar los ideales políticos del padre en un momento en que hacerlo conlleva fuertes riesgos personales y la miseria económica. Frente a esto se presenta una alternativa, consistente en traicionar y cortar los lazos familiares para unirse a los vencedores y abandonar una vida de carencias en pos de lujos y comodidades; en definitiva, para vivir una vida dictada por los intereses y las conveniencias al alcance de la mano. El señor Madern es quién más claramente formula esta disyuntiva al explicarle la oferta de los Manubens y señalar: “mira Andreu lo que tienes que tener claro es si

quieres estudiar o quedarte aquí, trabajando, en el campo o en la fábrica, es lo que hay... esta es la decisión importante”; del mismo modo es Madern también quien primero le alecciona acerca de la necesidad de tener una moral calculadora orientada a la consecución de intereses estrictamente personales, sugiriendo que “de haber tenido una oportunidad así, yo no la hubiera dejado escapar.”

Pero Farriol, que con el afán de salir económicamente adelante empieza como esbirro de los Manubens y acaba como sicario, ejemplifica los riesgos de aplicar la filosofía que Madern le propone a Andreu. Es por eso que Farriol, consciente de lo desacertado de sus cálculos, de la monstruosidad de sus actos y lo ineludible de su condena, trata de enmendar la situación sacando partido a sus errores, forjando una vía intermedia que reconcilie las aparentes incompatibilidades ideológicas y económicas a las que Andreu se ve abocado. Farriol entiende el método de toma de decisiones que practican los Manubens y entiende el craso error que supone reducir todo a un simple cálculo económico de costes y beneficios, pero precisamente por eso entiende también que el chantaje a los Manubens será efectivo. Farriol concluye que será mediante un pacto de silencio inviolable⁴⁰ la única manera de asegurar el repago por unos servicios tan caros. Hay un importante comentario político en esta situación acerca de las relaciones económicas de clase en la posguerra, en torno a la desigualdad de riesgos a los que se exponen unos y otros y, en definitiva, sobre el funcionamiento de un sistema que no hace de las necesidades básicas un motivo de cooperación mutua y apoyo equitativo sino un sistema de extorsión con el que forzar voluntades, vejar conciencias y exacerbar

⁴⁰ Otro de los múltiples guiños con que la narrativa trata de hacerse eco de los debates del presente.

desigualdades socioeconómicas, es decir, un sistema de transacciones rapaz, basado en la violencia inherente de canibalizar o ser canibalizado.

Consciente de esta desequilibrada dinámica de poderes, Farriol exhorta a Andreu en dos ocasiones a que se mantenga leal a la familia. La primera vez, antes de esconderse en el ático de manera indefinida, le advierte que: “ahora ya no estaré y la gente es mala. ... si oyes algo malo de mí o de nuestra familia no les hagas caso. Todo lo que hago es por ti.” Lo que le pide con estas palabras es que ignore la presión de los rumores que sabe que se avecinan y que no deje que estos influyan en su actitud o en su opinión hacia la identidad y recuerdo de su familia. Obviamente, Farriol piensa que Andreu es muy joven e inocente y no sabrá reconciliar las contradicciones a las que a buen seguro tendrá que enfrentarse. La segunda vez, una vez que ha sido condenado a muerte, Farriol le ofrece su explicación de lo sucedido, algo que atribuye a la guerra y a una lucha por mantener sus ideales, dictaminando que “lo peor de la guerra no es pasar hambre, o tener que huir, incluso que nos maten. Lo peor es que nos quiten los ideales.” Con esta conclusión, Farriol construye una doble imagen de sí mismo en la que queda simultáneamente revestido como héroe y víctima de unas circunstancias políticas grotescas e inapelables. Es muy significativo puntualizar en este sentido que, en ningún momento se aborda claramente el desarrollo del proceso contra Farriol, ni en lo referente a la imputación de cargos ni sobre las pruebas al respecto, invitándonos a poner en tela de juicio (nunca mejor dicho) la lógica de su arresto y su ejecución, a pesar de que podemos imaginar en cualquier caso, como han señalado numerosos historiadores investigadores del franquismo, que el juicio fuera una completa farsa judicial (Cazorla Sánchez 30).

Pero en retrospectiva, la última explicación de Farriol es una confesión velada, en la que, a pesar de enmascarar cobardemente su autoría y su responsabilidad por los crímenes cometidos, admite la raíz de su culpabilidad al lamentar haber perdido la batalla de los ideales vendiéndose como asesino a los Manubens, cuestión que reconoce al declarar que “una persona sin ideales no es nada.” El peligro moral sobre el que Farriol trata de prevenir a Andreu, ahora que ha dejado las cosas listas para que su hijo consiga el sueño de un futuro próspero que tanto se le niega a la familia —sueño que supuestamente se esfuma con la derrota de la Segunda República que defendía el padre y que ahora trata de conseguir por sórdidos medios— es en definitiva un peligro ético. Farriol parece especialmente preocupado con respecto a este aspecto, sabedor de primera mano del alto coste asociado con comprometer los ideales en aras del pragmatismo, y prueba de ello es que casi todas las escenas en que dialogan padre e hijo se reducen a lecciones políticas y morales. Por eso, al tiempo que trata de advertir a Andreu sobre las complejas paradojas que emergen cuando se trata de congeniar cuestiones históricas con asuntos biográficos —en este caso la aparentemente irreconciliable incongruencia entre sus ideales y sus actos— las explicaciones de Farriol son más bien reflexiones para el futuro, cosas que espera que Andreu comprenda con el tiempo, a pesar de hacerlo por medio de unas palabras cifradas y un tanto opacas para el entendimiento de un niño. Y es por este mismo motivo que Farriol intenta enfatizar la importancia de su mensaje al instarle a cuidar “como un tesoro” lo que tiene —señalando a la cabeza y al corazón— es decir, aferrándose a las ideas y a los sentimientos que, a falta de una verdad más completa, aún conserva. Y para que el mensaje cale más hondo todavía le lega el cuidado de sus preciados pájaros —símbolo recurrente de los ideales y la libertad a lo largo de la

película— al igual que le encomienda el cuidado de su madre haciéndole prometer que así lo hará.

Lo que está detrás de esta gran preocupación con la fidelidad a la familia no es una preocupación conservadora, basada primordialmente en una pertenencia biológica o funcional a un colectivo en el que el individuo es antes propiedad y herramienta de una estructura jerárquica a la que debe tributo que sujeto soberano, algo que en el caso de Andreu tendría cierto sentido al ser hijo único y por tanto, la única posibilidad de subsistencia para Florència al cabo de los años en una España donde, como señala Cazorla Sánchez, no existen servicios sociales y la familia es la única institución de protección frente al desamparo (85). Lo que está realmente en juego con Andreu es una cuestión de identidad. En un sentido benjaminiano, Andreu es el depositario de esa “weak messianic power” (390) capaz de redimir el pasado, un conjunto de reivindicaciones y esperanzas que sus padres, ante su derrota en la guerra, postergan a un futuro en el que su hijo les pueda vindicar simbólicamente. La proyección de sueños familiares en la persona de Andreu se comprueba cuando Farriol le asegura que “para una familia de payeses estudiar es un lujo, pero para ti haremos lo que haga falta”, al igual que cuando Florència le pide que estudie porque “no quiero que acabes enterrado en una fábrica como yo, conmigo basta y sobra.”

La pérdida de la identidad resulta especialmente preocupante para Farriol, no sólo por haber estado involucrado en asuntos políticos sino porque sabe que ha urdido una solución muy peligrosa y problemática para proveer para Andreu lo que de otra forma no pudo. Ahora que va a morir sabe que si Andreu se pierde ya no podrá hacer nada. Además sabe que Andreu no tiene un recuerdo de un antes y un después de la guerra con

el que formarse una opinión política más clara acerca de lo que ocurre en el presente y por tanto, es maleable porque no tiene una consciencia política desarrollada. Aunque tal vez, lo más perturbador sea el horror de pensar que si pierden a Andreu, la derrota de la guerra no será nada en comparación con la derrota personal, familiar y moral, dando vida una vez más a las palabras de Walter Benjamin de que “not even the dead will be safe from the enemy if he wins.” (391)

La cuestión de la identidad del individuo se aborda repetidamente a lo largo de la narración fílmica mediante situaciones que reivindican la importancia del conocimiento y la fidelidad a los orígenes y los valores familiares. Esta constante denota una clara intencionalidad crítica por parte de Villaronga, ya que por un lado nos insta a que examinemos a cada paso *quién es* Andreu y cómo se identifica y se posiciona con respecto a su entorno. Pero por otro lado, gracias a este seguimiento constante y fruto de la lectura global que emerge del mismo, comprobamos que la pregunta sobre la identidad evoluciona de una colección de momentos estáticos hacia el dinamismo de *en qué/quién* se convierte Andreu, cuestionamiento propio de cambios metamórficos donde lo que prima es el interés por comprender cómo se produce el cambio y qué fuerzas lo generan. Es por eso que la construcción de Andreu se forja en las sutilezas y contrastes entre dos mundos opuestos. Por un lado se presenta el influjo seductor de un mundo al que le dicen que no pertenece, hecho que queda claramente recogido en la escena que más claramente da título al filme, cuando invitado a almorzar por el alcalde, Andreu coge una rebanada de pan blanco y la mujer encargada le reprende diciendo que “el pan blanco no es para ti; coge el otro” es decir, el pan negro, el de categoría inferior, más acorde con su clase.

Pero la atracción hacia lo que no le está permitido es también perceptible en otros detalles generalmente asociados con la comida, una clara alusión al hambre y a la miseria de la posguerra al tiempo que una introducción crítica a la hermenéutica de la seducción y cómo ésta irá haciendo mella al cabo de un tiempo. Su fijación con el juego de tacitas de té de porcelana que los Manubens han semiolvidado en una alhacena de la masía que regenta la abuela de Andreu resulta un buen ejemplo al respecto. Al principio se contenta con jugar con ellas y fingir con teatralidad los gestos y placeres exquisitos asociados con un mundo en el que esas tazas tienen uso y sentido. La relevancia de este detalle aparentemente insignificante en relación con las transformaciones monstruosas que vendrán después lo descubrimos al comprobar que sus ensoñaciones acaban convirtiéndose en realidad cuando, sentado frente a la larga mesa en la cocina de la casa de los Manubens (escena que por otra parte constituye un cierto guiño intertextual con la escena del comúnmente conocido “hombre pálido” presidiendo una mesa de manjares en *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro), se dispone a saborear —en taza de porcelana— un chocolate caliente acompañado de una mesa surtida con bollería fina, mantequilla, y el altamente simbólico pan blanco. También es importante señalar en este sentido que de las cuatro veces que vemos a Andreu comer algo, tres son algo dulce y tienen lugar en los tres lugares de su entorno social inmediato que representan a los vencedores de la guerra: el ayuntamiento, el convento del pueblo y la casa de los Manubens o lo que es lo mismo; el ejército, la Iglesia y los ricos respectivamente. La cuarta ocasión es en casa de la abuela, donde apenas prueba un bocado de pan negro. Estos pequeños detalles van perfilando el pensamiento de Andreu al permitirle visualizar de manera sencilla dónde se come y dónde no, una distinción que nos sirve para

reflexionar acerca de cómo el pan negro se convierte no solo en un castigo y un símbolo de la derrota sino en una herramienta que incentiva la degradación personal para venderse a cualquier precio con tal de dejar atrás la miseria aplastante.

Pero frente a la seducción de ese mundo material, contrastan los recordatorios y llamadas a la integridad personal mediante la apreciación de valores más cercanos e intangibles, aunque obviamente más difíciles de degustar, como por ejemplo cuando la abuela le informa de que irá a su casa el fin de semana explicando que “si no vuelves de vez en cuando a tu casa, acabarás por no saber de dónde vienes”; o Farriol, quien le asegura que “todo lo que hago es por ti”; o Florència, quien le empuja a visitar a su padre en la cárcel aduciendo que “tu padre lo ha pasado muy mal todos estos años [...] tu padre quizás se ha equivocado pero lo ha hecho por nosotros, sobre todo por ti. Si ahora le fallas se hundirá del todo.”

Sin embargo, a pesar de todo el énfasis con recordar, ser leal e ir con la cabeza alta, Andreu tiene dudas acerca de lo que le dicen los mayores, encuentra fisuras y ambigüedades en sus argumentos y así comienza a cuestionar todo, incluso su propio origen. Con su obsesión por entender el crimen del bosque, y en concreto con descifrar la identidad del enigmático Pitorliua, Andreu acaba por tomar consciencia de su homosexualidad, se sabe diferente y condenado a ser un sujeto monstruoso según los dictámenes de la moral popular. Pero este cuestionamiento, que es parte natural de su despertar a la vida, de identificarse y ubicarse en un contexto biográfico y social, se extiende también a otras áreas que no lo son tanto, como por ejemplo su verdadero origen familiar y en particular, la identidad de su origen paterno. Como ha señalado Russell “one essential aspect of monstrousness is the dubiousness of paternal origin.” (191) Por

consiguiente, las dudas y los secretos que alientan su curiosidad y le impulsan a investigar hechos como el que su madre guarde con celo las fotos de Pitorliua, algo que aborda en tono acusador al preguntarle a quemarropa “¿era tu novio?”, lo que reflejan en sí es su ansiedad por determinar si ha heredado un legado monstruoso y si, efectivamente, está condenado a ser un monstruo como vaticinaba Roviretes. Pero estas cuestiones no significan nada de por sí, excepto por el hecho de que en el ayuntamiento, durante el tenso intercambio de palabras entre su padre y el alcalde, Andreu escucha con gran sorna por parte de éste último que “no escogió bien Florència, no” una clara referencia a cuestiones matrimoniales y antiguas rivalidades amorosas. La respuesta condescendiente de Farriol de que “a ti te tenía que haber escogido” complica aún más la situación al verse correspondida de nuevo con la arrogancia prepotente del victorioso alcalde falangista que insinúa con doble sentido que “mejor le hubiera ido.” Este intercambio encierra dentro de sí un gran contenido. Las palabras del alcalde establecen un discurso en el que la guerra pierde en cierta forma su carácter político y se revela más bien como un asunto personal, como un ajuste de cuentas e intereses. Lo hace al equiparar el fallo en lo personal, es decir, la incapacidad de Florència de elegir al mejor postor conyugal según un frío cálculo regido por las conveniencias y las mayores posibilidades de éxito económico, con el “fallo” de encontrarse ahora entre los vencidos de la guerra. Por eso, el alcalde reevalúa el grado de su antigua derrota en su intento por conquistar amorosamente a Florència supeditándolo ahora a su nueva victoria en la conquista del poder. De este modo *Pa negre* presenta una lectura de la guerra, y en especial de la posguerra, como vehículo y ocasión con que visitar rencillas y resarcirse de insuficiencias personales, resquemores y rechazos, es decir, una forma de llevar a cabo una gran venganza. Gracias

a momentos como el ocurrido en el ayuntamiento —que dicho de paso, acusan un cierto don de la ubicuidad por parte de Andreu— es como se entreabren las puertas a un pasado familiar tenso y cargado de secretos que le inducen a explorar y de los que deduce que el pasado fue un tiempo muy distinto y donde se esconden las claves para la comprensión del presente. A raíz de esta curiosidad incipiente se explica que más tarde, cuando Florència comenta que ha de ir a ver al alcalde, Andreu aproveche para soltarle incisivamente a su madre: “tú te tenías que casar con él, ¿no?” Sin embargo, todas estas sondas que Andreu va arrojando para comprobar sus conjeturas con respecto al mapa mental que va trazando sobre el entramado de relaciones sociales que estructura su entorno, del que proviene y que va descifrando progresivamente, se hacen alarmantemente posibles en el momento en que espía los avances sexuales que el alcalde acomete a puerta cerrada con Florència. Este momento, que sin duda resulta altamente vejatorio para Florència, y en un sentido metacrítico aspira a recoger en una metáfora sexual lo que el régimen franquista supone para España, es, no obstante, uno de los momentos más significativos en la (de)formación de Andreu, porque a pesar de no obtener una respuesta definitiva acerca de su duda sobre la autenticidad de su origen paterno, corrobora no obstante que su inclinación a cuestionar la realidad inmediata, y en concreto lo que dicen los adultos, se corresponde efectivamente con una realidad muy diferente y sórdida a la que le muestran. Andreu, que no atisba a interpretar netamente la profundidad de lo ocurrido a su madre, no puede reconciliar tampoco la nueva imagen de ésta ni la posibilidad, cada vez más plausible, de que Farriol no sea su verdadero padre. De esto se desprende la lógica de que en lo sucesivo, situaciones como esta no solo acrecienten sus sospechas sino que planteen un creciente interrogante con respecto a su

origen, dando mayor credibilidad a la alternativa consiguiente de que, como Núria denuncia, “los mayores lo cubren todo con mentiras” y sea precisamente la mentira, mediante una astuta y conveniente relativización de las cosas, la única forma de escapar y salir adelante.

Pero la verdadera transformación, el nacimiento del monstruo propiamente dicho, no se produce en la cueva de las Baumas a consecuencia de la epifanía onírica que allí experimenta, como así defiende Andrés de Pozo, sino que siguiendo un patrón de monstruosidad moderno, la transformación irreversible ocurre más bien en casa —en la otra cueva de la historia, la cueva familiar— tras la visita de Pauleta y el poderoso efecto esclarecedor de sus revelaciones. Andreu es incapaz de asimilar que su padre fuera un asesino. Concretamente, al preguntar “¿cómo pudo ser capaz mi padre de matar a Culet?” se revela que la elipsis fundacional que precipita su transformación es el desconocimiento de la intención original de Farriol cuando arroja el carro por el despeñadero. El asesinato de Culet, alguien de seguramente su misma edad, sugiere que en un contexto diferente, el del carro podría haber sido el propio Andreu, y por tanto, a su modo de ver, los actos de su padre no admiten explicación ni comprensión alguna. Sin embargo, es el espectador —el único con acceso a información privilegiada— al ser capaz de entender lo sucedido gracias a la omnisciencia que confieren los planos objetivos al principio del filme, el único capaz de apercebirse de los efectos desencadenados por la tragedia inicial y que ahora, con información sesgada, arrastran también a Andreu.

Las palabras de Pauleta catalizan la metamorfosis irreversible de un cambio cumulativo y largamente gestado y que ya en sus primeros momentos de vida da cumplida cuenta de la naturaleza terrible de su monstruosidad con un acto tan simbólico

como la matanza de pájaros; es decir, una matanza que no sólo refleja el rechazo de los ideales de su padre mediante la eliminación física de aquello que los representaba — hecho evidente en que empieza por asestar el primer hachazo a la jaula roja que contenía el pinzón con el que éste decía identificarse— sino una primera muestra de la génesis de crueldad estremecedora que habrá de definir a Andreu, al ser capaz de descargar sus frustraciones sobre seres inocentes e indefensos.⁴¹ Esta escena es particularmente productiva ya que al establecer una cierta repetitividad intergeneracional saca a colación la cuestión de legados y responsabilidades. Con la reacción de Andreu se abordan claramente nociones de violencia, culpabilidad y responsabilidad, especialmente dada la ambigüedad que desde el principio se le plantea al espectador sobre el grado de consciencia e intencionalidad que dirige el proceder homicida de Farriol con respecto al doble asesinato que comete, y por otro lugar, de manera más soterrada y en referencia a la responsabilidad de los Manubens en el asunto, con la ejecución táctica de la guerra por parte de los sublevados y la administración de la posguerra por los vencedores. La situación denuncia claramente el criterio desigual con que se mide la responsabilidad del que da la orden frente al que hace el trabajo sucio y en el que los de abajo siempre se llevan la peor parte. Durante su frenética carrera por el bosque, Andreu se despoja de su brazalete de luto y al llegar al ático de la casa de su abuela, arroja por la ventana las gafas olvidadas de su padre, ejemplos que se suceden uno tras otro en su intento por alejarse de su familia y, en cierto modo, del Andreu crédulo e infantil que ha dejado de ser como

⁴¹ Este es un aspecto que Jeffrey Weinstock considera esencial en las representaciones del monstruo moderno “What first-person narrative accounts told from the monster’s perspective and monster tales highlighting cultural relativism effectively assert is that, while we still recognize and refer to traditional monsters as such, the idea of monstrosity has been decoupled from physical appearance and today refers first and foremost to the intention and desire to do harm to the innocent” (280)

fruto de un alumbramiento traumático. A partir de entonces su objetivo se centra en escapar de su familia y en borrar, mediante la negación, todo lo relacionado con la misma.

Lo mismo que hace a Andreu particularmente complejo y difícil de leer como un monstruo moderno es lo que encierra las claves para deconstruir la película. Una de las características centrales de la monstruosidad en su vertiente moderna es que la monstruosidad se convierte en una cuestión interna. La diferencia estética del monstruo clásico pasa a un segundo plano o se pierde por completo. Atrás quedan criaturas híbridas físicamente imposibles y fantásticas y lo que predominan son monstruos cuya apariencia humana no sólo los esconde sino que parece denegar la posibilidad de su monstruosidad. Así, frente a la respuesta reaccionaria habitual hacia la monstruosidad, que ubica al monstruo fuera del espacio conocido y lo imagina con una apariencia extraña u horrenda, la localización del monstruo moderno pasa a ser un asunto doméstico y por tanto presenta una cara sorprendentemente familiar (Weinstock 280). La invisibilidad, la domesticidad y la familiaridad son características que quedan bastante claras en el caso de Andreu debido a que su aspecto infantil, tierno y frágil dificulta aún más la posibilidad de vislumbrar su monstruosidad interna, dado que ésta reside donde menos se la espera.

Moretti ha propuesto que la amenaza o destrucción de la familia es otro de los elementos que caracterizan al monstruo moderno (98). En el caso de Andreu este es un aspecto central y muy significativo que se basa en que no sólo es, o quiere ser, diferente que sus padres para escapar de un origen familiar que percibe como monstruoso e indeseable, sino que para hacerlo se suma a las filas del enemigo, se convierte simbólicamente en una amenaza para los suyos y sus progenitores; en este caso, una

amenaza para la clase social de la que proviene. Esta voluntad de ruptura por parte de Andreu se observa claramente cuando su madre ha de tomar la decisión de si dejar o no que se vaya a vivir con los Manubens, decisión que parece ser más bien una rendición *de facto* de su potestad materna.⁴² Es en este momento, cuando Andreu rechaza el consejo familiar reunido y reclama la decisión de elegir como suya, que solicita ser escuchado y que se cumpla su deseo al sentenciar: “no quiero vivir así, ni que me señalen, ni más mentiras, ¡no quiero ser como *vosotros!*” Se puede comprobar fácilmente que para entonces la ruptura psicológica ya ha ocurrido; con el “vosotros” Andreu se desmarca como diferente, como Otro, se desentiende del estigma familiar, decisión que como le recrimina su prima Núria, le granjea el título de “traidor” categoría que como mantiene Julia Kristeva, lo sitúa plenamente dentro de la definición de lo abyecto que ésta elabora (4).

Joseph Maddrey apunta también que una de las características que define al monstruo en su manifestación moderna es que ante su presencia, los vínculos entre grupos o incluso dentro de la familia desaparecen, la unión se fragmenta, cada uno se enfrenta al monstruo como puede y la supervivencia no se plantea como un acto colectivo sino como un problema individual (50-51). La desintegración social y familiar se produce fruto de un giro reduccionista que paradójicamente, en aras de un instinto de preservación, disgrega las complejidades estructurales del conjunto —sociales, raciales, sexuales, económicas, políticas— en meras dicotomías contrapuestas con el fin de así

⁴² Tras la ejecución de Farriol, los Manubens van a la masía que regenta la familia de Andreu para cumplir su parte del acuerdo. Lo invitan a irse a vivir y a estudiar con ellos. Sin embargo, Andreu, indeciso ante la propuesta se queda callado. La señora Manubens concluye diciendo que "reservaremos la plaza para el año que viene y ya nos diréis que sí" dando a entender claramente que la decisión en cuanto a su futuro es y ha sido de ellos en todo momento.

poder contenerlas o expulsarlas. De este modo encontramos en *Pa negre* diferentes brechas activas que enfrentan a hijos contra padres, hombres contra mujeres, heterosexuales contra homosexuales, ricos contra pobres y vencedores contra vencidos. Andreu se ve involuntariamente inmerso en este orden de binarismos opuestos, demostrando así que existe un monstruo que le precede y los genera. Sin embargo, Andreu pasa a cobrar un papel de autoría en la fragmentación de su entorno social en el momento en que no sólo se beneficia participando de la situación que se le ofrece sino al promover activamente, conforme gravita hacia las posturas ideológicas del franquismo, la división y desintegración de su familia mediante el rechazo intencional de sus orígenes. Como ya hemos mencionado, la matanza de pájaros marca la ruptura con su padre y su memoria. Esta escisión queda reiterada de forma explícita cuando Florència lleva a Andreu aparte y le pregunta con reservas “si sabes que los que ahora van a ser tus padres son...” oración que Andreu completa sin miramientos corroborando ser plenamente consciente de “que por *su* culpa (la de los Manubens) mi padre está muerto”, algo que por otra parte parece que no sólo sabe sino que aprueba, matizando que no se va de casa porque “es lo que hubiera querido su padre” como intentan suavizar las palabras de Florència, sino porque “es lo que yo quiero” según corrige Andreu.

La ruptura más difícil y definitiva, la emocional y afectiva —fruto del tiempo y la convivencia—, se hace posible cuando cuaja la separación física y temporal. Se percibe en la frialdad y condescendencia con que Andreu trata a su madre cuando ésta va a visitarlo al colegio religioso en el que acaba cursando estudios de bachillerato. La forma en que se desvincula del último lazo familiar que le quedaba, el materno, es particularmente palpable al negar a su madre. Cuando uno de sus nuevos compañeros de

escuela le pregunta con curiosidad “quién era esa mujer tan rara”, Andreu, que ya iniciado en el mundo de los adultos evade la cuestión con una mentira, se limita a identificarla despectivamente como “*una del pueblo*”. Así, el portazo con el que se cierran tanto esta escena como la película evidencia el rechazo al pasado y el camino sin retorno por el que Andreu se adentra y pasa a convertirse en Andrés, sellando su unión al bando vencedor donde a buen seguro no le faltará pan blanco.

Con esta conclusión, *Pa negre* se acerca a un tipo de películas de género en el ámbito internacional que desde los años cincuenta “established and toyed with the convention of the ‘evil’ or ‘demon’ child, [...] played upon a juxtaposition of the ‘innocence’ of childhood with the horrific, [and] malicious [...] child characters [...] either born evil, or [who] become corrupted unrecognizably by evil.” (Leslie-McCarthy 1) Pero en Andreu no se dan cita ningún tipo de fuerzas sobrenaturales ni facultades extraordinarias. Su monstruosidad —en lo que podríamos decir que son “las señas de identidad de la variante española” dentro de esta corriente y que coinciden con la concepción del miedo que defiende Heidegger—⁴³ nos devuelve una vez más a lo natural, nos ancla a la llana realidad de que lo horrible reside en nuestra dimensión, en lo humano, del mismo modo que encuentra sus causas directas en el ámbito material, es decir, en motivos físicos sujetos a razonamientos lógicos. Pero lejos de ser un impulso innato,

⁴³ Heidegger trata de llegar a un mecanismo que tal vez por negación consiga subrayar la problemática central de su obra sobre en qué consiste el Ser o más concretamente, qué propiedad del acto de ser otorga al ser la cualidad de Ser como Ser-en-el-mundo. En “The basic state-of-mind of anxiety as a distinctive way in which Dasein is disclosed” Heidegger defiende que la ansiedad es una forma de concretizar un referente en el que el Ser se hace evidente. Sin embargo, en su exposición advierte la tendencia a confundir y equivocar ansiedad con miedo y procede a diferenciarlos explicando sobre este último que: “Our interpretation of fear as a state-of-mind has shown that in each case that in the face of which we fear is a detrimental entity within-the-world which comes from some definite region but is close by and is bringing itself close, and yet might stay away. [...] The only threatening which can be ‘fearsome’ and which gets discovered in fear, always comes from entities within-the-world.” (230)

como por otra parte se puede llegar a interpretar si damos por válida la lectura hobbesiana del maestro religioso en su lección sobre Polifemo, al afirmar que lo que “corrompe” y posibilita “su naturaleza diferente” es, en última instancia, el mero hecho teleológico de que lo que aflora es su supuesta mala naturaleza “que tenía escondida” —una suerte de pecado original—, lo que *Pa negre* demuestra con Andreu es que lo monstruoso proviene en gran medida de la maldad en el entorno. Por tanto, Villaronga, lejos de favorecer una lectura optimista o pesimista de la naturaleza humana como nos han legado Rousseau y Hobbes respectivamente (acerca de unos personajes, no olvidemos, sobre los que el mismo director nos pide que nos abstengamos de juzgar, a lo podríamos añadir: de antemano, con criterios que adscriban bondad o maldad en función de la orientación política que representan), nos deja con la perspectiva neutra de la *tabula rasa* de Locke y la “monstruosa libertad” del existencialismo sartriano, proponiendo que no existe una esencia del sujeto *a priori* sino que éste se define por sus actos (99), concepciones ambas que nos sirven para comprender los efectos del último rasgo que indicaba Leslie-McCarthy: la corrupción moral de la infancia.

Ésta es sin duda una de las características que dota a *Pa negre* de una singularidad propia dentro del contexto cinematográfico español. Andreu pasa a engrosar la breve lista de “niños de posguerra” que revierten la norma de lealtad familiar y “traicionan” a sus padres, de manera real o figurada, dentro de un abanico de posibilidades que abarca desde la desobediencia al parricidio o el matricidio. El resto de la lista lo compondrían niñas, algo que como propone Russell, responde a un discurso de oposición contra una sociedad patriarcal donde lo femenino es doblemente subalterno, doblemente Otro (193). Así pues, comprobamos esta tendencia al ver que Ana (Ana Torrent) en *El espíritu de la colmena*

desafía y huye de la autoridad paterna (Russell 190); Ana, otra vez la misma actriz pero en un papel diferente, en *Cría cuervos* (1976) de Carlos Saura, cuando piensa que ha envenado exitosamente a su padre e intenta conseguir los mismos resultados con su tía materna; y Ofelia (Ivana Baquero) en *El laberinto del fauno* (2006) al desobedecer el control férreo y abusivo de su padrastro fascista. De hecho, a pesar de la diferencia de edad —aunque no obstante ligada en gran parte a las experiencias traumáticas de la infancia y la progresión hacia conductas estremecedoras— la monstruosidad de Andreu también comparte considerables paralelismos con la traición que lleva a cabo una de las figuras clave del imaginario literario español, el epónimo Pascual Duarte.⁴⁴

Pascual recuerda “con pena” (Cela 54) la muerte de su padre, especialmente por las grotescas circunstancias en torno a su muerte “que si no hubiera sido tan trágica, a buen seguro movería a risa así pensada en frío” (54) —encerrado por su familia y vecinos en un cuarto (con la ayuda de Pascual inclusive), víctima de una mordedura de un perro rabioso y en las mismas fechas en las que su mujer da a luz al tercer hijo (supuestamente fruto de una relación extramatrimonial)—. La explicación de Pascual deja entrever un cierto sentimiento de culpabilidad como involucrado forzoso en la situación. De forma parecida, Andreu, que en un principio reconoce sin reparos “que por *su* culpa (la de los Manubens), mi padre está muerto” parece no tenerlas todas consigo más tarde al tener que encajar la última pieza del puzzle familiar que le brinda su madre al aclarar: “pues si estás aquí [estudiando en un colegio de lujo] es porque tu padre se dejó matar, [hizo un

⁴⁴ También se puede someter a consideración *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) de Narciso Ibáñez Serrador, película que fuera bastante popular y llena de controversia en su momento y que según el propio director mantiene un discurso velado con respecto a las guerras en general y las víctimas infantiles que estas se cobran. Ibáñez Serrador plantea qué ocurriría en un mundo donde los niños se aliasen y decidieran aplicar la misma violencia pero esta vez hacia los adultos. (Lázaro-Reboll 119)

pacto con los Manubens] para que a ti no te faltara de nada.” Andreu se golpea la cabeza en señal de frustración al comprender al fin no sólo la imposibilidad de inventarse a sí mismo renegando a su familia, sino el papel decisivo que ésta ha desempeñado con el precio extremo pactado por su silencio para posibilitar su acceso a un mundo de recursos y oportunidades. La última revelación de su madre desbarata la narrativa en blanco y negro del franquismo con la que Andreu ha leído y guiado su realidad hasta el momento y a partir del cual ha de reconocer su equivocación y por tanto un cierto remordimiento por haber contribuido involuntariamente a la muerte de su padre. También encontramos un paralelismo en que Pascual, preso de lo que él vive en casa como un ambiente asfixiante, acaba por asesinar a su madre. Andreu, que ya expresó el agobio y el asco de ser miembro de su familia, de manera simbólica también mata a su madre. Cuando tras visitar a su hijo Florència se aleja compungida por el pasillo que da a la calle, Andreu empaña con vaho el cristal por el que éste la ve alejarse. El juego de luces recrea una especie de túnel del tiempo cuyo recuerdo materno será borroso y en blanco en negro, una última imagen de su madre, silueta difuminada poco a poco absorbida por una luz cegadora, escena que simboliza su camino hacia el olvido, hacia la nada.

Estos paralelismos tremendistas, que sintonizan mejor con los tintes escénicos más acostumbrados del género de terror, no son accidentales. Con *La familia de Pascual Duarte* (1942) el tremendismo se impone como técnica con la que enmarcar el por qué humano de la Guerra Civil dentro del realismo español de los años cuarenta. Villaronga recurre a esta misma estética realista, ambientada en lo rural, donde lo cotidiano está marcado por el acontecer de situaciones plausibles pero grotescas. Sin embargo esta alusión al tremendismo no es exactamente una recuperación continuista con las líneas

deterministas de Cela, que plantean una especie de carácter primitivo y violento *sui generis* de las clases populares españolas. Se puede decir más bien que Andreu constituye una respuesta alternativa frente a la figura de Pascual. Mientras que Cela sugiere una lectura de la guerra como fruto de una explosión de instintos agresivos, pasiones irracionales y conflictos atávicos mediante un sujeto elemental, de las capas más bajas de la sociedad, falto de recursos materiales, sociales y cognitivos con los que afrontar las circunstancias desafiantes de su vida y ante los que la venganza y la violencia parecen ser los remedios más eficaces al alcance de la mano, Villaronga presenta a Andreu, un sujeto de las clases más bajas que víctima de una fuerte injusticia económica y social, canso y avizor del futuro que le espera, se olvida de cualquier miramiento moral y se vende a cualquier precio con el fin de salir de la pobreza y el oprobio. Es decir, Villaronga le da la vuelta al argumento de la novela de Cela, una de las novelas esenciales de la guerra —a pesar de que la centralidad de la guerra sea elíptica— a menudo considerada como una de las más leídas después de *El Quijote*. A diferencia de Cela, Villaronga no culpabiliza el carácter de las clases bajas como germen de la guerra sino que presenta a este enorme demográfico social como víctimas de una doble injusticia; primero de la pobreza programática y segundo de los inaceptables medios provistos para su salida, que demandan una total pérdida de la dignidad.

Otro aspecto que hace de Andreu un monstruo moderno es su carácter híbrido, rasgo que, como explica Karin Myhre, deriva su importancia de su habilidad de romper con el orden de categorías normativas (217). En el caso de Andreu, ante el pronóstico del alcalde, las promesas incumplidas a su padre, su cambio de nombre y apellido, y el rechazo y negación de su madre, la pregunta que nos podemos hacer es: ¿de quién es hijo

Andreu finalmente? Sin embargo, la respuesta es compleja porque aunque Andreu se mueve en una clara trayectoria que gravita de sus padres hacia los Manubens, no resulta fácil concluir convincentemente su filiación. En un sentido biológico todo parece claro, a pesar de sus dudas acerca de si Farriol es o no su padre. Pero en un sentido afectivo, parece que Andreu acaba por no tener ningún apego emocional hacia nadie, ni familia original ni adoptiva. Quizá el único afecto que mantiene cuando la situación familiar alcanza cotas mínimas sea el vínculo sentimental hacia el joven tuberculoso del convento. De hecho, esa parece ser la última relación en la que Andreu se rige de acuerdo a una lógica emocional humana no basada en las conveniencias o en los intereses materiales. Es cierto que lo que le une al joven no es estrictamente amistoso tampoco. Ante los terribles planes de Andreu de querer incendiar el pueblo para poder huir, el joven le aconseja que no se deje llevar por las bajas pasiones ni que acepte las soluciones mediocres que le impongan los demás, sino que “vuel[e] alto y no [se] deje[...] atrapar por nadie” es decir, que “eli[ja] lo que más le guste.” Por este motivo, Andreu, que poco a poco ha ido tomando consciencia de su orientación sexual, procede a poner en práctica el consejo al manifestar su preferencia diciéndole: “entonces vente conmigo.” Este último encuentro se puede interpretar como el postrer intento por parte de Andreu por encontrar algo estable a lo que asirse en medio de la tormenta y no entregarse totalmente ni a la monstruosidad que se ha ido apoderando de él ni a las monstruosas decisiones que se avecinan. Sin embargo, la negativa del joven, consciente de su enfermedad y de estar condenado a morir pronto o a “abrir[...] las alas del todo” —como prefiere llamarlo poéticamente— cierra la puerta de la infancia, de los sueños y de lo platónico para Andreu. Esta etapa que muere, y de la cual se despidе dando un abrazo al joven, porque a pesar de que éste trate

de impedirlo para prevenir el posible contagio de la tuberculosis que padece, Andreu se sabe también en cierto modo un poco condenado y muerto, es una situación que nos informa de una nueva víctima de la posguerra y que por yuxtaposición escénica con la anterior en referencia a una simbólica muerte parcial, nos retrotrae a las palabras de su prima Núria al manifestar “date cuenta de que yo ya estoy un poco enterrada.”

Por consiguiente, frente a la recomendación de ser fiel a sí mismo “elig[iendo] lo que más [le] guste” y la imposibilidad de conseguir lo deseado, se acaba imponiendo la lógica de la posguerra, la prerrogativa de los vencedores tantas veces recalcada por el alcalde o el maestro y que la señora Manubens personaliza para Andreu asegurándole que “tu madre hará lo que más te convenga.” Pero aunque la historia concluye en un tono ominoso, con un Andreu que vuelve al aula y una puerta que nos deja afuera, indicando el fin de una etapa personal y el comienzo de otra más obscena (literalmente *obscēnus*, en referencia a algo que por ofensivo o repugnante ocurre fuera de escena) en la que se rinde a la dialéctica del vencedor y donde acepta como ineludibles las condiciones estructurales y de promoción impuestas por su sistema —como constata su entrega a los engranajes reeducativos del régimen—, no se puede concluir definitivamente que Andreu haya logrado una transformación completa a pesar de sus marcados esfuerzos en esa dirección.

Andreu está condenado a permanecer como sujeto híbrido, ya que no puede pertenecer plenamente a ninguna de las categorías sobre las que se articula la posguerra, de entre las que destacan vencedores/vencidos, ricos/pobres, o las que afectan a su entorno personal: izquierda/derecha, lealtad/traición, familia/enemigo. Desde la perspectiva familiar, Andreu se ha unido a los vencedores, abandonando a la familia conscientemente, rechazando y escindiéndose de los lazos e ideología familiares para

incorporarse intencionalmente al mundo de los vencedores, transformación que lo convierte en un traidor y por tanto, lo distancia y enemista con respecto a sus orígenes. Desde la perspectiva de los Manubens, Andreu es un advenedizo, el precio de un chantaje por una mala operación pero sobre la cual se guardan la última baza. Dentro del contexto franquista, resulta claro que Andreu migra hacia un mundo donde el peso de ciertas ortodoxias identitarias basadas en el origen familiar, la casta económica, los valores políticos y el dogma religioso no le van a permitir ingresar de lleno; siempre habrá algo o alguien para recordarle, por activa o por pasiva, su condición de no pertenencia. Por eso, la hibridez que conforma la monstruosidad de Andreu es doble. Una, por cómo lo perciben y lo reciben desde las dos dicotomías de las que proviene y en que participa en función de cómo se estructura y se define la posguerra y otra, por cómo se concibe a sí mismo en la intimidad, conocedor de sus orígenes biográficos y sus deseos prohibidos que ha de sintonizar y reconciliar con las exigencias contextuales de su nuevo entorno. Así, tomando por ejemplo algo tan intrínseco a la identidad personal como es la sexualidad, una vez asumida su homosexualidad, la supervivencia de Andreu dentro del ámbito homófobo del franquismo depende y radica en sus habilidades miméticas, ya que habrá de valerse y perfeccionar una capacidad adaptativa camaleónica que invisibilice lo interno. Es decir, Andreu ha de lograr una hibridez que incorpore, al grado sea necesario, elementos opuestos que le permitan reinventarse a sí mismo para amoldarse a su entorno, al tiempo que le permitan ser capaz de dar salida a necesidades personales de carácter sentimental y sexual socialmente estigmatizadas. La lectura que Abigail Lee Six y Hannah Thompson aplican al monstruo del s. XIX, resulta igualmente válida aquí para leer a Andreu si consideramos que sus acciones constituyen “[a] transgression of

boundaries [that] destabilize what had been seen as clear and normally uncrossable lines. In so doing, [he] also question[s] the validity of binary pairs” (237) sobre los que se argumenta la posguerra y que se ha aceptado tradicionalmente en la representación de niños del mismo periodo. Por esta razón resulta tan complejo leer a Andreu, porque Villaronga rompe con las disyuntivas de los acostumbrados moldes narrativos de la guerra y la posguerra, establecidos en capas de significados unidireccionales superpuestos en torno a categorías tales como buenos o malos, izquierda o derecha, vencidos o vencedores, víctimas o verdugos, inocencia o culpabilidad y las reemplaza por conjunciones de cuya copulatividad surgen las auténticas monstruosidades híbridas que engendra la posguerra. De esta forma, la monstruosidad de Andreu no sólo radica en la hibridez de encarnar dos categorías diferentes y además opuestas, sino que al hacerlo de manera simultánea —a pesar de sus esfuerzos por resaltar una identidad y esconder la otra— genera una fuerte ambigüedad, un espacio interpretativo donde se produce un choque de lecturas que por paradójicas, rompen con esquemas de representación previos y obligan a una reconceptualización de los paradigmas explicativos predominantes, es decir, cumple una de las características esenciales que fundamenta la razón de ser del monstruo (Russell 181): colapsar la validez de lo que se recibe como natural y normativo.

Un detalle que recoge particularmente bien este aspecto de la hibridez de Andreu y que nos lleva a considerar los últimos rasgos modernos de su monstruosidad, lo encontramos de nuevo en la última visita que recibe de su madre. La visita es extremadamente breve y nos llama la atención por la dureza y frialdad que Andreu muestra hacia su madre. Al tiempo que Florència procede a sacar los productos alimenticios que le ha traído con objeto de la ocasión (auténticos majares y artículos de

lujo, dado el marco de escasez que define los años del hambre), ésta le comenta en un tono distendido y conversacional el tremendo esfuerzo logístico que ha tenido que hacer para poder ausentarse de la fábrica y coordinar múltiples desplazamientos para poder llegar hasta el lugar donde ahora él estudia. Sin embargo, Andreu, en lo que supone un primer indicio y un alarde del tipo de educación que está recibiendo con los escolapios, mide las palabras literalmente y corta en seco a su madre al decir: “si es tan complicado, no hace falta que vengas más.” La contestación de Andreu muestra que ha aprendido a utilizar el lenguaje como un arma arrojadiza hiriente, trastocando contextos, pervirtiendo el significado de las palabras y de las cosas, para con ello tornar un comentario inocente en una incriminación o un veredicto de culpabilidad. Este “arte” en tergiversación y beligerancia es una pequeña muestra del modelo de nuevo español que el franquismo va gestando de cara al futuro entre las nuevas generaciones. No obstante, la reprobación de Florència, “¿tú crees que tienes que tratarme así?” no sólo denuncia la actitud de Andreu sino que le muestra lo excesivo e innecesario de su comentario. La cara de Andreu denota un cierto tipo de malestar, fruto de reconocer que su madre tiene razón y que quizá no domina su nueva arma con suficiente sutileza al no saber modularla de acuerdo con el lugar y el momento sino que la aplica con automatismo indiscriminado. La conversación entre ambos, que por parte de Florència pronto deviene en una reevaluación del pasado y la aparentemente inevitable cadena de sucesos trágicos que conducen al presente, no es del agrado de Andreu, que se posiciona como vencedor, en pleno ascenso social y para quien el pasado es más bien un lastre motivo de vergüenza que una causa de celebración. Las palabras de Florència le demuestran que su transformación nunca será completa sino que está abocado a la hibridez, porque hay una parte de él —su consciencia imborrable

del pasado familiar— que siempre estará presente para contradecir y enturbiar cualquier intento por elucubrar fantasías biográficas que sugieran una génesis personal más deseable. Pero la pieza que confirma lo erróneo de su interpretación acerca del pasado familiar, y que pone de manifiesto lo profundamente perturbador del sistema de valores del que se ha ido impregnando —un sistema que no se basa en una valuación moral de los hechos sino en un cálculo material de intereses en términos de costes y beneficios— es lo que revela la reflexión más siniestra de toda la argumentación: la mudanza calculada de la identidad.

Este es quizá el aspecto más terrible, reconocible y desconcertante del comportamiento de Andreu: una lógica ética para la posguerra que toma como modelo de conducta y guía de intereses las lecciones que se desprenden de la Guerra Civil. Estas lecciones, que se indican y se reiteran desde múltiples ángulos y voces, y que a la larga acaban deformando tanto su aprendizaje como sus esquemas, son las que en última instancia, primero con las revelaciones de Pauleta y finalmente con las de Florència, orientan y consolidan la transformación calculada de Andreu. Por consiguiente, debemos hacer un último examen que analice el auténtico germen ideológico que ha decantado la balanza, un discurso que por conveniencia y conspicua disponibilidad lo podemos ubicar dentro del espacio escolar.

El maestro del pueblo, un maestro franquista inmerso en la tarea saneadora delegada en la educación de posguerra de promover una educación y una memoria de la guerra afín a los principios del Movimiento, nos sirve como ejemplo por la sencillez con que articula los principios que el franquismo utiliza para validar su victoria. Una de las escenas de la película nos presenta al Sr. Madern impartiendo una clase muy acorde con

los intereses imperantes del momento. El famoso “dictado”, técnica pedagógica con la que supuestamente los estudiantes aprenden a pulir sus errores ortográficos, adquiere un significado especial dentro del contexto de la película. Un dictado, un ejercicio aparentemente inocente, resulta no serlo cuando nos percatamos de que simultáneamente lo que se lleva a cabo es un ejercicio distinto; se alecciona a los estudiantes en un tipo de historiografía que sirve para legitimar la victoria franquista. Precisamente, la relación que existe entre Madern y los alumnos nos sirve a su vez como metáfora del franquismo. Al dictar, Madern no es sólo el maestro de los niños que alecciona en lo ortográfico sino que simbólicamente encarna la función de “dictador”, que prescribe como lección una lectura hegemónica de la guerra que todos han de repetir simultáneamente con puntos y comas: “La victoria nunca es neutral ni inmerecida, hay que alejarse de los vencidos como se aleja uno de la peste... *Vae victis* que significa: ¡Ay, de los vencidos! Los vencidos no tienen derecho ni a una pequeña nota a pie de página en el gran libro de la Historia, porque la historia la escriben siempre los vencedores.”

Walter Benjamin nos advierte contra las trampas escondidas detrás de una concepción historiográfica de la Historia y cualquier presunción de progreso al mantener que “there is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism.” (392) Así, la noción que defiende el maestro de que el vencedor tiene el derecho a reclamar como botín de guerra el privilegio de escribir e imponer unilateralmente su versión de los hechos, nos ha de dar lugar a la pausa y la reflexión acerca del tremendo coste humano detrás de las ensangrentadas páginas de la Historia y la barbarie que éste inculca a los niños. De hecho, en un gesto burlón a la par que crítico, hay que notar dónde nos lleva la cámara justo después de lo que Madern acaba de

sentenciar; nos muestra la petaca que extrae del cajón del escritorio de la que procede a echar un trago, sugiriendo muy claramente que su discurso está cargado de una cierta dosis de ebriedad y/o que para tragárselo también es necesario estarlo. Es a través de la explicación que el maestro ofrece justo al finalizar el dictado donde podemos ver que la lógica lineal de causas y efectos que supuestamente rige la narrativa historiográfica resulta estar inherentemente viciada cuando añade:

Madern: Conste aún así que yo siempre estoy a favor de los vencedores: porque tienen más mérito. ¿Alguien sabe por qué?...

Quirze: ¡Porque son más valientes!

Maderns: ¡No! Porque han sabido ganar. Y sólo puede ganar, aquél que sabe ganar.

De esta guisa, la lógica que valida la versión del vencedor por el mero hecho de serlo es una falacia argumental porque presenta una falsa tautología donde causa y consecuencia —“saber vencer” y “saber ganar” para ser más exactos— nos confirman un resultado sin explicarnos nada acerca de los motivos que los vinculan. Es decir, que las causas de la victoria franquista que al régimen le gustaría inculcar (como así hace), especialmente desde un punto de vista bélico-militar —como sugiere el contexto de posguerra donde se enseña sobre vencedores y vencidos y que se insinúa aún más abiertamente con el movimiento de caballo que el maestro realiza en la partida de ajedrez que tiene desplegada en su escritorio— bien pueden deberse a una superioridad táctica, estratégica o logística sujetas, eso sí, a unas preestablecidas reglas de igualdad —como en ajedrez— donde “sólo puede ganar aquél que sabe ganar.” Sin embargo, la explicación de la victoria que —por incómoda— el maestro omite es que muchas veces ésta se debe a otras

causas menos prestigiosas e incluso deslegitimadoras, como por ejemplo tener el apoyo de ciertos intereses particularmente poderosos, como la Alemania de Hitler o la Italia de Mussolini, que decanten desproporcionadamente una victoria que de otro modo hubiese sido más difícil o si acaso imposible lograr (Graham 24; Forrest 73; Leitz 115). Pero es la falsa lógica aplastante que equipara victoria con mérito —y que dentro de la teleológica narrativa religiosa de la Cruzada de aquéllos años se correspondía con la razón, la Verdad y especialmente “la gracia de Dios”— la que lleva inscrita dentro de sí una monstruosa filosofía de vida que aúna los peores pronósticos de Hobbes en su planteamiento de que “el hombre es un lobo para el hombre” y la ética más reaccionaria de Maquiavelo en lo referente a que “el fin justifica los medios.” Es decir, la lección del maestro franquista es la lección sesgada del historicismo, que equipara belicismo con supervivencia y está con legitimidad, o planteado en términos más próximos al espectador actual —un espectador sometido a las polémicas de la memoria histórica— la noción de que la victoria militar merece reconocimiento histórico en virtud de su mero triunfo y su continuismo posterior. Lo que este criterio implica y contrapone es que la derrota, por suponer el cese y extinción de lo anterior, merece el silencio y el olvido.

Las analogías de este modelo de pensamiento no se hacen esperar y son estas “lecciones de guerra” las que se imponen y dan pleno sentido al orden de relaciones de la posguerra cuando el maestro se apresta a establecer que: “Del mismo modo que tienen más mérito los ricos que los pobres.” Esta proposición, que Roviretes se apresura a completar agregando un sonoro “por el dinero” capta en la espontaneidad irreflexiva de la voz infantil el mensaje más llano de la posguerra: la Guerra Civil la ganó el dinero de los ricos. Sin embargo, esta conclusión que es tan obvia a los ojos de una niña es a su vez

demasiado descarada como para aceptarla abiertamente. La sonrisa socarrona de Maderns, que concede el contenido sin aceptar la formulación del predicado con un “casi... casi”, refleja lo abrupto del mensaje y la incuestionable vigencia de la respuesta a la par que revela otro de los cometidos de su misión pedagógica: pulir y sofisticar la verbalización de un tácito sistema socioeconómico cuyo funcionamiento los niños ya entienden perfectamente. No obstante, la respuesta a la segunda pregunta que formula Madern acerca del mérito de los ricos no se aborda explícitamente sino que queda en manos del espectador, a quién se introduce en el arte franquista del eufemismo; se nos deja con un silogismo que por paralelismo con la proposición anterior, nos vemos obligados a completar con un sendo “porque han sabido ganar.”

Resulta irónico comprobar cómo ni siquiera el maestro es capaz de evitar hacer una lectura materialista histórica de la propia visión historicista que presenta de las guerras. Al establecer una equiparación entre vencedores y vencidos y ricos y pobres, lo que está afirmando es que la tesis central de su argumento en lo referente a lo bélico es extensible a la economía, revelando por tanto que desde la óptica de los vencedores la Guerra Civil no fue librada en defensa de altruismos ideológicos o religiosos ni por estar movidos por un fuerte sentido de dirección histórica sino que fue una guerra económica de ricos contra pobres donde el mérito de los primeros residió no necesariamente en el dinero, sino en su capacidad para imponer sus intereses económicos por encima de los demás.⁴⁵ Este es el auténtico discurso monstruoso que satura el entorno de Andreu y que

⁴⁵ Reflexión que encuentra su doble significado tanto en el momento diegético histórico de la película como en el presente en el que el público la recibe, planteando una conexión entre los discursos socioeconómicos defendidos por un régimen dictatorial que aboga por la imposición de una miseria generalizada y los requisitos socioeconómicos de corte neoliberal que mediante la dictadura del mercado actual acarrea la crisis socioeconómica más grave que sufre España desde la Guerra Civil.

sumado a las presiones materiales de la escasez, el hambre, el oprobio, la vergüenza y una vida sin esperanzas de futuro desemboca en el nuevo Andrés. Un Andrés, por otra parte, que como el monstruo moderno que es, al guiarse por los intereses no tiene límites, se siente imparable. Cuando declara abiertamente su rechazo a su familia y su deseo de no ser como uno de ellos, Núria le recrimina ser un “traidor” por estar incumpliendo el pacto de huida que ambos habían acordado. Sin embargo, las palabras de Andreu, al poner de manifiesto su capacidad rupturista diciendo “¡Si soy capaz de dejar a mi madre, por qué no iba ser capaz de dejarte a ti!” anuncian el fin de la comunidad y simbolizan la imposibilidad cooperativa del sueño comunitario. Andreu se desliga de ataduras familiares y derrumba las barreras que le frenan con el fin de conseguir su objetivo. A pesar de su corta edad, su aspecto un tanto enfermizo y su condición vulnerable, al unirse a los Manubens, Andreu se ha convertido en todo un gigante. Se puede comprobar por ejemplo en el hecho de que su actitud hacia su madre es progresivamente más desafiante y beligerante, sometiéndola a interrogatorios, insinuaciones, desconfianzas, negativas y exabruptos. Para cuando llegamos a la última visita es Andreu quien da órdenes, quien insinúa, quien interrumpe, quien manda sentar, callar y quien ofende.

La revelación final de que su padre “se dejó matar para que tú estuvieras aquí” completa su conocimiento de la historia y trastoca sus esquemas de una manera fundamental, de forma que ya no puede rechazar completamente la memoria de su padre y el encubrimiento de su madre sino que ha de vivir con el grado de ambigüedad que corresponde a terceras posturas. Sin embargo, lejos de rehabilitar la memoria del padre, Andreu opta por ser Andrés. Cuando su madre sale de la sala de visitas, Andreu se golpea en la cabeza lleno de frustración, frustración al saber que todo este tiempo estuvo

equivocado, al menos en parte. No obstante, lejos de rectificar el error y reivindicar a su madre, lo que prosigue es el momento más siniestro y desalentador de toda la historia: Andrés opta por el futuro mejor que le brinda la vía económica habilitada por los Manubens a sabiendas de haber rechazado a su familia por motivos parcialmente incorrectos. Por tanto, la última característica monstruosa de Andreu que cierra la narración y proyecta sus efectos hasta el presente, es que no hay una resolución satisfactoria de la situación: el monstruo sobrevive y triunfa. La implantación sólida de la monstruosidad impide un retorno al orden natural de las cosas y sugiere por tanto que el futuro nunca fue más desolador porque, como señala Moretti, la promesa del monstruo es que el futuro será, por definición, monstruoso (84).

Si la pregunta con que en un principio se abordaba la narración filmica era “¿qué es un monstruo?” cuya respuesta se elabora mediante el seguimiento de la gestación y el nacimiento de un espécimen, la conclusión de la historia cierra con un planteamiento ligeramente diferente y más inquietante si cabe: ¿dónde está ahora el monstruo? Esta interrogante, que sin lugar a dudas abre la puerta a un espacio de posibilidades relacionado con el imaginario político y económico nacional, entraña la incómoda y desconcertante reflexión de que tal vez, voluntaria o involuntariamente, algo del monstruoso discurso franquista al que se ve sometido Andreu haya hecho mella también en nosotros. Ingebretsen nos recuerda que “the monster is the epistemological suture between what is seen and what must be meant.” (41) Por eso, *Pa negre* pertenece a un tipo de cine en que el terror no emana de los recursos habituales asociados con lo sensorialmente perceptible, como la ambientación, el susto ante lo imprevisto, los efectos musicales, ni siquiera la violencia. El miedo surge al considerar las perturbadoras

implicaciones intelectuales de lo presentado. En este caso, la posibilidad de que haya algo de Andreu en todos nosotros; la realidad de haber heredado no sólo una triste historia nacional sino la posibilidad de que haya algo residual, monstruoso y fundacional en la formación cultural de nuestra identidad; el rastro de algo abyecto e inextricable en nuestro comportamiento y pensamiento proveniente de un pasado abominable pero cuyas huellas perviven en nosotros en el presente.

CAPÍTULO IV

BALADA TRISTE DE TROMPETA: ¿POR UN PASADO QUE MURIÓ?

Balada triste de trompeta (2010), la película escrita y dirigida por Álex de la Iglesia, es posiblemente la que hasta el momento sea la obra más incomprendida de toda la trayectoria del director vasco. La recepción por parte de la crítica cinematográfica ha quedado bastante dividida y la acogida del público ha sido tibia.⁶⁵ Mientras que algunos han dado en considerar que la película es una obra maestra, muchos otros la han calificado de exagerada, sensacionalista o falta de la seriedad necesaria para con los temas que trata (especialmente en aquello más relacionado con la Guerra Civil). Quizá una de las pruebas más palpables que refleja esta ambivalencia crítica sea su nominación a los Goyas 2011. Fue una de las películas más nominadas⁶⁶ junto a *Pa negre* (2010) de Agustí Villaronga, siendo ésta última la que a la postre resultaría ser la gran ganadora de la edición. A pesar de las numerosas nominaciones de que *Balada triste* fue objeto, no deja de ser cierto que fue una de las menos galardonadas —quizá la gran decepción de la edición— recibiendo dos Goyas, uno por maquillaje y peluquería y otro por efectos especiales, algo que contrasta aún más si se tiene en cuenta su éxito considerable fuera de España.

El que la crítica española se decantase por otorgar dos premios menores, que tienen más que ver con el presupuesto y el montaje estético de la producción que los más codiciados y prestigiosos galardones de mejor película, mejor guión o mejor director,⁶⁷

⁶⁵ Un hecho a considerar lo encontramos por ejemplo en la discrepancia entre el presupuesto de producción, en torno a los 7.000.000 € y los escasos 2.200.000 € de recaudación en taquilla.

⁶⁶ *Balada triste de trompeta* recibió 16 nominaciones a los Goyas 2011.

⁶⁷ Como así ocurrió con los dos últimos en la Muestra de Venecia de 2010, donde *Balada triste* obtuvo el reconocimiento que luego se le negaría en casa, recibiendo el León de Plata a la mejor dirección y el premio al mejor guión. En 2012 recibió el Cóndor de Plata a la mejor película iberoamericana por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

ponen de manifiesto la incompreensión de la cinta por parte de un jurado que se quedó absorto ante el carácter hiperbólico y desbordante de algunas de sus escenas, así como el aspecto grotesco y deforme de su estética y sus protagonistas, pero que no pareció captar o valorar suficientemente la riqueza de su trasfondo discursivo. Merece la pena tener esto en cuenta para constatar cómo, dos aproximaciones al tema de la guerra y la posguerra que se filman casi simultáneamente, comparten una afinidad temática, utilizan algunas de las mismas técnicas y estrategias narrativas⁶⁸ y establecen un planteamiento discursivo parecido con respecto a los efectos de estos legados históricos —resumibles en la idea básica de que con el franquismo se produce una (de)formación monstruosa de la identidad cultural española cuyas secuelas se manifiestan hasta nuestros días— se ven sujetas a evaluaciones tan diferentes, que ponen en evidencia la pervivencia institucional de restrictivos criterios de calidad artística; gustos anclados y reminiscentes de la conocida Ley Miró, “a law intended to establish Spanish film as a *bien cultural* for national identity and profit” (Divine 336).

Este detalle resulta particularmente evidente si tenemos en cuenta que aunque ambas películas utilizan el discurso de la monstruosidad como vehículo con el que explorar el traumático pasado de la guerra y sus perniciosas consecuencias sociales, lo hacen desde géneros y estéticas diferentes, donde el realismo estético y formal de *Pa negre* se amolda a lo que Susan Divine denomina “[t]he Socialist party’s decree [...] as the style of Spanish national cinema” (336) —un cine artístico de autor— mientras que *Balada triste*, aunque fiel también a las señas de autor que De la Iglesia ha ido cultivando

⁶⁸ Ambas acuden a la fórmula del *Bildungsroman* y hacen uso de convenciones genéricas del terror para promover un cierto tipo de lectura.

a lo largo de su carrera, rompe moldes al entablar referencias cinematográficas con varios géneros populares-comerciales del ámbito anglosajón, como el cine de terror, el thriller o el suspense, compaginándolas a su vez con referencias a tradiciones literarias y cinematográficas locales cultas, como el esperpento de Valle-Inclán, el Quijote de Cervantes, o el reivindicativo Nuevo Cine español de los 70 “busca[ndo] el sentido de su pastiche genérico en la particularidad cultural” (Nicolás 59) del contexto en el que se ambienta y se desenvuelven la trama y sus personajes. Es decir, que la valoración y premio que otorga el jurado estriba en gran medida en considerar que mientras Villaronga promueve un tipo de cine que se recibe como un cine “serio”, “reivindicativo” o “crítico”, De la Iglesia se decanta por un pastiche a caballo entre el casticismo burlón y el cine comercial de entretenimiento, que no aporta un mensaje relevante a la conversación cultural sino más bien aforo en taquilla.

Frente al aparente fracaso en los Goyas, la lectura de *Balada triste* propuesta a continuación difiere de la del jurado español y parte por reconocer y subrayar en primer lugar —en consonancia con lo que la crítica ha venido detectando con respecto a trabajos anteriores de De la Iglesia— la existencia de una elaborada complejidad interna de textos y géneros en el seno de esta obra, complejidad de entre la cual, su marcada riqueza intertextual es quizá uno de sus mayores contribuyentes y uno de los emblemas de autoría más reconocibles y comúnmente establecidos. En *Balada triste* se produce una confluencia sinérgica entre texto, contexto, género y estética que invita al espectador a presenciar una deconstrucción de la historia de España desde la Guerra Civil a la Transición; deconstrucción que abarca sus ideologías e identidades políticas, los papeles sociales impuestos por el franquismo, los anhelos de futuro de una sociedad con fuertes

contradicciones internas y las claves de sus éxitos y sus fracasos. Este ejercicio deconstructivo se ve facilitado a su vez por el hecho de que la película de De la Iglesia no sólo elabora un esperpento en términos valleinclanescos, como han señalado algunos miembros de la crítica especializada,⁶⁹ sino que crea lo que podemos denominar un “esperpento de terror”, de una naturaleza híbrida, con una estética muy particular, brillantemente ideado y articulado y tal vez por este mismo motivo, una película condenada a la incomprensión.⁷⁰

A continuación se hace un estudio del funcionamiento de esta mezcla de géneros mediante una exploración de la construcción y evolución de sus personajes para subrayar la idoneidad de una fértil confluencia en la que discurso y género se entrelazan y refuerzan. Más concretamente, lo que aquí se defiende, y en lo que nos enfocaremos mayormente, es el análisis del proceso de creación y codificación de dos identidades en conflicto que, fruto de sus incompatibilidades, acaban atrapadas en una espiral de deformación y degradación que alcanza lo extremo y lo monstruoso, para así, recurriendo al discurso de la monstruosidad y de acuerdo con una visión simplificada y estereotipada del pasado, recrear, de una manera condensada pero accesible, la historia reciente de España de acuerdo a tres dimensiones o niveles de lectura posibles: biográfico, histórico y alegórico. Estos tres planos arrojan una misma conclusión, tanto en conjunto como por separado, y que resumimos aquí como la idea de que la historia de España es una historia

⁶⁹ Entre estos se pueden destacar las lecturas de Vicente Benet, Manuel Nicolás Messeguer o Alison Ribeiro de Menezes.

⁷⁰ Este parece ser un aspecto recurrente en lo que respecta al uso del esperpento, dado que más allá de las destrezas de De la Iglesia en lo concerniente al uso y la aplicación del mismo para conseguir una estética y un efecto discursivo determinados, no hace falta sino remitirse a un ejemplo tan reconocible como Valle-Inclán, alguien tan celebrado en la actualidad pero sobre quien su producción cultural pasó desapercibida para su crítica contemporánea que, como señalan Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, no supo encontrar el significado a sus esperpentos.

horrible, no necesariamente por las atrocidades que sufre a lo largo de 40 años de franquismo —ni tampoco dándolas por descontado— sino por la aparente imposibilidad o incapacidad de encontrar una solución con la que poder escapar de un ambiente de pesadilla, que acaba por degenerar en conductas vengativas, violentas, o simplemente trastornadas donde, en última instancia, la enajenación de la identidad y la monstruosidad de las circunstancias que la crean se entremezclan y se confunden, produciendo una suerte de país aberrante de la locura y el caos poblado por seres monstruosos.

Balada triste comienza con la infancia truncada de Javier, hijo del payaso tonto de un circo en Madrid. En 1937 el padre de Javier se ve reclutado por el ejército republicano para repeler una de las ofensivas militares de los nacionales en lo que resulta ser una carnicería bélica de la cual es uno de los pocos supervivientes. De ahí es enviado a prisión y posteriormente a trabajos forzados para excavar y erigir, respectivamente, la cripta y la faraónica cruz de El Valle de los Caídos. Es precisamente allí donde Javier, ahora adolescente, se infiltra en las obras dispuesto a llevar a la práctica la consigna que con anterioridad su padre le encomendara como la única forma de escapar su destino: la venganza. La explosión dentro de las galerías subterráneas con la que Javier trata de dinamitar la obra franquista desde sus entrañas, provoca un intento de liberación fallido en el que su padre muere pateado a manos del caballo del general Salcedo. En un último intento por salvar a su padre, Javier derriba al general de su caballo, a consecuencia de lo cual Salcedo pierde accidentalmente un ojo, y esto se convierte a su vez en motivo que le llevará a buscarlo con ansia de venganza el resto de su vida. La venganza, junto a la disyuntiva que mezcla y confunde nociones de amor con deseo, es uno de los temas recurrentes y centrales que más mueven la acción a lo largo de la película: la venganza

intergeneracional, la venganza como única solución ante la injusticia de un destino cruel, o la violencia como única forma de actuación vindicante e intento de reparación ante un sistema tiránico que no permite un arbitrio razonado de intereses.

Tras un salto narrativo de casi 30 años, reencontramos a Javier a principios de los años 70 quien, siguiendo los pasos familiares, trata de incorporarse como payaso al circo *Wonderland*. Sin embargo, su papel, vaticinado y sentenciado por su padre, es el más bajo y castigado de los tres payasos que componen el número habitual: Javier se integra al circo como el payaso triste, un claro contraste con respecto al papel del payaso gracioso o el payaso tonto, como fuera su padre. Allí conoce a Natalia, una trapecista del circo de la que se queda hechizado inmediatamente. También conoce a Sergio, el payaso gracioso con el que pasará a trabajar, cuyo temperamento y agresividad resultan ser un gran problema dentro y fuera de la carpa y quien, casualmente, es también el novio de Natalia. Para mayores males, Natalia acaba fijándose en el comportamiento “atípico” de Javier y se siente singularmente atraída hacia él. Así se siembran las semillas de un turbulento triángulo amoroso en el que la historia va *in crescendo* y se torna a cada paso más grotesca, absurda y dramática. Tras múltiples encuentros y desencuentros, Natalia confirma su amor por Javier pero ambos son incapaces de deshacerse de las garras de Sergio hasta que Natalia, en un desenlace fatídico, muere intentado escapar de Sergio.

Coordenadas teórico-culturales para representar un pasado monstruoso

Los esperpentos, según explican Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas, son “más que una mera técnica [estética], como se suele decir, pasando así por alto su complejidad, [sino que son] una redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera grotesca de dar forma a la tragedia nacional.” (31) El carácter eminentemente

burlesco con el que los esperpentos se enfrentan a una realidad histórica abrumadora y aparentemente ineludible, más acorde con una especie de maldición fatídica conjurada por los dioses que un problema humanamente atajable, es una respuesta que busca sobreponerse a unas circunstancias desbordantes, aunque sólo sea temporalmente, subrayando mediante una crítica mordaz de lo ridículo, la lógica fundacional de algo que de otra forma se recibe como natural, inaccesible e irremediable. Así, aunque la estética de juego de máscaras hiperbólicas y estremecedoras del esperpento que confecciona De la Iglesia sugiera un cierto ludismo por su parte, o una cierta liviandad de propósito a través de un aparente distanciamiento estético escapista —larvado en el carácter absurdo, a veces socarrón, a veces de farsa de las situaciones—, al igual que ocurría con Valle-Inclán, sus referentes “están inspirados directamente en experiencias vivenciales de los períodos caóticos, ya contemporáneos, ya históricos, de la vida española.” (Cardona 28)

Por eso, podemos entender el esperpento como una forma de dialogar con la historia mediante la caricaturización de sus eventos y sus actores políticos con la finalidad de hacer sobresaliente y objeto de reflexión, lo humillante, lo vergonzoso, lo que no debería ser. De hecho, el que el esperpento haya adquirido reconocimiento como un producto español *sui generis*, con una larga tradición que se remonta más allá de Valle-Inclán y que seguramente tiene en el Barroco y en el declive del Imperio español en el s. XVII su punto de partida, nos habla de una práctica asociada con la decadencia, la derrota y el ejercicio de la introspección como actividades autocríticas que denotan una gran madurez intelectual, en las que reírse de uno mismo busca tanto un análisis de las causas del fracaso como una forma de sublimar una fuerte tristeza y amargura.

Balada triste participa y se suma a esta tradición parodiando el sentido trágico y grotesco de la historia de España al hacer un repaso histórico y crítico del franquismo e incluso, en cierto grado y por momentos, parodiando las propias fórmulas cinematográficas utilizadas para parodiar el franquismo. Del mismo modo que Valle-Inclán nos presenta a Max Estrella como antihéroe y sujeto histórico condenado al fracaso en *Luces de bohemia*, De la Iglesia lleva a cabo un ejercicio parecido a través de la biografía de su protagonista, Javier Granados. De esta forma, si bien nos recuerda y postula la validez del carácter personal y cotidiano con que en última instancia se vive y se accede a la historia, es mediante constantes alusiones al contexto histórico en el que se desarrolla la acción y la persistente dinámica de pesadilla y violencia que marca las relaciones interpersonales entre los personajes que De la Iglesia subraya el peso y las secuelas que la intromisión ineludible de lo sociohistórico depara en lo particular. Lo que se plantea a través de las múltiples encrucijadas en las que el franquismo intersecta la vida de Javier de manera aparentemente inevitable, no sólo supone la negación persistente de la razón y la justicia como tónica dominante en las vidas de las víctimas del franquismo, sino la imposibilidad de encontrar una salida o escapatoria exitosa a la situación —independientemente de la alternativa que se tome— ya bien se intente solventar la situación recurriendo a la violencia —compaginando heroísmo y venganza—, invisibilizándose —mediante la huida y el exilio—, o sucumbiendo a la resignación —comprobable en el sometimiento, el silencio, el conformismo e inclusive la imitación a la que se entrega el protagonista.

Pero lo que hace a este esperpento diferente, y si cabe, aún más complejo que muchos anteriores, es la peculiaridad añadida de ser un esperpento de terror. El legado

traumático del protagonista, marcado por una infancia truncada, movido por un sentido de responsabilidad y deuda hacia un pasado insoslayable e irreparable, todo ello sumado al ambiente frustrante y asfixiante de un entorno que lo condena a desempeñar siempre un papel objeto de intimidaciones, abusos y vejaciones, son algunos de los elementos más destacados que propician una transformación monstruosa a caballo entre la enajenación y la venganza, elementos que devienen en una historia donde la parodia de lo español deambula en el espacio incierto de lo indefinido y lo indefinible, tambaleándose entre lo esperpéntico y lo terrorífico, lo cómico y lo monstruoso.

El uso de monstruos como metáfora de sistemas y figuras políticas tiene una versatilidad enorme, y tal vez por eso, una larga tradición también (Ingebretsen 41). Sophia Arjana nos recuerda que “[t]he creation of monsters is a political act, and monsters are political creatures. [...] The creation of [...] monsters [is] a way to deal with unwanted communities” (12). Por consiguiente, la aparición de un monstruo en escena nos indica siempre, y ante todo, la presencia de un texto polisémico y ambiguo, un referente visual altamente codificado que demanda interpretación y cuya lectura nos revela los miedos y ansiedades culturales de un grupo. El monstruo encarna lo prohibido, reprimido, externo, contaminante e híbrido. Es por eso que los monstruos son la alteridad referencial absoluta frente a la que se construye la identidad del sujeto, y en un sentido más clásico, su función cultural es la de delimitar y patrullar las fronteras de lo natural y lo posible (Cohen 12). Por este motivo, la figura del monstruo a menudo se presenta o adquiere propiedades negativas al servir de receptáculo en el que proyectar temores, inseguridades y pesadillas sociales, tanto sobre aquello que se percibe próximo e inexplicable, como lo que resulta lejano y desconocido. A esto se debe también que la

reacción inicial habitual frente a la aparición del monstruo sea apartar la mirada o emprender la huida, puesto que su presencia es sinónima de advertencia, amenaza y peligro. El monstruo nos advierte sobre nuestra proximidad a los límites y la amenaza que su transgresión comporta para el grupo, así como el riesgo y peligro que corremos de convertirnos en Otro —y por consiguiente, sin posibilidad de retorno al hogar— si rebasamos el umbral de lo prohibido (12). A esto responde la inclusión del monstruo en algunas narrativas religiosas, de viajes o sobre mestizaje, aunque dado el tema de *Balada triste*, nos conviene resaltar aquí también la épica, en la que es común encontrar narraciones fundacionales que conllevan este supuesto cultural, donde es el enfrentamiento entre el héroe y el monstruo lo que posibilita la creación de un espacio seguro, al tiempo que amenazado, que refuerza el contraste de identidades a la par que consolida la normatividad de la comunidad. Pero paradójicamente, son también esa advertencia y amenaza lo que están detrás de la atracción y fascinación hacia el carácter liminal que todo monstruo encierra y que nos obliga a contemplarlo con asombro irremisible (Carroll 188).

La expansión del conocimiento no es posible sin rebasar la demarcación de lo conocido para adentrarnos en las incertidumbres de lo desconocido; el desarrollo de la identidad personal resulta incompleto sin entender qué nos hace diferentes; del mismo modo que las reglas del grupo se vuelven misteriosas y dogmáticas si no se comprenden los soterrados tabúes sociales sobre las que se asientan. Por eso, según han defendido tanto Richard Kerney como Arjana, aunque la lógica habitual por la que se crea y con la que se recibe al monstruo responde a la noción de que “[m]onsters serve an important function in the construction of identity as characters against which we define ourselves,

our normative behaviors and customs, and the larger community in which we live” (12), la formación del sujeto no sólo debe pasar por el acercamiento e interacción con el monstruo, sino que la formación crítica del sujeto moderno debe instigar a su vez un cuestionamiento de etiquetas, sabiendo descifrar las cicatrices del monstruo, los motivos de su conducta, sus orígenes y su razón de ser.⁷¹ Esa curiosidad y ese miedo, esa atracción y esa repulsa que caracterizan nuestra ominosa respuesta a los monstruos se dan cita por partida doble en *Balada triste* en las figuras de Javier y Sergio.

Sin embargo, dentro de este paradigma de representaciones se plantea un dilema adicional cuando las dos identidades contrapuestas y enfrentadas no se definen por su diferencia sino por su similitud. Es decir, la cuestión que se nos plantea es: ¿qué hacer cuando las dos identidades en pugna son monstruosas? Esta es la premisa de *Balada triste*, en la que son dos figuras monstruosas las que se enfrentan mutuamente por obtener el amor de una mujer, Natalia, en una lucha sentimental que alegoriza la historia de España y que De la Iglesia enmarca valiéndose del manido mito de “las dos Españas.”

En principio, la representación de ambos personajes como monstruos resulta problemática puesto que en cierta forma los equipara. No obstante, debemos recordar que la monstruosidad es un recurso discursivo ambiguo, que carece de sentido si no se decodifica correctamente la simbología de sus elementos referenciales. Por eso, no todos los monstruos son iguales; hay monstruos éticos y monstruos estéticos y aunque ambas vertientes son plausibles simultáneamente, tampoco tienen porqué serlo. Ciertamente esto

⁷¹ Este acercamiento progresista hacia el monstruo como figura o la monstruosidad como concepto discursivo se examinan de forma magistral en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice desde un punto de vista cinematográfico, político, familiar y formativo. Ver, “Monstrous Ambiguities: Victor Erice's *El espíritu de la colmena*.” de Dominique Russell.

es parte del juego que propone y explora De la Iglesia detrás de la construcción de las identidades de los dos payasos en conflicto, un juego con el que se le plantea al espectador la oportunidad de ensayar su capacidad de discriminación crítica. Pero lo que resulta más hábil por parte de De la Iglesia en este sentido —si bien más arriesgado en su apuesta— es su uso de una táctica argumental en común tanto con Llamazares y Villaronga como con otros escritores y directores españoles de la izquierda; recurrir a la monstruosidad como forma de representación política, algo que en este caso consiste en asumir la posición subalterna y demonizada que le asigna el discurso de la derecha para proceder a reventarla desde dentro.⁷²

Con esta finalidad en mente, De la Iglesia introduce la escurridiza figura del payaso, una figura ambigua y subversiva que entabla relación directa con una larga tradición artística popular y festiva de la que todavía se conserva cierta memoria cultural y que sirve como receptáculo en el que depositar las paradojas, opuestos y contradicciones identitarias y sociales del momento histórico en cuestión (McManus 15). El payaso, nos explica David Robb, “like its extended family of fools, jesters, picaros and tricksters, has a variety of functions all focused around its status and image of being ‘other.’ [...] The clown ... is essentially a blank space on which anything can be projected. Author and audience conspire mutually in this projection” (1). Por este motivo, el que ambas figuras aparezcan como payasos nos invita a pensar primero en los roles fijos y preestablecidos a que se ven sujetos y que precipitan la tensión en la que se

⁷² Como sería el caso de Víctor Erice con *El espíritu de la colmena* (1973), Agustí Villaronga con *El mar* (2000), Claudio Guerín Hill con *La campana del infierno* (1973), Miguel Delibes con *Las ratas* (1962) o *Los santos inocentes* (1981), Juan Marsé en *Si te dicen que caí* (1973), o Carlos Rojas con *Aquelarre* (1970).

fundamenta su actuación. En este caso, la labor del espectador consiste en identificar los rasgos que corresponden y definen a Sergio y a Javier como payaso gracioso y payaso triste respectivamente. Pero por encima de esto, el auténtico valor funcional detrás de esta elección de figuras representacionales es que nos invita a confabular con el autor acerca de las bases fundacionales (estructurales) de la discordia entre los personajes y lo irreconciliable de sus posturas con respecto a la (in)viabilidad de su espectáculo. Es decir, nos invita a asignar significado mediante nuestra participación activa, como espectadores, en la proyección de identidades e intereses en conflicto, de miedos y ausencias, de pasiones y legados incompletos —deformes— y por tanto, indescifrados y pendientes, que resurgen en el presente.

Por consiguiente, un análisis cuidadoso nos debe indicar rápidamente que la propuesta de De la Iglesia de mostrarnos dos identidades históricas en conflicto bajo la guisa de payasos monstruosos, no responde a una malentendida actitud de neutralidad frente a los hechos históricos —como por otra parte así se pide actualmente en boca de muchos acólitos de la derecha española, a menudo reconocibles por intervenciones que abogan por un reparto igual de culpas y responsabilidades, que buscan en la equidistancia una supuesta dosis de verdad que sirva de absolución general, cuando no soslayar la cuestión por completo— sino que estamos más bien ante un complicado intento malabar por plasmar la presente tergiversación interpretativa hacia la que gravita el balance sociohistórico de la guerra y el franquismo, al tiempo que intenta dialogar la actual diatriba memorística de la guerra y corregir sus desequilibrios.

Debemos recordar primero, y conceder en cierta forma, la lógica inherente de que en un asunto tan polarizante como la Guerra Civil cada bando recuerde al *otro* como a un

monstruo. Sin embargo, debería sorprendernos igualmente que ahora que por fin empezamos a saber más sobre la guerra y el franquismo, especialmente desde un punto de vista académico, todavía se los desconozca tanto y resulte tan difícil o arriesgado formarse una opinión no mediada acerca de los hechos. Lo podemos constatar al observar que la guerra aún sigue siendo objeto de debate y arma arrojada en torno a cuestiones que a estas alturas deberían ser tan básicas y superadas —si bien ya en su formulación denotan un nivel de subjetividad innecesario frente a un conocimiento fehaciente de los acontecimientos históricos— como “quién propició la guerra” o “qué versión de la Historia se ajusta a los hechos”. Lo que esta situación ejemplifica en la práctica no son sólo la pervivencia o los frutos de la campaña de desinformación histórica impuesta por la narrativa franquista de antaño, sino su reciclaje por parte de miembros de la derecha actual, para quienes cada nueva revelación histórica se contrarresta con demagogia o una calculada relativización histórica de los hechos.⁷³

Así se explican, por tanto, los entresijos de la ironía actual, en la que la distancia de los años, en vez de alentar una lectura social “fría y objetiva” sobre los acontecimientos históricos, más bien parece restarles importancia y relevancia, los aleja y los divorcia del presente y al hacerlo también los difumina, los enrarece y los reduce a una mera cuestión de opinión, haciendo que resulte más difícil para las nuevas generaciones posicionarse con respecto al tema de la guerra. Esta confusión, a menudo materializada en la apatía o desinterés con que muchos se desmarcan de un asunto que

⁷³ A esto responde, por ejemplo, el éxito de ventas de publicaciones de historiadores de derecha que sin aportar nuevos datos ni contraargumentos al debate, se dedican a reactualizar viejos mitos o cuestionar las nuevas revelaciones de investigaciones recientes con el fin de crear la apariencia de un cuerpo académico alternativo que, como si en un giro burlesco a las palabras de Unamuno, ni siquiera necesita “convencer” al público con sus explicaciones sino que con haber vencido ya una vez, ahora vencer consiste simplemente en la injuriosa y cargante tarea de sembrar la duda.

sienten ajeno contribuye, no obstante, a consolidar la lectura hegemónica preexistente: la versión franquista de la historia. Por tanto, dentro de este contexto sociocultural es lícito decir que De la Iglesia trata de hacerse eco de las memorias divergentes de la guerra, así como las discrepancias de opinión que generan, incorporándolas en forma de ambigüedad estética —aunque no así ética— mediante dos payasos monstruosos. Según esta interpretación, cada payaso simbolizaría uno de los bandos de la guerra y por consiguiente sus características y trayectorias históricas tras la misma.

Juego de géneros

El carácter híbrido de las obras de De la Iglesia, la tendencia a entremezclar géneros y explotar sus afinidades —y quizá aún más sus diferencias— es un aspecto que se ha señalado repetidamente y en el que parece coincidir toda la crítica. Bukhard Pohl recoge con bastante acierto la naturaleza “transgresora” de sus obras distinguiendo tres ejes principales: “las oposiciones entre lo nacional y lo transnacional, entre los géneros filmicos y entre cine de autor y de género.” (120) Sin embargo, su cine no sólo rompe con la idea o molde de un cine nacional artístico predefinido, sino que se embarca en un “frenetic exercise in filmic intertextuality” (Buse, Triana-Toribio y Willis cit. en Pohl 120), es decir, en un homenaje a escenas tanto del cine nacional como internacional que han captado un momento o una época y se han convertido en parte del imaginario cinematográfico universal. Esta actitud hace del cine de De la Iglesia un cine primordialmente rupturista e inclasificable y que, como señala Divine, presenta dos lecturas:

First, it is a “rather a bold statement that *anything* can be Spanish cinema, or better yet, *forget* the idea of Spanish cinema as some discrete and bounded entity” (Buse et al. “Esto no es un juego” 39, original emphasis). Second, de la Iglesia confronted both the issue of art to prop up the nation and the popularity of “B”

cinema [even after Franco] by disregarding the impulse to comply with the desires of *La Ley Miró* as well as the rigid, cultureless construct of genre films. He did this by referencing precisely those genres that could be construed as most tired and most foreign—all the while making relevant social commentary. (337)

Focault sugiere que “there are monsters on the prowl” (224) en referencia a ideas que son tan revolucionarias que no admiten cabida dentro del paradigma contemporáneo desde el que se formulan. Lo que Foucault concibe como una “teratología del conocimiento” se refiere a “shifts in discourses [...] ‘errors’ suggest[ing] increased possibilities [...] knowledge that may be truth but that cannot be included in a discipline because the knowledge does not conform to its governing rules [,] propositions [...] so far from acceptance [...] that they may not be called errors at all [but] ‘monsters’ [...] propositions that require the rules to be reconfigured before they can be accepted.” (Fejes y Dahlstedt 206) Por este motivo, tal vez debamos plantear la propensión de De la Iglesia de mezclar géneros, de romper expectativas, y en definitiva, de no dejarse encasillar en moldes predefinidos, excepto el suyo propio, como una “monstruosidad” dentro del cine español, algo para lo que pocos, incluida la crítica de certámenes cinematográficos, parecen estar preparados o dispuestos a aceptar. Se puede decir que tanto la obra de De la Iglesia como él mismo replican los atributos de la monstruosidad, no así en referencia a su gusto por la violencia, la fealdad, lo cutre o lo abyecto, sino en el más cervantino sentido de la palabra, como “monstruos que hablan” (Rogelio Miñana), como portentos que revelan, en un proceso en el que lo que define a obra y a creador es su abundancia en un exceso de imaginación que denota gran libertad y se manifiesta en su inclinación hacia el espectáculo. Por tanto, fieles a su tarea de monstruos, espantan con su prodigio, con su rareza y su capacidad de genio creador para iluminar lo que hasta entonces estaba velado.

En *Balada triste* De la Iglesia hace a nivel de género lo que hace con los personajes principales, crea un híbrido monstruoso que nos invita a la reflexión. La erosión y colapso de categorías que simboliza la presencia de todo monstruo, nos advierte siempre acerca de la dificultad de clasificar su identidad dentro de un orden taxonómico preestablecido y por lo tanto, la necesidad de plantearnos su lectura *ad hoc* (Ingebretsen 3) al igual que la validez y conveniencia misma de formular criterios para establecer categorías con las que domesticar epistemológicamente su existencia. Por eso, la mezcla de dos géneros estéticamente cercanos pero que acostumbran a despertar respuestas opuestas —uno la risa y el otro el miedo— desconcierta y equivoca al espectador puesto que no sabe a qué criterio de lectura atenerse. Esta ambigüedad se hace particularmente obvia en la elaboración de la propia identidad de los personajes centrales: ambos son payasos. De por sí, la dualidad del payaso es siempre doble, algo que dentro del marco cinematográfico en cuestión se complica aún más al adquirir una dimensión ominosa. En el payaso se dan cita la dualidad de identidades cara/máscara (persona/payaso) y la dualidad de respuestas afectivas risa/miedo (acercamiento/rechazo). Es así como llegamos a comprender que en una historia que parte de unos personajes cuya profesión consiste precisamente en encarnar ciertos papeles y caricaturizar ciertas personalidades, una vez que se les pasa por el espejo cóncavo del esperpento, caricaturizar a los personajes aún más implica necesariamente deformarlos hasta hacerlos adquirir características monstruosas. El fruto natural de esta convergencia de géneros es la posibilidad de combinar estrategias y multiplicar sus usos y con ello, crear representaciones poliédricas, cargadas de gran riqueza crítica mediante la apertura de un amplio abanico de ángulos de representación y por consiguiente, insospechados niveles

de lectura, algo que en el caso de la representación artística de la guerra debería ser bien recibido.

Sin embargo, dejando a un margen por un momento cuestiones teóricas de género o el grado de compromiso sociocrítico que le queramos asignar a esta narración de la nación que nos propone De la Iglesia, es curioso que el acostumbrado sello de autor “gamberro”⁷⁴ y mordaz con el que se hizo conocido y codiciado entre el público a través de obras anteriores como *El día de la bestia* (1995), *La comunidad* (2000), *El crimen perfecto* (2004) o posteriormente con *La chispa de la vida* (2011) y *Las brujas de Zugarramurdi* (2013), no le valiera tanto con *Balada triste* a pesar de amalgamar una vez más sus elementos más recurrentes y autoriales: lo grotesco, lo cómico y lo monstruoso.⁷⁵ La acogida diferente hacia esta película estriba en dos puntos a tener en cuenta. Por una parte podemos concebir *Balada triste* como un intento por afrontar de lleno el asunto de la guerra y la posguerra —dos temas incómodos que levantan ampollas y ante los cuales el público español empezaba a mostrar señales de fatiga— en un momento en el que la inminencia acuciante de la crisis desatada desde el 2008 acaparaba el foco de atención general pero donde todavía no se había resuelto el debate cultural de si España iba a seguir ignorando su pasado o iba a reconocer su historia.⁷⁶ Por otra parte, otro desafío al que se enfrenta esta producción radica en la preconcepción errónea y generalizada (a veces incluso entre la crítica especializada) con la que se reciben este tipo de formas de cine popular o de masas, que las considera inherentemente inferiores debido a sus

⁷⁴ “Alex de la Iglesia, tan listo, peculiar, gracioso y excesivo” Carlos Boyero

⁷⁵ El propio De la Iglesia sitúa *Balada triste de trompeta* dentro de una “trilogía de degradación de las alturas” junto con *El día de la bestia* y *La comunidad*. (Fotogramas)

⁷⁶ De la Iglesia ha argumentado que la película es “una especie de exorcismo que saca la basura que llevamos enquistada en el alma” en referencia a el Valle de los Caídos “como cuchillo en el alma de un país que no se recupera, una cicatriz abierta” en conexión directa con los debates de la memoria. Fotogramas.

aspiraciones comerciales. Esta noción común y extendida las relega —a veces las supedita— a la categoría de entretenimiento y distracción, y no así a la reflexión y la crítica social. De este modo se explica que la expectativa habitual hacia la cinematografía de De la Iglesia por parte de un público acostumbrado a reír con sus comedias de humor negro y sus sátiras costumbristas de arquetipos y vicios nacionales, se venga abajo cuando lo que éste nos plantea es una lectura de mayor calado y envergadura en un asunto tan politizado y sacro como imaginar la Historia reciente de España —y por ende, los orígenes del mismo público que se sienta a (re)visitar su pasado— especialmente cuando éste se plantea como una esperpéntica historia de terror ante la cual ya no se sabe si reír o llorar. *Balada triste*, a veces clasificada bajo la cuestionable categoría de comedia (de terror), no invita a la carcajada ni conduce exactamente a la risa (si acaso una risa agria) sino que nos presenta personajes arquetípicos y ominosos, entrañables y terribles, en quienes nos vemos reflejados pero con los que no nos queremos identificar y para colmo, nos postra frente a una función de circo con muy poca gracia y que deja mal sabor de boca.

En cualquier caso, quizá lo realmente llamativo y lo confuso del esperpento que confecciona De la Iglesia, sea su intento megalómano y omnímodo por abarcar, en un recorrido tan frenético y vertiginoso como históricamente dilatado y cinematográficamente condensado, la historia política, social y cultural de España desde la Segunda República hasta el final del franquismo. Entre los muchos logros de este ambicioso recorrido, De la Iglesia nos pasea —desde la memoria del vencido— por la hegemonía de la memoria histórica que sí le consta (conscientemente o no) a las generaciones del presente: la memoria histórica del franquismo. Es decir, transitamos por

los “lugares de memoria” tal cual los concibe Pierre Nora, espacios, caras, acontecimientos, y cambios sociales que vivieron millones de españoles durante el franquismo y que moldearon y marcaron una época, referente identitario de varias generaciones y cuyo rastro es todavía perceptible en el presente. Por esta razón, es de notar que lo mismo presenciamos ejecuciones de guerra, pasamos por las obras del Valle de los Caídos o asistimos al atentado contra el almirante Carrero Blanco, como contemplamos los miles de huesos y calaveras apiladas en las criptas de Cuelgamuros, escuchamos incesantemente de fondo en la televisión las desventuras de “el Lute”, vemos a un Franco viejo y frágil pero todavía adicto a la pólvora y la caza, o sentimos la presencia asfixiante de la policía militar en la vida pública.

Pero a diferencia del tono jovial y optimista que imprimen las secuencias collage montadas a partir de fragmentos de archivo del No-Do o de la televisión, dispersos por la narración como puntos de referencia temporal, el periplo por el que De la Iglesia nos guía nada tiene de celebratorio ni de nostálgico baúl de los recuerdos.⁷⁷ Más bien es todo lo contrario, actúa como contraste y contrapunto entre el discurso oficial ofrecido a través de los medios y la realidad que se vivía en la calle; supone un intento doble por refrescar la memoria de los desmemoriados —aquéllos que vivieron el franquismo, acabaron por acostumbrarse a él y ante el que tras sus últimos estertores decidieron cerrar la puerta al pasado, unas veces con resignación otras veces con complacencia, para hacer borrón y cuenta nueva como si no hubiera ocurrido nada— al mismo tiempo que por otra parte intenta darle un esbozo alegórico a las nuevas generaciones, que no tienen recuerdo

⁷⁷ Excepto las alusiones al principio y al final de la película donde se rememora a conocidas figuras del circo y el espectáculo infantil que el propio Alex de la Iglesia recuerda como entrañables y en especial agradecimiento, como se indica en los créditos de cierre, “A los payasos del circo por hacerme feliz”

directo alguno del franquismo, sobre lo que éste supuso para la historia de España, y lo que es quizá más relevante a estas alturas, sobre cómo recordarlo culturalmente. De cualquier modo, el efecto es el mismo en ambos casos; es un paseo incómodo por los lugares de la vergüenza histórica española reciente, una forma de recordarnos el pasado monstruoso y traumático sobre el que se erige la democracia actual y por tanto, por alusión inferencial (así lo sugiere el final), una forma de plantearnos hasta qué punto sobreviven y se manifiestan como problemas fundacionales del presente, ciertos vestigios de papeles sociales y posturas políticas engendradas durante el franquismo. En este sentido, De la Iglesia parece remitirnos a los momentos que señalan una “imposibilidad de la discontinuidad”, algo que Cristina Moreiras Menor ha trabajado con detalle en *Cultura herida* y *La estela del tiempo*, sugiriendo tanto la imposibilidad de romper con el pasado como a la vez convivir con el mismo en el presente.

Intertextualidades

El carácter esperpéntico y terrorífico que caracteriza *Balada triste* y con que de la Iglesia nos invita a leer la película, se nos advierte claramente en la secuencia de apertura. Aparecen en rápida yuxtaposición y con fines equiparativos, imágenes que tratan de establecer una relación entre acontecimientos históricos de la Guerra Civil y la dictadura, así como destacadas figuras del franquismo y la Iglesia católica, con icónicos personajes del cine de terror, del mundo del espectáculo circense español, de la televisión o la pintura. Así, por ejemplo, partimos desde una pose de Millán de Astray, figura inefable donde las haya, para adentrarnos a través de un rápido *zoom in* en la siniestra y mórbida cara del lado oscuro de la historia de España —simbolizado a través de la opacidad que oculta la opacidad de su parche— para encontrar tras de sí una mirada de

monstruos y caras populares y reconocibles de la vida pública y el régimen, donde lo que nos llama la atención es la ostensible similitud física entre monstruos de ficción y actores políticos. Descubrimos tras Astray al payaso gracioso de los Hermanos Tonetti, célebre éste último por su papel de bocazas, con un humor chocarrero y procaz de frases disparatadas e ignorantes. La conexión entre ambos se hace evidente al recordar la igualmente célebre e infumable frase del fundador de la legión española en respuesta a la intervención de Unamuno en el paraninfo de la Universidad de Salamanca al principio de la guerra: “¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!” Asimismo, vemos en fulgurante sucesión a Lon Chaney, en su memorable papel de deformado fantasma de la ópera, a Paul Naschy (Jacinto Molina) en su afamado papel de hombre lobo español, y de repente intercalado, un joven Manuel Fraga uniformado seguido de un Boris Karloff como eximio Frankenstein. El curioso parecido de los dos primeros nos sugiere el perturbador, pero innegable, parecido físico de los dos segundos. Estos y otros parecidos razonables que se exploran en la introducción al filme, amplían esta conexión y nos sugieren a su vez ciertos “parentescos razonables”, aportándonos así varias claves con las cuales leer la película y descifrar el mensaje político que De la Iglesia nos plantea.

La primera y más evidente reflexión es que la historia de España durante el franquismo merece ser recordada como una historia de terror en toda regla, con monstruos de carne y hueso sacados del entorno del régimen franquista y la cúpula de la Iglesia católica española. Encontramos asociados a Franco, su figura y su entorno, un variado repertorio de imágenes que para muchos españoles están asociadas con el miedo, la represión, o la pérdida de familiares, propiedades, derechos y oportunidades: personalidades tales como Millán de Astray, Manuel Fraga, Arias Navarro, Serrano

Suñer, Carrero Blanco, Carmen Polo; símbolos como el yugo y las flechas, la bandera carlista, el águila negra, el emblema de Víctor, el Valle de los Caídos; o imágenes de archivo como la exhumación de franquistas ejecutados en zona republicana a finales de la guerra, la reunión de Franco y Hitler en Hendaya, el discurso inaugural de las Cortes franquistas en 1943, o la propaganda que solicitaba el sí al referéndum de 1966 para la aprobación de la Ley Orgánica del Estado. En segundo lugar se sugiere la idea de que, en términos de magnitud y huella, los monstruos políticos y eclesiásticos del franquismo entran en directa competición con los monstruos de la pequeña y gran pantalla, si acaso no es más correcto decir que los rebasan. Tercero, que debemos repensar el índice onomástico de monstruos españoles e incorporar al imaginario cultural español del terror, las figuras e ideologías que sustentaron el franquismo. Y cuarto, que el carácter ridículo e inverosímil de la historia española durante el franquismo raya en la ficción, o lo que es lo mismo, requiere la suspensión de la incredulidad para dar cabida a que algo tan nefasto y miserable como el franquismo durase tanto tiempo.

Por consiguiente, lo hiperbólico, lo grotesco, o lo esperpéntico en este caso, no serían licencias gratuitas e improcedentes con las que atraer a un público acostumbrado a la risa fácil, la mofa cáustica o la violencia mórbida sino una aproximación bastante acertada —simbólicamente realista— con la que narrar una crónica de acontecimientos históricos difíciles de justificar desde una lógica mediana. Es esto lo que nos invita a pensar que De la Iglesia utiliza el franquismo para pasear a los personajes por el mismo callejón del gato por el que Valle-Inclán paseaba a los suyos, construyendo progresivamente en la pantalla los rasgos monstruosos que caracterizan a sus personajes, desvelando una imagen demoledora de lo que fue el franquismo, y lo que es más

inquietante todavía, la sugerencia de que tal vez esos mismos payasos siguen con la misma función hasta nuestros días.

El intento artístico de Alex de la Iglesia se inscribe dentro de una tradición más amplia. Sin necesidad de remontarnos al teatro de títeres o hacer acopio de las complejidades filosóficas del teatro del absurdo, Valle-Inclán es sin lugar a dudas nuestro obligado punto de referencia. El estilo y temas que manejan Quevedo en *Los sueños y discursos* o Goya con sus *Pinturas negras* son precedentes literarios y pictóricos con los que entronca el propio Valle-Inclán. Sin embargo, otros han ensayado preocupaciones culturales parecidas, con las mismas fórmulas y de manera más reciente, entre los cuales encontramos dos ejemplos en los que ubicar las tendencias de De la Iglesia y que merecen nuestra atención. Uno es el pintor y escritor José Gutiérrez Solana, contemporáneo de Valle-Inclán, admirador y seguidor de Goya, y en concreto su pintura *Los payasos* (1919) cuyos desconcertantes semblantes y poses prefiguran con similitud ominosa los propios payasos que nos presenta de la Iglesia. La fecha temprana de esta pintura y la tendencia de la obra de Gutiérrez Solana por plasmar escenas populares que acentúan los fuertes contrastes culturales de España, nos invita a pensar a su vez en una histórica dicotomía de papeles. Por otra parte debemos prestar atención también a Juan Ignacio Ferreras y sus *Esperpentos nacionales* (1995), parte de una obra más amplia, *Laberinto*, que se acerca a la historia reciente de España escribiendo esperpentos y cuya concepción de los mismos parece recoger muy bien lo que De la Iglesia pone en la práctica:

porque se trata de distorsionar una realidad que... no merecía otra cosa, pero distorsiones que por serlo, quizás alcancen a columbrar toda la verdad de una historia sangrienta que ha de avergonzarnos a todos... ¿qué otro tratamiento estético merece una epopeya sangrienta?... ¿qué alta comedia merecen las

traiciones, las matanzas, los asesinatos?... de todas maneras, el esperpento como forma literaria ha sido siempre la respuesta española a una realidad trágica y cómica, entusiasta y desengañada, irónica y desesperada... bien mirado, no tenemos otra manera de replicar ante la complejidad del mundo, ante su sinrazón... el esperpento permite reír y llorar al mismo tiempo, ¿y no es esto vivir ante la herencia que pesa y duele? (prólogo)

Ferreras nos aporta una definición más de lo que es el esperpento y su funcionamiento, pero lo que es todavía más relevante, la validez de argumentos según los cuales debemos plantearnos la narración de la historia de España como esperpento. De hecho, en “Diálogo de la musa exigente” dialogando con su musa acerca del carácter inapropiado e irreverente de su escritura Ferreras elabora, en forma de esperpento, una defensa locuaz, a la par que cómica, sobre la necesidad de “exagerar y deformar si quieres encontrar la verdadera realidad” (187) ante la que el esperpento se revela como “la mejor [literatura]..., que hay que escribirla cuando la musa duerme” (187) o lo que lo mismo, ignorando las prerrogativas de las convenciones literarias tradicionales, que ensalzan la alta categoría de ciertas formas y peyoran la bajeza de otras, a menudo consideradas populares.

El propio De la Iglesia, sin duda conocedor de esta retórica, nos declara su intención de querer entrar a formar parte de este canon, no sólo en términos de estética, sino que nos lo reitera mediante intertextualidades que homenajean a obras que se posicionan en ondas temáticas y discursivas parecidas. Por ejemplo, si retomamos la secuencia de apertura, nos percatamos de este intento. Durante la introducción se muestran imágenes de la Virgen del Pilar, pinturas religiosas que se concentran en el sufrimiento de Cristo —la corona de espinas, los clavos—, la pintura de el Bosco, *Cristo cargando con la cruz*, donde se recalca el aspecto grotesco de los judíos vituperando a

Cristo de camino a su crucifixión, todas ellas intercaladas a su vez con imágenes del Valle de los Caídos y el águila negra del franquismo. Lo que estas yuxtaposiciones recuerdan es la obsesión y fascinación mórbida del catolicismo español y el franquismo con la violencia —y especialmente la tortura— y su aparente extrapolación a formas de gobierno que parecen orientadas a recrear escenas de La Pasión. El mensaje parece ser claro: el intento franquista por convertir España en un repositorio occidental del catolicismo pasa irónicamente por cargar a su gente bajo el peso de una gran cruz y someterla a un gran calvario histórico.

Seguidamente se muestran los capirotos de una cofradía de nazarenos, imágenes que refuerzan la conexión entre la pervivencia de tradiciones religiosas con el fervor de la reconstrucción religiosa que acompaña a las procesiones, corroborando a continuación su anacronía con un mapa medieval de los reinos de España —el mismo utilizado por el NO-DO— que hace recordar las propias palabras con que Luis Buñuel miraba atrás a su país natal diciendo: “se puede decir que en el pueblo en que yo nací la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial.” (17) La rápida velocidad con la que transcurren todas estas referencias cuidadosamente seleccionadas y ordenadas, que nos indican una clara conexión entre religión y política y la vuelta de España a un estadio medieval durante el franquismo, pueden hacer que otras aún más sutiles pasen desapercibidas. Mientras vemos esta sucesión de referencias culturales, escuchamos de fondo una saeta con acompañamiento de tambores procesionales, efecto que en principio parece orientado a reforzar el contenido de las imágenes. Sin embargo, si conectamos estos planteamientos temáticos y los sumamos a la música de fondo, nos percataremos de una alusión clara a otra película donde el fervor religioso, la traición y la tortura son

también elementos centrales. Me refiero concretamente a *Viva la muerte* (1971), la película surrealista de Fernando Arrabal, donde se combinan los mismos elementos visuales y musicales dentro de una de las múltiples visiones oníricas diurnas que tiene Fando, el protagonista infantil de la historia, al intentar imaginar y entender la muerte de su padre y el papel de su madre en su delación. El carácter hiperbólico, cargado de un fuerte simbolismo freudiano y en general, visualmente desbordante, de la película de Arrabal, guarda una estrecha relación con la película de De la Iglesia e invita a un estudio de paralelismos e intersecciones que por razones de espacio aquí omito.

La cabina (1972) de Antonio Mercero, uno de los medimetrajes de terror más celebrados e influyentes del cine español, donde se critica el franquismo sociológico y las peligrosas trampas de su modernidad tecnocrática, también aparece visualmente citado como fotograma en la introducción, indicándonos una vez más las coordenadas culturales y las aspiraciones de reconocimiento con las que De la Iglesia espera que *Balada triste* sea ubicada dentro del panorama cinematográfico español. Ya inmersos en la película, las referencias continúan, entre las que destacan claramente algunas del propio cine español: *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus, *La caza* (1965) de Carlos Saura, *El bosque del lobo* (1970) y *Pim, Pam, Pum, ¡Fuego!* (1975) de Pedro Olea, *Sin un adiós* (1970) de Vicente Escrivá así como del cine internacional con *Snow White* (1937) de Disney, *Batman* (1989) de Tim Burton o un final reminiscente pero trágico del propio final de *North by Northwest* (1959) de Alfred Hitchcock.

Payasos que dan miedo

La monstruosidad es el elemento central que articula *Balada triste*. En un principio, la monstruosidad parece ser una cuestión circunstancial, ligada al entorno de la

guerra y a un conjunto de experiencias desafortunadas relacionadas con la misma. La monstruosidad se presenta como el hilo conductor a través del cual seguir la vida de Javier, conectándola a los giros de los acontecimientos históricos, para avalar la deriva y el impacto que lo histórico y lo político ejercen invariablemente en lo personal. Sin embargo, con posterioridad, la monstruosidad del entorno en sus diversas manifestaciones, se llega a hacer tan insoportable que acaba por desplazar la identidad del propio protagonista, convirtiéndose la monstruosidad en una especie de condición *sine qua non* que desbanca a Javier para asumir el papel central de la narración.

Aunque los contextos temporales en los que se desarrolla la acción se suceden con rapidez y abarcan el principio y el fin de un amplio periodo histórico, los contextos espaciales en los que se producen las luchas y las tragedias, pese a ligeras variaciones, son esencialmente los mismos: el espacio del circo y el Valle de los Caídos. El vínculo que une estos dos lugares aparentemente inconexos, tanto en el espacio como en el tiempo, es la monstruosidad; mientras que el circo nos sitúa en el ámbito del espectáculo y lo popular, del cual sobresalen los payasos como actores dentro de una función orientada al entretenimiento y la diversión del público, en una comedia basada en un rígido reparto de papeles en el que un payaso somete a otro a crueldades, burlas y vejaciones, el Valle de los Caídos constituye un referente análogo, tanto visual como de la memoria colectiva, en el sentido de que tiene como premisa detrás de su erección, recordar un sometimiento idéntico por parte de un grupo de españoles y sus intereses sobre los de otro. La relación que conecta estos dos contextos se revela mediante un patrón de contraposiciones yuxtapuestas que se repiten a lo largo del filme. De hecho, si concentramos nuestra atención en este aspecto concreto, resulta evidente relativamente

pronto, que la monstruosidad no sólo está presente desde el principio de la narración sino que va en aumento, siendo su visibilidad escalonada su manifestación más obvia, aun a riesgo de eclipsar algunas de las reflexiones más profundas que propician su aparición en un primer momento. Me refiero en este caso, por ejemplo, a los aspectos cíclicos y atávicos que arrojan una lectura del presente como una continuación o una repetición de un pasado pendiente o suspendido en el tiempo. En este sentido, el intento de ruptura — por parte de Javier— de un bucle intergeneracional de injusticias y fracasos, o la mera sensación de estática temporalidad que transmite el que los actores y rencillas del pasado, afloren y se perpetúen en el presente como si el paso del tiempo no tuviera efecto alguno en el predominio de ciertas actitudes e intereses, no sólo son circunstancias que posibilitan la manifestación de diversos monstruos, sino que, en términos narratológicos, son indicios claros que nos remiten a algunas de las premisas fundacionales del género de terror —reclusión, circularidad y pesadilla— y por consiguiente, a una manera muy concreta de interpretar y evaluar su contenido.

El funcionamiento de la monstruosidad lo encontramos ya de entrada en el juego de contrastes del que parte el planteamiento de las escenas iniciales. A esto responde el que, por ejemplo, a las risas que caracterizan al circo en el que trabaja el padre de Javier, que se afana por hacer felices a los niños, a pesar de estar en mitad de una guerra, con una república moribunda, bajo la amenaza constante de los bombardeos aéreos en zonas urbanas, le sucedan finalmente el estruendo de las armas, los gritos de la guerra o las ejecuciones que traen consigo los vencedores. Aunque Javier no es testigo directo de la hiperbólica masacre en la que participa su padre tras ser reclutado por el ejército republicano, más tarde, cuando Javier trata de dar con su paradero, sí presencia los

horrores de la guerra, con muertos esparcidos por las calles y los pelotones de fusilamiento de los rebeldes, llevando a cabo sus últimas labores de “saneamiento” justo después de la batalla; es decir, se convierte en testigo infantil del “nuevo circo” —léase franquismo— al que hacen alusión las siniestras palabras inaugurales del general Salcedo al manifestar que “ahora, *sí* que nos vamos a reír.”

El significado de este monstruoso momento queda claramente recogido cuando la cámara nos ofrece un primer plano de las ejecuciones de dos supervivientes, un miliciano y un trabajador del circo, imagen que nos permite extraer una primera interpretación sobre lo que De la Iglesia estima que fue la Guerra Civil. La escena tiene lugar cuando llevan a Javier escaleras arriba para que vea a su padre, que acaba de ser detenido.

Comprobamos que Javier llega al rellano superior de la escalera justo cuando ambos trabajadores, arrodillados, son ejecutados; el miliciano, que grita “¡Viva la República!”, tras lo cual recibe un tiro a bocajarro en la frente, seguido de un segundo que grita “¡Viva el circo!” recibiendo un tiro en el corazón. El montaje de esta escena articula un mensaje que resulta bastante claro; en el primer caso se sugiere que la guerra civil fue la forma de hacer callar, mediante las armas, la razón y la libertad de pensamiento político que posibilitó la Segunda República, y en el caso del segundo, una forma de matar los “peligros” que habitualmente suponen lo artístico y lo intelectual para las prerrogativas del dogma y la obediencia sobre las que se articulan la autoridad de la fe y la marcialidad.

Pero la monstruosidad reaparece en la vida y en el contexto histórico de Javier hasta adquirir un carácter de constante vital. Con este fin se intercalan escenas sacadas tanto del archivo fotográfico y fílmico, como escenas de su vida privada, en las que, irónicamente, las segundas complementan, y en algunos casos contravienen, a las

primeras, ofreciendo una evaluación real de su auténtico coste y significado social. Por eso se introducen, por ejemplo, portadas periodísticas en diversos idiomas junto con fragmentos fílmicos de archivo anunciando la victoria de Franco para, justo a continuación, adentrarnos en la pesadilla de las cárceles franquistas, en una de las cuales han recluido a su padre, y donde comprobamos el drama personal y familiar que la propaganda celebratoria del régimen omite.

Al acercarnos a los horrores del espacio carcelario que abarrotaba la España de la primera posguerra, comprobamos los primeros indicios de un cambio de valores y un traspaso identitario de consignas y responsabilidades hacia las nuevas generaciones. Es en la cárcel donde el padre de Javier llega a la conclusión de que la única forma de ser feliz es burlándose del destino cruel —al que entiende que tanto él como su hijo se ven condenados— es decir, mediante la venganza, idea que así le transmite a Javier con una expresión en el rostro que, por impensable y fuera de carácter, denota mitad epifanía, mitad desvarío. Javier por su parte, ahora adolescente, interpreta este consejo como una llamada a la violencia, como la única forma de justicia y liberación a su alcance. La necesidad de actuar en consonancia con las demandas familiares en circunstancias poco menos que imposibles, nos acerca a otra de las monstruosidades del franquismo, las obras del Valle de los Caídos, recuerdo y legado grotesco de una época que buscaba perpetuarse en la memoria del futuro y que como tal, se convierte en punto de desencuentros a lo largo de toda la narración, tanto de los años 40, como los 70, y de manera tácita, pero sin lugar a dudas implícita, como en el 2010, año en el que se estrena la película.

El intento de Javier por dinamitar la obra y liberar a su padre acaba en fracaso — primero con la muerte de éste último, en un cuadro de proporciones netamente tremendistas, y posteriormente, por la necesidad de aquél de huir y esconderse para evitar las consecuencias de su intento desesperado— presentando un esquema de acontecimientos que se convierte en el antecedente de la impotencia y el fracaso que de nuevo habrá de sufrir en el futuro a manos de Sergio. No obstante, la magnitud de la situación es aún mayor, dado que al fracaso del padre por defender la República se suma el fracaso del hijo por liberarla, es decir, asistimos a un cúmulo de insuficiencias e infortunios que se convierten en el génesis de la maldición familiar que hace de la guerra y sus injusticias, un trauma hereditario e intergeneracional insuperable que, como sucede en el caso de Javier, acaba por adquirir tintes esquizoides, trastorna su identidad, y prefigura en lo biográfico y lo histórico la trayectoria atávica que posteriormente se repetirá en lo biográfico y lo alegórico. Dicho de otra forma, esta sucesión de acontecimientos que se agrava con el tiempo, plantea, en términos históricos, la pregunta que se volverá a repetir, esta vez en clave biográfica y alegórica, cuando llegados a los años 70, Javier ingrese en el circo *Wonderland*, se enamore de Natalia, y Sergio obstruya cualquier relación que implique perderla: ¿qué hacer ante un enemigo poderoso, que no admite diálogo, y frente a quien el recurso de la violencia se muestra insuficiente para efectuar o mantener un cambio? Esta es la pregunta que De la Iglesia propone y en torno a la cual lee la historia de España a través de las vidas esperpénticas de los personajes, donde lo estéticamente monstruoso es una mera manifestación simbólica de frustraciones, pasiones o deseos sociales largamente gestados y sin salida.

Por tanto, gran parte del drama y de una lectura satisfactoria del filme reside en identificar este conjunto de repeticiones y paralelismos y el efecto que buscan producir. Sin embargo, estas reflexiones carecen de un significado relevante de por sí —más allá de lo puntual y lo anecdótico dentro de las vidas de los personajes— si no se descifran a su vez las identidades alegóricas que estos personajes encarnan. Así, para que el desafío de la guerra y los asuntos de justicia pendiente heredados por Javier encuentren una proyección coherente en el duelo al que se enfrenta contra Sergio, debemos descifrar primero los detalles que nos permiten leer estas identidades como representaciones de algo más allá de sí mismas. Como ya argumentamos más arriba, los monstruos cumplen esta función representacional y su aparición en *Balada triste* a través de la transformación estética radical e irreversible de sus dos payasos centrales, nos alerta muy claramente sobre la necesidad de resignificar sus identidades como símbolos de algo más amplio. El juego de máscaras de los payasos, el juego de géneros entre esperpento y terror, y el juego de referencias cinematográficas ya referidos, nos obligan a considerar el triángulo Javier-Natalia-Sergio como personajes que alegorizan un orden de relaciones sociales en conflicto que recrea la nación. Según esta idea, Javier representaría la izquierda, el pasado republicano o los vencidos de la Guerra Civil, mientras que Sergio representaría la derecha, los vencedores de la guerra, y el franquismo en múltiples sentidos. A continuación se esbozan algunos rasgos y detalles que nos invitan a defender una lectura de estos personajes como una reencarnación del viejo mito de las dos Españas.

Javier

La figura de Javier representa primordialmente a la izquierda política y en ocasiones a la Segunda República y el destino de los vencidos de la Guerra Civil. Muchos

detalles apoyan esta lectura. Cuando en 1937 el coronel Líster irrumpe en el circo para llevarse a todos a luchar contra una ofensiva del ejército franquista, Javier se queda solo, sin padre. Sin embargo, mientras vemos a Javier iluminado por el foco de la pista, entra por el fondo de la escena un león del circo que, lejos de atacarlo y devorarlo como cabría esperar ante tal situación, se sienta plácida e inofensivamente a su lado. Esta pose de Javier, infantil e inocente, con una gorra ladeada, y un león tendido a su izquierda, evoca las alegorías pictóricas de la Segunda República, que a menudo recogen a una mujer joven, con gorro frigio ladeado y un león a su vera.

Otro detalle que apunta en la misma dirección es su condición de “hijo de rojo”, algo que durante el franquismo lo convierte automáticamente en vencido, en paria social y, como le pronostica su padre, le destina a un futuro triste. Entre las tristezas a las que deberá hacer frente acaban por sumarse la orfandad, la imposibilidad de recuperar y enterrar con dignidad el cuerpo de su padre, no poder manifestar señales de duelo, ni demandar justicia, teniendo que vivir con miedo u ocultando su identidad para no sufrir represalias —como sugiere el lapso de 30 años que nos lleva desde su adolescencia hasta bien entrada su edad adulta, momento en que reemerge para ingresar en el circo—. La vida de Javier, fuertemente marcada por una infancia y una adolescencia truncadas por los efectos de la guerra, abarca un conjunto de experiencias que, en muchos casos, ilustran y condensan una realidad que afectó a miles de españoles. Así lo concluye el padre de Javier desde la cárcel al indicarle que, de querer entrar a trabajar en el circo, deberá ser el payaso triste porque “tú nunca vas a tener gracia” porque “tú nunca has sido un niño” —cosa que así parece haber interiorizado el propio Javier al confirmar dicha lectura años después ante Natalia— y que capta una reflexión muchas veces ensayada a la

postre por los supervivientes de la generación de huérfanos de la guerra, llamados a ser una especie de “payasos tristes” que, no obstante, hubieron de reír las gracias del payaso gracioso de turno. Esta lucha por definirse a sí mismo, debatiéndose ante responsabilidades y legados difíciles de superar, es lo que hace la figura de Javier equiparable con la Segunda República y la izquierda política durante el franquismo. En este sentido, el uso de Javier niño como símbolo de los destinos breves y fatales de la Segunda República o la democracia en España, pasa a ser uno más de los muchos usos de la infancia que ya se han ensayado en el cine y la literatura española. Sin embargo, De la Iglesia explora a fondo este modelo, al extenderse más allá del habitual testigo infantil y centrarse en el peso de las demandas éticas que debe afrontar y conjugar —como adulto— como heredero de responsabilidades familiares históricas, algo que lo emparenta con las luchas de la izquierda en la resistencia y en el exilio.

Otro rasgo en común con la Segunda República es la idea de impotencia y fracaso. Al igual que Javier fracasa en su intento por liberar a su padre, se ve impotente y fracasa repetidamente en sus intentos por liberar a Natalia del control de Sergio. De este modo, si damos por válido que la vida de la Segunda República, su joven democracia o el izquierdismo en España, se ven condicionados a los designios de la violencia franquista, la vida de Javier está igualmente marcada por el franquismo, constante que por su persistente alcance adquiere la categoría de maldición, con una ubicuidad equiparable a los designios más ineludibles del destino. Pero la escena que mejor recoge la conexión simbólica entre el personaje de Javier y la Segunda República, la encontramos justo después de que éste muerda a Franco. Harto de ser siempre víctima de vejaciones, como por ejemplo, al verse obligado a rastrear y cobrar piezas de caza con la boca, como un

perro —una clara referencia a Paco el bajo, de *Los santos inocentes*, obra de Miguel Delibes especialmente popularizada para el público por la homónima versión cinematográfica de Mario Camus— llega un momento en que Javier se rebela. Cuando lo recluyen en lo que parece ser una iglesia convertida en trastero de objetos viejos y olvidados —una metáfora poco velada tanto del papel social que desempeña la religión en España, como del reticente entusiasmo con el que se la recibe incluso desde los sectores más fascistas del régimen— mientras aguarda su futura ejecución a manos de Salcedo —sujeto que encarna aún mejor que Franco los aspectos más reaccionarios y monstruosos del franquismo, como demuestra su opinión de que Javier no es más que “una alimaña [que] se la sacrifica y a tomar por culo”— Javier tiene una revelación mariana en la que la virgen, transfigurada nada menos que en la persona de Natalia, lo encomienda al llamado divino de la venganza.

Si observamos la confección de lo que a partir de entonces será su nuevo traje, nos daremos cuenta de que resulta ser un híbrido que aúna la simbología religiosa con la del traje de payaso triste (significancia que se analizará más adelante). Sin embargo, nos interesa precisar aquí que los colores nos indican la naturaleza política de su transformación y el simbolismo alegórico del personaje. A partir de este momento, Javier va vestido de rojo, amarillo y tonos violáceos y morados, es decir, se convierte en ese “ángel de la muerte” que reclamaba la aparición mariana, luciendo los colores de la bandera republicana para llevar a cabo lo que esta virgen tan peculiar bautiza como “el día de la ira”. De hecho la codificación de identidades de acuerdo a una simbología de colores, es rastreadable a lo largo de todo el filme con respecto a los personajes de Javier, Sergio y Natalia. En el caso de Javier vemos que, ya con anterioridad a su transformación

monstruosa, su personaje aporta el color morado a la narración, el color que precisamente diferencia los colores tanto de la bandera actual como de la bandera franquista, de los colores de la bandera republicana.

Sergio

Mientras que la identificación alegórica de Javier con la izquierda tiene sus raíces tanto en un pasado familiar involucrado en la guerra y afectado por la posguerra, como en los aspectos estéticos que adopta en el momento de su mutación ideológica, en el caso de Sergio, su identificación con la derecha no responde a una cuestión de filiación política, ni familiar ni personal, sino a un conjunto de actitudes y comportamientos en clara sintonía con reaccionarios prejuicios sociales y violentos conceptos de masculinidad fuertemente arraigados y celebrados en el conservadurismo franquista.

La primera vez que Sergio interviene en la historia, ni siquiera aparece en escena, sino que hace gala de presencia a través de la monstruosa violencia de sus acciones: aparece arrojando de su rulot a dos enanos del circo, al tiempo que le vocea al director estar “hasta los cojones de los enanos, con esas patas arqueadas y esa cabeza enorme”, no dando cabida a que en *su*⁷⁸ “circo tenga que haber enanos.” Esta protesta violenta, con la que muestra su intolerancia y se toma una libertad que no le corresponde —echar del circo a aquellos que no le gustan por su condición diferente, en este caso física—, nos recuerda la acostumbrada intolerancia y rechazo de heterogeneidades raciales y étnicas, políticas o religiosas que caracterizan a regímenes totalitarios como el franquista o el nazi. Desde un punto de vista histórico, este comportamiento por parte de Sergio se hace

⁷⁸ Énfasis añadido para marcar la percepción inconsciente de Sergio que revela que concibe el circo como suyo y no del director.

eco de los rebeldes del ejército, que “se tomaron la libertad” de intervenir contra la Segunda República cuando a su parecer lo consideraron necesario, dando a entender con ello que, en su papel de guardianes de la nación, ostentaban a su vez la prerrogativa de posesión, según la cual, el país era también *suyo* y no de los españoles. La entrevista de trabajo entre Javier y Sergio transcurre por los mismos derroteros y profundiza en el carácter beligerante de éste. Entre otras cosas, esta vez por fin vemos a Sergio, aunque la entrevista no es exactamente un cara a cara sino más bien un máscara a máscara; ambos lucen la apariencia que les confiere su papel artístico, un detalle muy significativo que privilegia lo simbólico como plano de lectura e interpretación de identidades en esta historia, al tiempo que hace un comentario sobre la jerarquización de relaciones sociales durante el franquismo, basada en un escalafón de clases y rangos laborales.

Dentro del simbolismo que luce Sergio, destacan el color rojo de su cara, su nariz, su pelo y posteriormente su sombrero, su chaqueta y sus zapatos, un color que como se comprueba según transcurre la narración, está íntimamente ligado a su capacidad para infligir violencia y hacer brotar la sangre y que, a diferencia de Javier, nos remite a la reimposición de la segunda franja roja sobre la bandera republicana. En la entrevista Sergio le pregunta a Javier acerca de los motivos por los que quiere pasar a formar parte del circo y en concreto, sobre su paradójico deseo de querer ocupar el puesto de payaso triste. La pausa dubitativa con la que Javier no acierta a ofrecer inmediatamente una respuesta firme y concisa —expectativa esta última comúnmente asociada con los rigores de la disciplina militar— provoca en Sergio un nuevo episodio de combustible irritabilidad. Esto nos deja entrever el carácter impaciente y prepotente de alguien en un puesto de mando, egocéntrico, no acostumbrado a tolerar un mundo que no se amolda a

sus designios y para quien la violencia, tanto verbal como física, es la herramienta al uso con la que darle forma. El carácter irascible y violento —si bien pensado, simple y primitivo— con que tanto Sergio como el franquismo responden frente a los desafíos, se reitera a lo largo de todo el filme al tiempo que subraya la conexión entre ambos.

Sin embargo, el ejemplo que consolida esta lectura de Sergio como significativo franquista, lo encontramos en la escena de la cena en el restaurante. Todos los trabajadores del circo están reunidos y Javier, aunque tarde, llega y se suma al grupo. Su aparición molesta a Sergio, quién trata de averiguar el motivo o responsable de su presencia. Ramiro dice haberlo invitado por pena y Sonsoles apunta que “los perros lo adoran” a lo que Andrés, su marido, tercea guasonamente que “los perros se lo quieren *follar*”. Esta alusión coloquial al coito, le recuerda a Sergio inmediatamente un chiste mórbido, cruel y de bastante mal gusto donde, entre otras cosas, se nos revelan los engranajes de pensamiento de una hegemonía cultural propugnada por el clientelismo de la Iglesia católica y respaldada por el nacionalismo de la campaña natalicia del régimen franquista; la implantación de una visión social que vincula como necesarios coito y procreación. El chiste en concreto recibe el aplauso y la risa artificial de un grupo atemorizado, que asume su papel de público y no así la candidez de un genuino espectador. La rápida sucesión de planos cortos que barre la mesa nos muestra el intercambio de miradas nerviosas y cómplices entre los trabajadores del circo, en especial entre las mujeres, ante un chiste que no hace ninguna gracia pero ante el que sienten la presión tácita de sonreír en gesto de aprobación —por miedo a de lo contrario, sufrir el acoso verbal y tal vez físico de Sergio—. Sin embargo, estas caras se ven contrariadas ante la seriedad con que Javier recibe la situación. Sergio, que detecta su semblante

confuso y disonante, le confronta inmediatamente al respecto. Javier, que dice “no [haber] entendido el chiste”, parece hablar lo que Lyotard denomina “otro idioma”, es decir, responde a sensibilidades históricas distintas, sugiriendo por una parte que para Sergio, Javier supone una identidad alternativa y amenazante; alguien que no le sigue la corriente y que al no hacerlo mina su papel de gracioso del grupo y por tanto, de líder.

Esta escena, traducida a un plano histórico, nos recuerda el carácter dirigista y censor de la dictadura, concentrada en la persona de Franco, o la ortodoxia lingüística del franquismo, que no aceptaba otro idioma más que el castellano, y para quién la pluralidad lingüística —literalmente, *otras voces*— restaba centralidad a su hegemonía. Tal es el caso cuando justo después, esta vez Natalia, asombrada ante la mezcla de valentía e ingenuidad con que Javier afronta la situación, es la única que interviene y se suma al descontento al atreverse a confesar “pues a mí no me ha gustado el chiste”, lo cual desemboca en otro episodio de ira y violencia por parte de Sergio, quien procede a darle una paliza con la que silenciar sus discrepancias de gusto —es decir, *idiomas*, sensibilidades— al tiempo que intimidar y acallar las opiniones de otros posibles comensales en desacuerdo. Es significativo que nadie intente intervenir para parar los golpes y las patadas a Natalia, y que sólo después, Javier, cuando todos se han ido del restaurante, se interese por su estado. La bronca con la que Sergio arremete contra sus compañeros, tratando de reafirmar su papel preponderante, incontestable y central en el grupo al gritar fuera de quicio: “¡Yo soy el payaso! ¡Los niños vienen por mí! ¡Yo digo aquí lo que tiene gracia!” nos muestra un lado tiránico y sin escrúpulos, donde se esconden bastantes complejos e inseguridades. Su intervención recuerda también la dialéctica con la que el franquismo validaba el dominio de ricos sobre pobres, o la debida

sumisión por parte de los de abajo hacia los de arriba, con lógicas tan cínicas y aplastantes como cuando Sergio se confirma imprescindible al sentenciar: “¡yo os doy de comer!”

Por último, el carácter machista y misógino de Sergio entabla relación directa con la concepción franquista de la masculinidad, que equipara la razón con la valentía y la violencia, y éstas a su vez con los genitales y la virilidad. De ahí, la constante preocupación de Sergio por proclamar su autoridad y sus motivos con consignas como: “¡Digo lo que me sale de la punta de la polla!” cuando Natalia trata de calmarle durante la cena, o de recriminarle a ésta, mucho más adelante en la historia, si prefiere a Javier porque “folla mejor que yo [o si] *la* tiene como un caballo”. Esta preocupación genital como fundamento esencial de la hombría, no es una vulgaridad o anomalía reducible a Sergio, sino que aparece repetidamente articulada en boca de miembros del ejército franquista,⁷⁹ como el coronel Salcedo, quien mientras forcejea con Javier por hacerse con la pistola con que éste lo apunta, lo desafía diciendo “¡No tienes cojones! ¡Dispárame, hijo de puta!”; o el policía de la secreta que vela el paso del coche de Carrero Blanco, que reta desafiante a Javier con un “no tienes huevos”.

La escena de la cena cuando, ahora con claros síntomas de ebriedad, Sergio vuelve al restaurante al percatarse de la ausencia de Natalia tras la valiente paliza que le

⁷⁹ De hecho De la Iglesia parece extender esta reflexión al ejército en general y la mentalidad marcial en concreto. Al principio de la película el general Líster del ejército republicano irrumpe en el circo y reconoce la valentía del payaso triste al no dejarse amedrentar frente a la autoridad, señalando que “tiene cojones” o posteriormente lanzarse a la batalla al grito de “¡con dos cojones!” Sin embargo, en el caso de Líster se percibe una capacidad de reflexión instrumental más allá del simple acto de equiparar genitales con gallardía al apuntar la condición insuficiente de esta cualidad “pero sólo con cojones no se gana una guerra” si no se complementa o subordina con lo que, desde un punto de vista histórico, él mismo señala y fue una de las deficiencias internas en el bando republicano, “h[izo] falta un poco de disciplina” y cohesión táctica con la que aunar esfuerzos militares contra los rebeldes.

propinó durante la cena, cierra con precisión esta reflexión. A la apelación de su razón y privilegio por garantía fálica primero y la violencia de género como disuasión crítica después, se le suma un despliegue de hipermasculinidad sexual como colofón. Es así como Sergio sella su identidad, negociando su disculpa como avance sexual que cosifica a Natalia como objeto de placer, en un acto sexual que tanto tiene de impulso animal, como de sometimiento de género, como de representación performativa de lo viril. El propio Javier, que asiste escondido a este encuentro sexual, manifiesta atemorizado e impotente lo que él no percibe como sexo, sino como una forma más de violencia contra Natalia, al repetir para sí “¡No la pegues más, no la pegues más!”

Natalia

Esta última escena nos invita a hablar finalmente de Natalia, quien representa, aunque no de forma exclusiva, el concepto de España. La primera vez que vemos a Natalia —retomando una vez más la cuestión de los colores— la encontramos practicando su actuación acrobática suspendida en el aire, en una gasa roja cuyo color sugiere algunos de los elementos centrales en torno a su personaje —amor, pasión y sangre— al tiempo que prefigura su desenlace final. Para Javier —que como ya hemos dicho, queda prendado de su belleza desde un primer momento— Natalia exhibe los rasgos etéreos de una musa, es un sueño que flota demasiado alto, un ideal que se antoja perceptible y quimérico. Esta percepción de Natalia como inalcanzable, se reitera en varias ocasiones y se corrobora especialmente en los sueños y visiones de Javier, donde Natalia aparece como inasequible objeto de deseo, como obsesión que guía su conducta, o como deseo prohibido, al figurar siempre como “propiedad” de Sergio o sujeta a sus deseos, algo sobre lo que el propio Ramiro le pone sobre aviso ya recién llegado al circo,

con la advertencia: “¡Eh!, cuidado que tiene *dueño*... ¡y además es tu jefe!” El mero nombre también, Natalia, nos sugiere de entrada el adjetivo con el que calificar a alguien del lugar, alguien “natal”, así como la fuente de continuidad generacional para los del lugar mediante la “natalidad”. De este modo, la lucha entre Sergio y Javier por dirimir quién tendrá acceso a los amores y favores sexuales de Natalia, refleja la lucha cultural y bélica entre la izquierda y la derecha por dirigir el destino de España y establecer su legitimidad fecundando la nación.

Sin embargo, Natalia es un personaje más complejo de leer que Javier o Sergio, puesto que encierra una heterogeneidad de identidades que no se puede reconciliar, ni en estética ni en comportamiento, tan claramente como la de estos. De la Iglesia juega con las diferentes y a menudo contradictorias visiones sociales de la mujer para poner en evidencia las variadas e incongruentes concepciones de la nación. Por este motivo, Natalia aparece en papeles tan dispares e incompatibles como virgen y como consumada experta sexual; como hada convencional y como acróbata espectacular; como musa de altos ideales y como entretenimiento contemplativo masculino; como trofeo y como pieza vedada; como inocente y provocativa, rubia y morena, sumisa y rebelde. Del mismo modo, las identidades de España como lugar y cultura aparecen representadas en términos parecidos, por un lado como ideal histórico, como tierra de santos y fieles pero violenta y fratricida, como tierra atractiva llena de encantos y riquezas al tiempo que llena de pobreza y miseria, como objeto de deseo colonial y con ambiciones imperiales, como país de rarezas y maravillas pero marginal y arruinado, como país de las artes y el espectáculo, de lo popular y lo distinguido, como destino turístico pero como museo de los horrores, exótico y festivo pero medieval y represivo.

La idea abstracta de España que encarna la voluptuosa Natalia, contrasta a su vez con la realidad física de España, que se encuentra directamente asociada al circo y sus trabajadores y en especial, al lugar donde se levanta la carpa. Encontramos que el circo representa su función en un barrio marginal dilapidado, un barrio periférico en ruinas, retrato de lo que fue España durante gran parte de la historia europea del s. XX, un país atractivo e insólito por sus rarezas y posibilidades pero arruinado por una eterna guerra fratricida y una gran venganza. El circo como metáfora de España bajo Franco, nos habla en sí de una España nómada y artística, desarraigada y saltimbanqui, que emigra o se exilia y se juega la vida haciendo virguerías para sobrevivir. En este sentido, los niños, como público, son el conjunto de españoles reducidos a una condición infantil, inocente y contemplativa, cuya opinión en forma de risas y lágrimas determina el éxito de la función. He aquí por tanto la insistente preocupación de Sergio por atraer a los niños, cuando le recalca amenazantemente a Javier “los niños son nuestra vida”, o cuando le grita a los comensales en la cena “¡los niños vienen por mí!” o al mostrarse abatido mucho después cuando, ahora desenmascarado y repudiado como monstruo, reconoce que “los niños ya no me quieren.” Por tanto, Natalia es la encarnación más evidente de un constructo tan espurio como España, isotopía que se manifiesta a través de otros significantes como los niños o los emplazamientos escénicos de la acción, y el personaje que, al convertirse en encarnación del deseo y centro de disputa, es a su vez punto generatriz de toda la acción.

Desmontaje de una alegoría: la nación como romance violento

La historia que conecta el triángulo amoroso competitivo Javier-Natalia-Sergio aborda la cuestión de la nación por vía sentimental, alegorizando la historia de España

desde la Segunda República hasta la Transición. Como hemos argumentado hasta aquí, las identidades de los personajes se corresponden con identidades políticas y conceptos que nos hablan de un enfrentamiento recurrente y violento entre fuerzas progresistas, modernizadoras y emancipadoras por un lado, y por otro, fuerzas conservadoras y reaccionarias, ancladas en las estructuras de un antiguo régimen.

La llegada de Javier al circo no surge de un afán de protagonismo, sino que responde a un sentido histórico y generacional de la identidad y a una voluntad de homenaje que lo conduce a continuar con la tradición artística familiar. No obstante, la importancia de este detalle dentro del contexto histórico de España bajo el franquismo, nos retrotrae también a las realidades de un país anclado en estructuras feudales, donde las profesiones y los papeles sociales se heredan. Por eso, debemos entender que su incorporación al circo indica tanto la oportunidad de cubrir un puesto vacante, el de agonista, como de tratarse del puesto para el que le ha preparado la vida. Como payaso triste, su función es la de ser objeto de todo tipo de violencias, tanto físicas como psicológicas, sin las cuales el papel del payaso gracioso queda en entredicho o se viene abajo. Esta dinámica llevada a un plano político nos habla del grado de aceptación social por parte de un pueblo, donde se da por natural o asumido que el funcionamiento del país pasa por una división de clases, en la que un grupo está llamado a recibir el aplauso y la sonrisa por dirigir, abusar y humillar, mientras que el otro grupo debe limitarse a cumplir un papel complementario que posibilite el protagonismo y el éxito del primero, obedeciendo, sirviendo y prestándose a abusos y castigos. A grandes rasgos, este es el panorama que define el orden de relaciones dominante tanto de la España de antes como de después de la Segunda República, ambas dictaduras de derecha, y que según De la

Iglesia, encuentra en el número cómico de los payasos del circo un ilustrativo y pedagógico parangón.

Es importante matizar también que la incorporación de Javier al circo no responde a una decisión por parte de su director. El cara a cara entre el director y Sergio tratando de dirimir quién ostenta la capacidad de decisión y mando en el circo, nos habla de la existencia de dos tipos de poder en España, el oficial y el fáctico, donde la necesidad de cubrir un puesto que, como insinúan las palabras de Natalia, ha quedado vacante a raíz de la insufrible violencia de Sergio, presenta una situación que revela que es este último quien detenta la verdadera hegemonía. Mientras Sergio se siente legitimado para arrojar de su rulot a dos enanos por su aspecto diferente, y haber propiciado el abandono del anterior payaso triste por su excesiva violencia, acepta la llegada de Javier con resignación y es quien en última instancia decide su contratación reconociendo que “no - tenemos otro”, expresión que recoge tanto la falta de candidatos a un puesto poco envidiable, como no tener “*otro* remedio” que aceptar su presencia para que, un espectáculo basado en la humillación del “Otro”, sea viable. Esta actitud por parte de Sergio revela, tanto su desprecio hacia otros que puedan restarle importancia por el mero hecho de tener que compartir escenario con ellos, como su inherente carácter antisocial, a pesar de dedicarse a trabajar en una profesión eminentemente orientada de cara al público. Pero más allá de su narcisismo y su carácter intratable como personaje, su comentario refleja las actitudes consumistas de “usar y tirar” con que a menudo los discursos de la clase contratante desprecian y desechan la importancia del trabajador — reduciéndolo a un mero artículo reemplazable— así como también su respuesta subraya su falta de entusiasmo ante la nueva situación que alegoriza la llegada de Javier, esto es,

la instauración de la Segunda República. Mientras que la escena de la cena sugiere que Sergio da por asumido que la dinámica con Javier será la de siempre, la misma que con payasos anteriores, alguien a quien se puede excluir de la mesa —con todo el simbolismo político que este gesto implica—, alguien a quien “hay que darle de comer aparte”, la aparición inesperada de Javier al convite, invitado por Ramiro, y su fuerte disonancia con la atmósfera de la situación que allí se respira, revelan una alternativa a la tradición del grupo y anuncian que ya no todo será lo mismo. La intervención de Natalia denunciando el desafortunado chiste de Sergio así lo corrobora.

Aunque nunca vemos su primera actuación juntos, cuando sacan a Javier en volandas después de la función, enmarañado en lo que parecen ser fragmentos de un piano y la cara embadurnada con restos de pastel, las palabras de Ramiro dejan bastante claro la naturaleza violenta del número, al destacar la “pasividad estudiada” de Javier, “aguantándole la mirada cuando [Sergio le] tira[ba] las tartas [o] cuando [Javier] hablaba[...] con los niños y [Sergio] por detrás [le] prendía fuego al culo y [él] ardiendo y sin inmutar[s]e”. La capacidad de aguante de Javier en escena, sumado al choque con Sergio en el restaurante la noche anterior, despiertan el interés de Natalia, quien se acerca para proponerle una cita para esa misma noche. La importancia alegórica de este momento nos traslada a las elecciones de 1931, cuando España elige y se decanta por el republicanismo y la izquierda. Esta primera cita de España con la izquierda transcurre en un ambiente que, como subraya de manera análoga el lugar de la cita entre Javier y Natalia, es un espacio caracterizable nada menos que como un gran “museo del horror”, un país atrasado, repositorio de ideas anticuadas y voluntades intransigentes, donde el ruido de cadenas y las carcajadas de ultratumba que se escuchan de fondo nos recuerdan

su tradición inquisitorial; en definitiva, un país y una historia poblados por historias y monstruos aberrantes.

El proyecto reformista del primer bienio se enfrentaba a todos estos fuertes desafíos acumulados durante siglos, tanto más cuando España aún arrastraba un orgulloso y morboso placer por su pasado imperial, reaccionario y sangriento como ponía de manifiesto sus aspiraciones coloniales en Marruecos. La alusión de Natalia al cuento de hadas de Barba Azul nos confirma esta lectura. Según la versión del cuento recopilado por Perrault, Barba Azul tenía un castillo enorme y le entregaba a sus esposas un manojito de llaves, estableciendo como única condición, que había una habitación que tenían prohibido abrir. En esa habitación Barba Azul guardaba los cadáveres ensangrentados de antiguas esposas que había asesinado; o lo que es lo mismo, les entregaba la llave que abría la puerta a su monstruoso pasado, una historia cuyo descubrimiento sólo se podía saldar con una nueva muerte. Por eso, la admisión de Natalia de haber abierto una puerta prohibida y estar “encantada” con el secreto que alberga en su interior, subraya el doble y paradójico significado de su comportamiento, tanto en lo referente a un impulso atávico y tanático, manifestado en su búsqueda y gusto por la sangre —inclinación que queda claramente establecida con anterioridad, gracias a un primer plano de la boca de Natalia lamiéndose sus labios ensangrentados tras haber recibido una paliza de Sergio— como el influjo o el hechizo paralizante que provoca el miedo al posible brote de la sangre — como sucede posteriormente, cuando Natalia se muestra horrorizada después de que Javier interrumpiera la relación sexual que ella y Sergio mantenían, y presenciar cómo Javier lo hiere con un gancho y lo desfigura con una trompeta—. Su actitud hacia una situación donde trata de conjugar lo que desea con lo prohibido, capta la intensidad con

que se vive lo nuevo y transgresivo frente al temor que implica entregarse completamente al mismo por miedo al horror. Por consiguiente, la cita entre Natalia y Javier recrea las tensiones históricas que acompañaron la instauración de la Segunda República y el triunfo de la izquierda; al igual que la conducta de Natalia esconde una fuerte ambivalencia —por una parte busca y se siente atraída por un cambio, al tiempo que sabe que está jugando con fuego al ser consciente del lado violento de Sergio, si bien este último detalle contribuye a magnificar la experiencia— España buscaba de manera parecida en 1931 un cambio político contra un periodo de dictadura con sanción real, consciente de operar siempre bajo la histórica amenaza de un injerente militarismo caudillista.

Borracho e iracundo, esa misma noche Sergio busca a Natalia consumido por la sospecha de que le es infiel, comportamiento que ilustra la campaña de acoso y derribo que sectores poderosos de la economía y el ejército emprendieron ante las reformas liberales del gobierno de Azaña. Un ataque demagógico y concertado, especialmente virulento por parte de la Iglesia católica, contra la liberalización de nuevos ordenamientos sociales, como el matrimonio civil o el divorcio, algo que encuentra su eco alegórico en las amenazas machistas que Sergio profiere de camino a la rulot de Natalia, amenazas tales como “voy a buscarla, como no esté, la mato”, una forma de dar voz a represivas concepciones masculino-religiosas estipulando el papel adecuado que ha de interpretar la mujer, uno basado en una supuesta domesticidad y predisposición natural a cumplir con los deseos del hombre.

El interrogatorio-emboscada con que Sergio confronta a Javier al día siguiente y le recuerda con una intimidatoria mirada fija que “Natalia es la mujer de mi vida y yo por

ella estaría dispuesto a todo... *a todo*”, es la misma amenaza con la que ya en agosto de 1932 con Sanjurjo, y posteriormente con Franco en plena Guerra Civil, el conservadurismo se aglutina para derribar la república, y Franco, preguntado por el periodista estadounidense Jay Allen acerca de las metas acérrimas de su lucha y sobre si “[...] tendrá que matar a media España [para conseguirlas]”, contesta con una siniestra sonrisa: “Le repito, a cualquier precio”. El número del elefante, justo a continuación, capta el ambiente de las elecciones de 1933, el traspaso de poderes de la izquierda a la derecha en lo que supone la primera “entrada” del conservadurismo por el arco democrático, como indica el letrero de fondo bajo el que realizan su espectáculo. Sergio, apostado encima de un elefante —simbólica imagen de su poder aplastante, un efecto especialmente logrado gracias a un plano contrapicado— le exige repetidamente a Javier que le pase “el niño” que han reclutado para el espectáculo. Javier, que considera el traspaso demasiado peligroso por no reunir suficientes condiciones de seguridad, pone pegas y señala los pasos necesarios para corregir la situación. La creciente y ofensiva insistencia de Sergio, que desoye sus avisos y lo insulta para que acate sus órdenes, hace que Javier arroje al niño a sus brazos con gran incertidumbre y reserva. Sin embargo, Sergio yerra en su función de payaso gracioso al no atraparlo. El niño se salva milagrosamente del accidente que le aguardaba tras su paso por manos de Sergio al aterrizar, sumido en lágrimas y llantos de terror, en brazos de Ramiro. Por si esto no fuera suficiente, incapaz de reconocer su error y su torpeza, Sergio culpabiliza a Javier de lo ocurrido y lo vapulea recordándole amenazantemente una vez más, que su sustento depende de la seguridad de los niños, cuestión que no hace sino esconder el creciente problema de fondo: que voluntaria o involuntariamente, Javier va minando la reputación

y el papel de Sergio tanto en lo profesional como en lo personal, en lo público como en lo privado. El “*show* del elefante” recrea lo que vino a denominarse como el “bienio negro”, un periodo en el que la derecha procedió a dismantelar, en términos de retroceso, las reformas económicas y las conquistas sociales acometidas por el gobierno anterior; una legislatura que tiene a sus espaldas los más de 2000 muertos en la revolución de Asturias de 1934, una operación a manos de Franco que se fue igualmente de las manos, y que como sintetizan las palabras de Javier mientras se desmaquilla en su camerino, supuso un gran “susto” en el imaginario nacional.

Pero una vez más, a pesar de los muchos sustos ya vividos a raíz de Sergio, es Natalia quien reitera su deseo de querer volver a salir con Javier, algo sobre lo que éste se siente inseguro e interpreta como una burla cruel. Sin embargo, Natalia, que trivializa con los miedos de Javier argumentando primero que “en la vida hay que correr riesgos”, acaba por confesarle finalmente que la causa de su interés responde precisamente a todo lo contrario, precisando que “contigo me siento segura.” La segunda cita entre ambos transcurre esta vez en la feria, con Natalia vestida con unos colores y una peluca morena con un corte de pelo que evoca la Blanca Nieves de Disney. La importancia de esta apariencia nos devuelve al ámbito de lo inocente y lo prohibido en el que se mueve Natalia constantemente, especialmente cuando nos percatamos de que a pesar del aire ingenuo que transmite su aspecto, Natalia está comiendo una manzana acaramelada a lametazos, mientras escucha a Javier declararle torpemente su amor esgrimiendo que: “Natalia, yo podría llegar a quererte mucho.”

Esta escena cargada de sensualidad, y que da sentido a los destinos políticos de España dentro de la alegoría, se consigue, paradójicamente, conectando simbolismos tan

contradictorios como los que encierra la manzana. Por un lado, la manzana es un símbolo de prohibición y pecado dentro de la tradición católica, pero algo que, irónicamente, también conduce a un despertar del conocimiento; por otro lado, dentro de la cuentística de Disney, la manzana envenenada es la que induce el sueño indefinido, es decir, produce un efecto contrario al anterior, un estado de hibernación a la espera de condiciones favorables, como el beso de un príncipe. Por eso, Natalia, cual Eva, que ha comido la manzana prohibida y ha tomado consciencia de las posibilidades de una nueva y atractiva realidad, es la que a su vez, cual Blanca Nieves, quien con sus acciones desencadena una cascada de eventos que harán imposible su materialización durante mucho tiempo. Natalia sella la aparente imposibilidad de significados y destinos de su relación con Javier al confesarle, justo antes de besar a este tímido príncipe —en una cómica subversión de papeles—, que su auténtica atracción hacia él se debe a su ejemplo de masculinidad, dado que, como así le aclara: “tú no te has reído de sus chistes (Sergio); para mí eso es ser un hombre.” Este gusto por lo dulce y lo prohibido, por desear lo que le está vedado, se reitera gracias a las escenas denodadamente breves que acontecen justo después, en las que vemos a un Javier alegre, contagiado de confianza y embargado por la afirmación y correspondencia amorosa de Natalia, y que invita a ambos a corretear y perseguirse infantilmente por la feria. Sus gestos juguetones y despreocupados bajo una réplica de la torre Eiffel, nos recuerdan el carácter ilustrado del progresismo republicano y las reformas que intenta reanudar el Frente Popular durante su segundo mandato en 1936. Pero el mundo fantástico de maravillas con el que sueñan en la feria, se queda literalmente en los labios cuando la situación gira abruptamente hacia lo inesperado,

como sugiere el plano frontal de la expresión petrificada de Javier con un trozo de algodón de azúcar en su boca entreabierta.

La aparición inesperada y terrorífica de Sergio en el lugar y en el momento más impredecible, “dispuesto a todo” para recuperar lo que a su juicio le pertenece, alegoriza el estallido de la Guerra Civil. Natalia, que trata de apaciguarlo, es la primera en sufrir sus golpes. Javier, que trata de impedir que se la lleve, se ve igualmente impotente para detenerlo. La situación apuesta fuertemente por un *mise-en-scene* que presente el comportamiento más brutal de Sergio como una manifestación altamente reminiscente de un imaginario de relaciones de género propio de un entorno cavernícola, algo que transmite convincentemente el hecho de que Sergio se lleve a Natalia a rastras, dejando un reguero de sangre con sus rodillas, y aún más el hecho de que lo haga arrastrándola del pelo. Frente al tímido intento de oposición que trata de interponer Javier, avisando que “no voy a dejar que te la lleves”, vemos una vez más su intento racional de dialogar frente a la violencia, exponiendo las incoherencias sentimentales que Sergio practica, denunciando que “no te entiendo, dices que la quieres y un día la vas a matar.” No obstante, Sergio, que redobla en su carácter cínico y violento, se limita una vez más a desestimar las advertencias de Javier, calificándolo de inexperto y rebatiendo la acusación condescendentemente achacando que “qué poco sabes del amor”; es decir, Sergio se ampara en la noción machista y beligerante con la que ha operado con Natalia hasta entonces, y que interpreta la violencia de género como una malentendida expresión de amor.

El enfrentamiento físico con que Javier trata de detener a Sergio, no sólo se adivinaba insuficiente mucho antes de que la situación llegara a las manos, sino que

resulta torpe en su ejecución y en la previsión de maniobras de Sergio, o lo que es lo mismo; Javier realmente no tenía muchas posibilidades ante alguien propenso a la violencia y que ha hecho de la misma un modo de vida con el que lidiar con su entorno y por tanto, tiene amplia experiencia acumulada en la lucha. Esta reflexión es la que a grandes rasgos define también el enfrentamiento de la Segunda República contra su propio ejército, especialmente con respecto al papel de Franco y el ejército de África en decantar las probabilidades de éxito de su intento golpista y su campaña insurgente. Sergio, que da una paliza de campeonato a Javier —como sugiere el barómetro de golpes del yunque sobre el que lo tiende y procede a martillararlo— procede fuera de la carpa de una forma tan sádica y espectacular como el número violento que ambos escenifican bajo la misma. Cuando Sergio está a punto de matar a Javier, es detenido *in extremis* por la policía, una referencia al papel de resistencia que desempeñaron ciertas fuerzas de seguridad leales a la república, en frustrar el éxito del golpe militar en algunas ciudades.

Javier da a parar con su cuerpo malherido en el hospital. El traumatismo de la situación no sólo se extiende a lo físico, con varios huesos rotos, sino a lo psicológico también, con sueños igualmente destrozados. Los sueños que Javier mantiene mientras se encuentra en estado convaleciente, contienen una dinámica que se repite; son sueños con un fuerte contenido sexual en los que pasa de tener a Natalia a su alcance o aspirar a conseguirla, a verse interrumpidos por la aparición súbita e inesperada de Sergio, es decir, sus sueños se tornan siempre en pesadillas. Es en el subconsciente de sus sueños, donde Javier encuentra un espacio crítico que le permite conectar las identidades y frustraciones del pasado con las del presente. Su tercer sueño conecta particularmente bien conflictos aparentemente no relacionados, asignando sentido a ciertas

intemporalidades y revelando a Sergio como una manifestación en el presente de la misma violencia que se cobró la vida de su padre en el pasado. La aparición repentina de Sergio agarrando por el cuello al padre de Javier en el contexto de este espacio onírico, y la advertencia de éste último conminándolo a recordarlo, adquiere pleno significado en las realidades del presente cuando Sergio procede a degollarlo sonriente con un cuchillo en la pesadilla.

Cuando Javier despierta de esta pesadilla con las cosas más claras —momento que no es sino una forma de representar el despertar de la pesadilla que es la historia de España—, se fuga del hospital con su bata de paciente pero con fuertes deseos de venganza, especialmente tras un episodio que lo ha dejado, como literalmente sugieren las imágenes, “con el culo al aire”, herido y solo como los destinos de la república al comienzo de la Guerra Civil. Su llegada al circo para recuperar a Natalia y los intentos por frenarlo por parte de sus trabajadores, advirtiéndole que “lo mejor que puedes hacer es alejarte del circo lo máximo posible” o invitarlo a aceptar con resignación que “no puedes impedirlo”, sólo acrecientan su ira. El laberinto de pasillos con fieras enjauladas —de entre el cual destaca otra vez un león como símbolo de la república, aunque esta vez en cautiverio— conduce al lugar donde Sergio y Natalia mantienen un nuevo encuentro sexual. La imagen de múltiples animales encerrados mientras vislumbramos a Sergio consumir su victoria, con Natalia como premio —el premio que reclamaba en la feria—, nos remite al hacinamiento de los encarcelamientos masivos de la guerra y a un sentimiento generalizado entre la población civil de reclusión e indefensión mientras Franco penetra España por varias regiones y con su expansión, procede a controlar y beneficiarse de nuevos territorios. Pero la cópula con la que Sergio procede a reafirmar su

dominio sobre Natalia, como en episodios anteriores, presenta también un lado contradictorio por parte de ésta, ya que, si bien le confiesa a Javier en el hospital después de la paliza que “tengo que volver con él [...] le tengo miedo; él no es como tú, es una bestia” lo que Javier percibe al trasluz de las siluetas son las contorsiones libidinosas de la lengua de Natalia, las mismas que utilizó para comer la manzana en la feria, o lo que es lo mismo, el gesto recurrente y *ad hoc* con que a lo largo del filme manifiesta disfrute y aprobación con circunstancias anómalas. Por tanto, la función de sombras con que Javier se topa, arroja el perfil de una España confusa y contradictoria, que parece derivar placer de situaciones peligrosas y violentas, especialmente al generar celos y sentirse deseada.

Preso de los celos y la rabia, Javier interrumpe el coito y se toma la revancha atacando a Sergio también por sorpresa. Le hiere primero, y de manera muy simbólica, en el brazo derecho, con un gancho muy parecido a la hoz comunista para pasar a martillearlo después en la cara con una trompeta. El significado de la trompeta —al margen de su intertextualidad con la canción de Raphael en la película *Sin un adiós*, y que obviamente, De la Iglesia incorpora como título y fragmento cinematográfico para sintetizar la tortuosa odisea biográfica de Javier— es más difícil de descifrar en el contexto concreto de esta escena. No obstante, podemos detectar ciertos paralelismos que subrayan a su vez importantes diferencias. Si Sergio intentó matar a Javier en la feria destrozándolo con la bruta intensidad de sus porrazos, Javier intenta hacer lo mismo artísticamente con las sutilezas de una trompeta. Por eso, cabe hacer aquí la lectura de que Javier, como representante alegórico de la izquierda, procede a desenmascarar a Sergio como el monstruo reaccionario que es, del mismo modo que podemos interpretar que la voluminosa producción literaria, cinematográfica y fotográfica de intelectuales de

izquierda en la posguerra, procede a dilucidar y desvelar lo acontecido en España con Franco y la guerra como una gran monstruosidad, una representación que recicla la comúnmente aceptada reflexión de que Franco ganó la guerra de las armas pero perdió la guerra de las letras. Este intento por liberar con las artes a un pueblo que no puede o no quiere reconocer el horror de lo sucedido, como transmite la cara perpleja de Natalia, es lo que explica que Javier —victorioso de las artes— presente ante Natalia el rostro desfigurado de Sergio —victorioso de las armas— elevando la hazaña al carácter de gesta declarando: “ya no tendrás que preocuparte por él... eres libre, te he liberado del monstruo.”

Sin embargo, Natalia, que se queda atónita al entender que Javier puede llegar a ser tan violento como Sergio si las circunstancias son propicias, no acepta esta cualidad en Javier, algo que desconcierta a éste aún más y provoca su huida y su obsesión. El doble estándar de Natalia, que soporta e incluso disfruta malévolamente con el temperamento dominante, celoso y violento de Sergio, hace que se muestre horrorizada y lo rechace cuando es Javier quien hace un alarde parecido. Este es un tema que se elabora durante el resto del filme, donde el recurrente y cada vez más indiscriminado recurso a la violencia por parte de Javier, apunta a la reorganización y radicalización de la izquierda durante el franquismo y el surgimiento de grupos armados como el GRAPO, FRAP y FAG o algunos tan duraderos como ETA.

Las secuelas permanentes de la “guerra” que Sergio emprende contra Javier, acaban por plasmarse en forma de cicatrices en su propio rostro, algo que los niños del barrio —en calidad de españoles— ahora en la “posguerra” pueden observar y denunciar, como así hacen al perseguir y abuchear a Sergio al grito de “monstruo”, algo que éste se

empeña en negar, incrédulo y aterrado, incluso después de mirarse en el espejo del bar, lamentándose al grito de que “¡no puede ser! ¡no puede ser!” El contraataque de Javier y la chapucera reconstrucción facial de Sergio en un país que se ha quedado sin cerebros y talentos y donde lo más próximo a un cirujano es un veterinario, nos revela la capacidad de Javier para percibir algo que permanecía oculto hasta ahora y que espera que una vez expuesto a la luz sirva para que Natalia abandone a Sergio definitivamente y, lo que es mejor, que apueste a unirse a Javier. Así, para Javier la desfiguración de Sergio es la manera definitiva de dar forma y corregir un desequilibrio estético⁸⁰ consistente en hacer externamente visible lo que hasta entonces todos en el circo sentían de una u otra forma hacia Sergio: miedo.

Javier, que huye de la escena cruzando arroyos y barrizales, perseguido como presa de caza por la Guardia Civil con sus perros de rastro por túneles y alcantarillas, no se detiene hasta encontrar un escondite en unas ruinas abandonas en el bosque, lugar donde se “exilia” del circo y sufre las inclemencias climatológicas de la intemperie. Esta secuencia capta la experiencia que del mismo modo durante los años 40 y parte de los 50, padecen en condiciones muy precarias grupos de maquis ocultos en lugares recónditos de los montes españoles. La desnudez de Javier, que en su precipitada huida ha perdido incluso la bata hospitalaria que escasamente lo cubría, simboliza el terrible desamparo de este colectivo en la primera posguerra, desnudez que se ve recubierta por barro y suciedad e indica una transformación primitivista en la que, para sobrevivir, Javier se

⁸⁰ Esta técnica de desenmascarar galanes seductores para encontrar sujetos monstruosos está en clara sintonía con otras narrativas sobre la guerra civil entre que las que destacan más recientemente por su parecido estético las películas de Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo* en el caso de Jacinto y *El laberinto del fauno* con el capitán Vidal.

animaliza y se asilvestra, como sugiere el que pronto coma carne cruda como un lobo o adquiriera una gran similitud con un jabalí.⁸¹ Este cambio sintetiza uno de los temas centrales desarrollados en la literatura sobre los maquis y su triste destino final en muchos casos, un género literario que se aborda en otro capítulo desde la perspectiva del terror y que De la Iglesia recupera como incómodo lugar de memoria, recuerdo largamente olvidado o ignorado por el presente.

La captura fortuita con que Salcedo “caza” a Javier como a un jabalí cualquiera del entorno,⁸² nos remite tanto al fenómeno de eliminación de la resistencia maqui como a la perspectiva de la situación por parte de los altos mandos del régimen, que conciben el proyecto de exterminio como un evento deportivo a la búsqueda de “ejemplar[es] único[s]”, algo que queda claramente articulado en el malentendido cruce de palabras entre Salcedo y su ayudante, Jerónimo, de vuelta a la mansión. Las vejaciones a las que Javier se ve sujeto bajo el control de Salcedo, encuentran su punto álgido con la cómica escena en la que Javier, invitado por un Franco frágil, senil y apostólico a que “no permitas esto, hijo mío, no debieras someterte a esta humillación: levántate anda, levántate” —una forma de decir que no se someta a todas las perrerías que le imponga el cruel Salcedo— Javier, amoldándose al degradante papel de perro que le han asignado para la cacería⁸³ —y dando sentido a la irónica duplicidad de interpretaciones al que se presta este consejo dentro del contexto social del franquismo— pone en práctica estas

⁸¹ Esta escena, si bien juega con representaciones cinematográficas de la resistencia maqui, como *Luna de lobos* (1987) de Julio Sánchez Valdés (la adaptación de la novela de Llamazares) o *El corazón del bosque*, es un guiño a *El bosque del lobo* (1970) de Pedro Olea.

⁸² Una clara referencia a la *La caza* (1966) de Carlos Saura.

⁸³ Un homenaje a Alfredo Landa por su interpretación de Paco, El bajo en una de las películas que se convirtió en “lugar de memoria” por captar las condiciones de esclavitud del sur español en el ambiente rural de la España franquista, *Los santos inocentes* (1984) de Mario Camus, una adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes.

palabras rebelándose y mordiéndole la mano a Franco. El paso de un plano contrapicado cuando Javier actúa como perro a un plano cenital al morder a Franco, valida una acción que va de la represión humillante a una perspectiva de justicia divina. El mordisco también es celebrado por Jerónimo, una forma de subrayar las divisiones internas del franquismo y la existencia de fisuras y elementos aún más reaccionarios que el propio Franco hacia finales de la dictadura. En este sentido, no podemos ignorar tampoco la fuerte resonancia estética y funcional entre Salcedo y la fotografía de Millán de Astray en el collage de imágenes que abre paso a la narración —ambos han perdido el ojo derecho en extraños accidentes y son amigos íntimos de Franco— y por tanto debemos equiparar como equivalentes la ignorante locuacidad de sus ideas y la violenta reacción de sus soluciones tanto por parte de la copia como del original.

El alto simbolismo del mordisco le permite a De la Iglesia abordar el nacimiento de ETA. Encerrado en una capilla pendiente de la represión de Salcedo, Javier tiene una visión en la que Natalia, como patrona de España, le revela que “el día de la ira ha llegado y [él] será [su] ángel de la muerte”. Con este fin, Javier utiliza los medios disponibles en el interior de este espacio religioso para luchar contra una realidad represiva e inescapable. Fiel a su pasado familiar y a su identidad como payaso triste, pero recubierto con el manto religioso del discurso de la liberación, Javier se autoinflige una transformación terriblemente dolorosa y permanente —con el mismo acompañamiento musical de fondo que el ritmo de tambores procesionales que abría los créditos de apertura—, todo ello para emerger ataviado como sumo sacerdote con los colores de la Segunda República, armado hasta los dientes y dispuesto a predicar un nuevo credo, escenificando ahora el número del payaso vengador como una nueva

“pasión”: hacer justicia con las deudas del pasado, ajusticiando a sus monstruos en el presente. Este es el origen de ETA, que germina y encuentra santuario inicialmente en el seno de la Iglesia católica vasca para luchar contra el franquismo, hecho que anuncia el creciente distanciamiento de la Iglesia frente al régimen durante los años 60 y que éste asume como una puñalada por la espalda. El mismo momento, por otra parte, en el que España empieza a mostrar un aspecto más relajado de cara al exterior —como sugieren los fragmentos televisivos de Eurovisión— o abre sus puertas al turismo y a la inversión extranjera —como recuerda el montaje documental sobre las playas— vendiendo sus encantos al mejor postor, como un exótico espectáculo de cabaret. Por eso, mientras Javier exterioriza la angustia de su calvario personal dedicándose a ametrallar de forma indiscriminada en un bar de carretera, sembrando el pánico en un cine o culpando a ciudadanos de a pie de tener la culpa de que Natalia no lo quiera y por consiguiente, del estado de enajenación al que ha llegado —como sugiere el beso que Javier le da al costillar descuartizado que porta un carnicero—, Natalia se exhibe ante un público masculino que, sumido en un incipiente modelo capitalista, disfruta del cuerpo femenino como artículo de consumo.⁸⁴

El aumento de la violencia con que Javier persigue a Natalia, quien al mismo tiempo se ve acosada por Sergio por calles oscuras, portales y lugares abandonados, nos acerca al final de la dictadura y los caminos inciertos con respecto al futuro de España.

⁸⁴ Aquí se produce otra de las muchas intertextualidades que establece *Balada triste*. En este caso es con referencia a otra película de Pedro Olea, *Pim, Pam, Pum, ¡Fuego!* (1975). De hecho, hay bastantes paralelismos entre ambas películas. En la película de Olea, existe un triángulo de relaciones, donde un maqui y un oportunista adepto al régimen quieren a la misma chica. Se desarrolla en el mundo de la farándula y la protagonista sobrevive bailando como corista. En última instancia, la compra el oportunista, la viola y la mata. Además, esta es una de las tres películas de una trilogía de Olea, otro paralelismo con *De la Iglesia*, que inscribe *Balada triste* con *La comunidad*, y *El día de bestia* como parte de su trilogía.

En el año 1973, el país se debatía entre el continuismo de un régimen debilitado, perdiendo apoyos internos y externos —un declive que culmina con el atentado de ETA a finales de ese año contra Carrero Blanco, el presidente del gobierno y futuro sucesor de Franco en el poder— o la instauración de un sistema democrático en línea con sus vecinos europeos. Con una escena de la memoria histórica reciente, que De la Iglesia rescata para el presente y con la que se suma al escaso número de películas que ha recreado en el cine este acontecimiento para la memoria cultural, intercala el atentado contra el almirante en el intento de Javier por raptar a Natalia. Al margen de la ubicuidad biográfica de Javier como testigo histórico y guía motriz de la acción narrativa, un planteamiento en estos términos no puede ser sino una forma de equiparar la lucha alegórica de Javier por conseguir el amor de España, con la acción de ETA y un supuesto intento por cautivar la opinión pública a su favor al establecerse como fuerza liberadora y el mayor opositor en activo frente al régimen. Cuando Javier dobla la esquina y se acerca al coche donde se hayan los tres hombres jóvenes que, a su parecer, han perpetrado el atentado y les pregunta: “¿vosotros de que circo sois?”, Javier no sólo reconoce su condición de payasos tristes sino que simpatiza con cierta admiración con las metas de una violencia que reconoce como suya. Al hacerlo, De la Iglesia se inserta de lleno en los polémicos debates independentistas, recuperando para la memoria colectiva los orígenes de ETA, uno de los legados más tristes para democracia gestados durante el franquismo, sugiriendo con mordaz ambigüedad, si acaso los vascos no pertenecen a “otro” circo.

España frente a su monstruoso legado

En *Shocking Representations* Adam Lowenstein propone el concepto del “momento alegórico” como modelo para recuperar un grupo de filmes que, habiendo

pasado desapercibidos en algunos casos y siempre dentro del ámbito del cine artístico, han entrado a dialogar de manera brillante con los efectos traumáticos de sus legados históricos a través del terror. En *The Wounds of Nations*, Linnie Blake ha llevado a cabo un proyecto crítico de idéntica magnitud pero centrándose en un tipo de cine de terror popular, donde también se lleva a cabo un ejercicio parecido con respecto a traumas históricos, pero en maneras esencialmente no reconocidas ni valoradas por la crítica en su momento. El filme de De la Iglesia, por su concertada naturaleza híbrida entre el cine artístico y popular que le confiere el haber ensamblado un esperpento de terror, presenta una naturaleza intersticial que lo ubica a caballo entre las propuestas de Lowenstein y Blake. Aunque *Balada triste* es una alegoría indiscutible, y ciertamente el espacio crítico en el que De la Iglesia más brilla en su creatividad y su capacidad de exposición —y desde el que claramente nos invita a interpretar su contenido— tal vez el “momento alegórico” que mejor recoja la pugna por la legitimidad y la supervivencia de las dos identidades enfrentadas y los dos proyectos de nación que éstas encarnan lo encontramos en el desenlace del filme.

Pierre Nora establece el concepto de los “lugares de memoria” (*lieux de mémoire*), al que hemos venido haciendo referencia, como producto del momento en que la desaparición de los testigos del pasado, o la memoria vivida o habitada, transita hacia la historia mediada e inerte. La toma de consciencia por parte del presente de su vínculo memorístico con un pasado que se extingue inevitablemente, conduce a la creación de símbolos, ritos, monumentos, recordatorios que actúen como una memoria cultural del pasado, un puente con el pasado que sirva para dar fundamento y sentido identitario a las nuevas generaciones mediante una homogeneización del conjunto de experiencias vividas

y su interpretación de cara a su incorporación en el imaginario de la nación. Como señala Claudia Jünke los lugares de memoria son “puntos de cristalización de la identidad colectiva de la nación [...], puntos de referencia esenciales, entre los que se extiende el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas de los individuos y grupos que [la componen.]” (102) Por eso, De la Iglesia elige el Valle de los Caídos como el lugar de la memoria del franquismo por antonomasia, para articular a través de su simbolismo, tanto narrativo como histórico, el papel que cumple en la memoria cultural actual como espacio de experiencias y horizonte de expectativas.

La deconstrucción de este lugar pasa por comprender la relevancia de la circularidad de la narración con respecto a un lugar cargado de significados tan opuestos, tanto con respecto a la historia familiar de Javier y los destinos de los vencidos en la Guerra Civil como por ser la ubicación que epitomiza el triunfo y la exaltación de los vencedores. Para Javier, este es el lugar de la derrota, la tortura y la sepultura de su padre; el fracaso de una generación que no pudo imponerse contra los intereses y la violencia de un grupo económicamente poderoso y que en muchos casos acabó cobrándose sus vidas. La nueva cita histórica intergeneracional con que Javier da a parar en este lugar con Natalia, al final de una larga agonía sentimental y una larga agonía dictatorial —en un momento en que la temporalidad histórica de la alegoría por fin se sincroniza con la temporalidad diegética de la acción— gira en torno a dismantelar la memoria de la dictadura y recordarla por lo que fue en términos de regreso, de buscar las claves del problema mediante el retorno a los lugares del trauma original. Esta actitud de duelo (working through) se ve literalmente escenificada en el duelo final que protagonizan

Javier y Sergio tratando de dirimir quien habrá llevarse a Natalia, un enfrentamiento que alegoriza la pugna por el control de España a finales del franquismo.

Javier rapta a Natalia con un camión de helados y la lleva a un lugar que la dejará todavía más fría, el lugar que mejor representa y exhibe lo que a su parecer a ella más le atrae de Sergio: la dominación violenta y el terror. Preguntado por los motivos de tan extrema decisión, Javier reconoce la influencia del pasado en su comportamiento, y en especial, acredita su nueva táctica de seducción beligerante, con la que espera que “quizá con el tiempo [...] también aprenda a fingir y ser como Sergio.” Natalia deduce que Javier se ha vuelto loco, algo que denuncia arañándole la cara en un acto con el que certifica el parecido entre ambos pretendientes al indicar que “¡tú también me das miedo!” Natalia intenta zafarse de Javier pero la determinación de éste de no cejar en su empeño y no dejarla escapar conduce a una conversación en la que se ofrece una interpretación en clave sarcástica —y por mucho tiempo postergada en la memoria cultural española— acerca del origen del lugar en el que se encuentran: un lugar con “quince cuevas, llenas de cadáveres, [...] unos fachas, otros rojos [pero donde] al final han acabado [...] todos juntos... es lo que tiene la muerte, una mucho.” Asustada ante una situación que amenaza giros inciertos, Natalia acaba por acceder a las aspiraciones amorosas de Javier, quien reclama que no quiere ni que se burle de sus sueños ni tampoco, y por encima de todo, que le tenga pena como forma de relacionarse con él. Con este comentario, De la Iglesia denuncia las dos actitudes subyacentes con que a menudo se reciben las reivindicaciones de justicia del banco vencido, muchas de las cuales son especialmente notables en el cine. Envalentonado y habiendo encontrado la confianza y decisión que le faltó en sus primeras citas, es ahora Javier quien toma la

iniciativa y besa a Natalia. Sin embargo, como ya ocurriera en la feria, de nuevo ambos despiertan de sus sueños con la irrupción inesperada de Sergio, armado con una pistola y como deja claro tras disparar a Ramiro en la cabeza, dispuesto a todo una vez más. La huida y persecución al más puro estilo del género de acción conduce al interior de la cruz, donde se nos recuerda entre tramo y tramo de escalera, con múltiples reproducciones del emblema fascista del yugo y las flechas colgadas en las paredes de su interior, el auténtico origen fascista de su erección y su significado. A su llegada arriba también se perciben los tres rollos de tela almacenados para ceremonias oficiales y que recrean los colores de la bandera franquista, de los cuales, uno de los rollos rojos servirá una vez más como escollo insalvable que dará al traste con la relación de Natalia y Javier. El simbolismo del color resulta de nuevo esencial en la interpretación del final y el significado de su legado para el presente.

La escena en el brazo derecho de la cruz es una degradación de las alturas, una correspondencia esperpéntica del desenlace de *North by Northwest* de Alfred Hitchcock, una degradación que De la Iglesia practica con regularidad en sus películas, como ya fuera el caso con *El día de la bestia* o *La comunidad*. La degradación consiste en que sus personajes no están a la altura de las circunstancias; Javier, pese a sus mejores esfuerzos, resulta incapaz una vez más de detener la violencia de Sergio. El primer asalto de Sergio se salda con una nueva paliza a Javier, tras la cual le “invita” a saltar como la única solución heroica para salvar a Natalia, una forma de argumentar al más puro estilo *western* que sólo hay lugar para uno sobre esa cruz, que el éxito de una futura relación con Natalia pasa necesariamente por la eliminación de uno de sus dos aspirantes. Javier finge su suicidio para ser él quien arroje a Sergio al vacío. No obstante, Sergio, se agarra

a Javier para impedir su caída y así sobrevivir. Todas estas maniobras al borde del precipicio representan las operaciones tácticas de diversas identidades políticas con la muerte de Franco para asegurar su continuada supervivencia dentro de un espacio político democrático. El hecho de que acabe siendo Sergio quien trepe al borde del precipicio valiéndose del propio Javier, para justo una vez a salvo intentar provocar su caída, pone el foco de atención una vez más en el talante antidemocrático de la derecha española y que caracteriza a partidos extremos, grupos que se valen de los medios democráticos para derrocar la propia democracia una vez en el poder.

La importancia de la circularidad narrativa de la historia estriba en la vuelta al lugar de la memoria y sepultura de la generación de la guerra pero donde queda por verse si la generación de la posguerra puede, con la oportunidad que se presenta con la Transición, resignificar el significado del monumento en cuestión o si por el contrario se perpetua el fracaso. Por eso, De la Iglesia argumenta que la cruz del Valle de los Caídos es la tumba de Franco pero no así del franquismo. La incapacidad de Javier para deshacerse de Sergio arrojándolo al vacío y la ingenua suposición de Natalia creyendo que simplemente con tirarse al vacío para dejar a Sergio atrás se podría zafar de su influencia, conduce al trágico final en el que Natalia se rompe el espinazo; España muere al perder cualquier posibilidad de una vertebración cultural sólida con la que construir un país moderno, con una identidad consciente de su pasado que posibilite la elección de un futuro libre y mejor, esto es: con la resignificación irremisible de los lugares de memoria del franquismo como lugares monstruosos, lugares del terror. Natalia muere atorada en la gasa roja que se prolonga de la franja roja colgada de la cruz franquista y se perpetúa en la franja roja de la bandera monárquica de la democracia. El vínculo que enlaza la cruz

con las ambulancias y el largo recorrido que hace la cámara siguiendo la gasa, “transiciona” del abismo de la Transición a la imagen final que sintetiza su resultado, un cambio que no se hace como se quiere o sería deseable sino con las herramientas que hace accesibles el enemigo, y por lo tanto, con sus trampas también, como simboliza el rollo de tela roja.

La imagen final de esta “transición” se salda con una nueva dinámica de payasos sin musa y sin fetiche, dos identidades deformes y terribles sin algo por lo que luchar pero condenadas a estar juntas. La muerte de Natalia, suspendida en un viaje a ninguna parte, nos habla de los efectos de una larga violencia, de situaciones insufribles, de venganzas que no cunden y secuelas que perduran. Las caras de los payasos con que cierra la película nos revelan la diferencia esencial de temperamentos. Javier, fiel a su papel de payaso triste, aunque ahora profundamente enajenado, preso de la rabia y la impotencia llora inconsolablemente por la pérdida irreparable de Natalia. Sergio, fiel a su papel de payaso gracioso, porta una mueca sonriente que relativiza su reacción. Así, si por una parte parece que llora por la muerte de Natalia, su ambigua expresión recoge también el goce de haber impedido que se fuera con Javier, y quizá, de manera más siniestra todavía, el hecho no reconocido —pero latente a lo largo de toda la narración— de haber conseguido la única forma de placer que le quedaba, cumpliendo el deseo hegemónico de exclusividad que secretamente anhelaba para hacerla suya: matar a Natalia.

En conclusión, como hemos elaborado hasta aquí, *Balada triste* elabora una reflexión sobre la monstruosa historia reciente de España, trazando un mapa con los giros históricos clave que la definen en función de los legados de la guerra y la dictadura. Este

ejercicio cartográfico por los hitos traumáticos de la memoria histórica se consigue, entrelazando una historiografía de imágenes de archivo, con los episodios biográficos de un personaje tan ubicuo e imposible como Javier, alguien que acumula un conjunto de vivencias tan estrambóticas que, a pesar de rayar a menudo en la hilaridad, arrojan una especie de perpetua víctima sacrificial por antonomasia. Pero más allá de lo histórico y lo biográfico, *Balada triste* encierra un nivel de lectura adicional que, amparado bajo el grado de abstracción que permite el uso de una alegoría, aúna ambos aspectos, recreando el ciclo de acontecimientos históricos y rearticulando la reflexión en cuanto a sus causas y sus consecuencias como una suerte de repetición ineludible, un orden de pesadilla que trasciende todos los planos, tanto históricos, como sociales, como personales. Es decir, lo que De la Iglesia trata de afianzar desde una multiplicidad de ángulos es una lectura del periodo y sus secuelas según la cual, cualquier acontecimiento se ve sujeto a una gran narrativa que lo precede y lo supera, donde lo contingente y lo necesario se confunden y devienen en situaciones y conductas monstruosas, todo ello para problematizar nuestra comprensión del pasado, para plantear hasta qué punto se puede atribuir que la historia de España sea la que es y no la que debió o pudo haber sido. En definitiva, De la Iglesia lleva a cabo una reevaluación del pasado para conectar, en términos de continuidad, nuestra implicación con el mismo, donde se sugiere que los problemas del presente son la supervivencia de intereses monstruosos, una prolongación de fracasos no subsanados, reformas no acometidas y conflictos irresueltos.

CONCLUSIONES

“Monstruos familiares: Representaciones del miedo en la Guerra Civil y la posguerra en la literatura y el cine español contemporáneo” revela la existencia de un conjunto de representaciones enfocadas en la experiencia del miedo durante la Guerra Civil española y la posguerra que, mediante un estudio atento y detallado de la figura del monstruo y la monstruosidad, nos permiten acceder a los pilares más básicos sobre los que se sustentó el régimen franquista durante décadas. Las representaciones estudiadas presentan una serie de características en común.

Resulta muy difícil, con la distancia de los años, acceder al pasado desde el presente con una mínima garantía de comprensión crítica a la hora de imaginar lo que supusieron los horrores de la guerra y el terror con se vivió el franquismo para el segmento de la población que pasó a engrosar lo que vino a denominarse: “rojos” y “vencidos.” *Luna de lobos*, *Pa negre* y *Balada triste de trompeta* son creaciones literarias y cinematográficas recientes que desafían la noción de la distancia temporal. Aunque retratan las condiciones del pasado, y por consiguiente contribuyen a la interminable tarea de recuperar su memoria histórica para el presente, al retratar la política del miedo y sus efectos en los que lo padecieron en sus carnes o en sus mentes, nos acercan a los efectos sociales del pasado, que al contrario que la geografía urbana, las modas o el mobiliario, perviven en el presente de una manera más viva e influyente.

La experiencia del miedo es una de las experiencias más intensas y traumáticas que puede experimentar el ser humano. Por eso, todos estos textos se vuelcan en la experiencia de las víctimas, los vencidos, que en su condición de perseguidos, humillados y estigmatizados se debaten entre claudicar antes la fuerza de la represión y aliarse con el

enemigo o someterse al hambre, la miseria, la tortura, la marginación. Por eso, son representaciones preocupadas con los efectos monstruosos que sufren las víctimas sometidas a una decisión imposible entre la supervivencia mediante la traición, teniendo que arrastrar el asco y la vergüenza personal o ser objeto de toda clase de violencias. Sobresale en estos textos una preocupación nos habla de una voluntad autocrítica por parte de escritores y cineastas afiliados con posiciones de izquierda, que al tiempo que son capaces de documentar las heridas históricas son capaces de examinar críticamente la izquierda y afrontar los posibles errores, una actitud madura y reflexiva, algo que dista mucho de las posturas críticas y literarias de la derecha con respecto a su explicación de la Guerra y la evaluación de sus acciones.

La idea de que la posguerra fue una continuación de la guerra por otros medios es también una idea que aparece con gran frecuencia en estas narraciones. Así, nociones de venganza, de cuentas pendientes, de vivir un asedio continuo, sumido en la incertidumbre de que cualquier momento puede ser el último, de que una acusación, un descuido, un gesto a destiempo puede desencadenar una serie de eventos terribles abunda en los textos. La idea de que se lleva a cabo una persecución, un exterminio o una limpieza es persistente y la acerca estos textos a reconfiguraciones contemporáneas del género de terror en su versiones de thriller y slasher.

La importancia de leer y hacerlo con plena consciencia del papel que el género juega a la hora de interpretar nuestra lecturas es otro rasgo común a estos textos. La apertura de estas obras parte de una gran ambigüedad para señalar de manera intencionada la importancia de elegir un género u otro. Este acto metanarrativo busca que el lector o el espectador se plantee tanto la posibilidad de estar ante un texto de terror —y

lo esa elección implica a la hora de narrar un espacio de guerra o posguerra— así como la necesidad de interpretar la historia de acuerdo a las expectativas del terror. La idea de plantear el texto como terror predispone al lector a que adopte una respuesta afectiva.

Al tratarse de textos donde la monstruosidad juega un papel central pero donde los elementos estéticos de la monstruosidad o están ausentes o son meramente simbólicos y funcionan más como señal y expectativa de lectura de género que como fuente de choque emocional, se permite una interacción racional, crítica y dialogada con la monstruosidad y por consiguiente, la respuesta afectiva va guiada de una lógica reflexionada. Por eso, estos textos nos sugieren una encrucijada entre las expectativas del terror y las conclusiones del drama realista proponiendo un género “sobre” terror.

Son obras donde se juega con el discurso de la monstruosidad impuesto por la dictadura, que hace de los vencidos una categoría inferior y monstruosa sujeta a un trato diferente marcada por el castigo. Así, muchas veces, estas narraciones confieren a sus víctimas el papel de alteridad que le atribuye el régimen para una vez asumido reventar su lógica y sus supuestos desde dentro, revelando en el proceso el auténtico locus de la monstruosidad: el discurso violento que construye monstruos.

Las narraciones se rebelan contra las premisas con que el tremendismo trata ofrecer una interpretación de la guerra como el producto de tendencias y determinantes gestados en la cultura y en la tierra. Los textos contemporáneos encuentran el origen de la monstruosidad en las circunstancias que crea la guerra y el franquismo, que llevan a la monstruosidad como forma de supervivencia. Así si las víctimas son monstruosas por necesidad, los monstruos hegemónicos del régimen aparecen como productos naturales de la lucha, en la que la guerra actúa como catalizador que permite su aparición.

También se caracterizan por incluir monstruos que pasan de monstruosidad a la espectralidad. Se hacen eco de las múltiples y cambiantes necesidades del régimen a lo largo de su historia. Si en la primera posguerra el recuerdo reciente de la guerra exige un discurso épico, dicotómico y maniqueo de buenos y malos, vencedores y vencidos, héroes y monstruos, cuando la represión ha triunfado en su exterminio se hace necesario mantener vivo el discurso del miedo con alusiones a la presencia espectral de vagas amenazas. Encontramos personajes que encarnan esta trayectoria de la monstruosidad a la espectralidad.

Y por último estamos ante un conjunto de representaciones de la monstruosidad donde radica el aspecto más doloroso: la terrible familiaridad de los monstruos, que hace que unas veces sean los padres, otras los hijos, unas veces son hermanos y otras enemigos intergeneracionales. Y lo que es aún más, en su familiaridad nos señalan a nosotros mismos, como hijos herederos de un legado social monstruoso.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- “Álex de la Iglesia: Balada triste de trompeta es el film del que más orgulloso me siento.” *Fotogramas*. 7 septiembre 2010.
- “Álex de la Iglesia: La mirada del presidente.” *Fotogramas*. 10 diciembre 2010.
- Álvarez-Fernández, José Ignacio. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.
- Ana y los lobos*. Dir. Carlos Saura. Elías Querejeta Producciones, 1972.
- Andrés del Pozo, Natalia. “Pa negre: Lobos con piel de cordero o la expulsión de una Arcadia soñada” *Hispanet Journal* 5.4 (2012): 1-32.
- Archibald, David. *The War that Won't Die: The Spanish Civil War in Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Arjana, Sophia Rose. *Muslims in the Western Imagination*. Oxford; New York: Oxford UP, 2015.
- Asma, Stephen T. *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Baena, Julio. “What Kind of Monster are You, Galatea?” *Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures*. Eds. Adriana Gordillo y Nicholas Spadaccini. *Hispanic Issues On Line* 15 (Spring 2014): 26-41. Web
- Balada triste de trompeta*. Dir. Álex de la Iglesia. Magnet, 2010.
- Batman*. Dir. Tim Burton, Warner Bros., 1989.
- Benet Ferrando, Vicente J. *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Benjamin, Walter. “On the Concept of History.” *Walter Benjamin, Selected Writings Vol. 4, 1938-1940*. Eds. Howard Eiland y Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006; 389-400.
- Beville, Maria. *The Unnameable Monster in Literature and Film. The ‘Thing’ as Itself*. New York; London: Routledge, 2014.

- Blake, Linnie. *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester: Manchester UP, 2008.
- Booker, M. Keith. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood, 1994.
- Boyero, Carlos. "Álex de la Iglesia, tan listo, peculiar, gracioso y excesivo." *El País* 22 septiembre 2013.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janes, 1982.
- Camada negra*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Esteban Alenda, 1977.
- Campbell, Mary Baine. "Anthropometamorphosis: John Bulwer's Monsters of Cosmetology and the Science of Culture." Ed. Jeffrey Jerome Cohen. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; 202-22.
- Caníbal*. Dir. Manuel Martín Cuenca. Golem, 2013.
- Cardona, Rodolfo, and Zahareas, Anthony N. *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1982.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Cazorla Sánchez, Antonio. *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939-1975.*; Malden: Wiley-Blackwell, 2010.
- Cavarero, Adriana. *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. New York: Columbia UP, 2009.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 2008.
- Cenarro, Ángela. "Matar, vigilar y delatar: la quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948)" *Historia Social* 44 (2002): 65-86.
- Cervera, Alfons. *Maquis*. Barcelona: Montesinos, 1997.
- Cocks, Geoffrey. *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History, & the Holocaust*. New York: P. Lang, 2004.

- Cohen, Jeffrey Jerome, ed. "Monster Culture (Seven Thesis)." *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; 3-25.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Cría cuervos*. Dir. Carlos Saura. Elías Querejeta Producciones, 1975.
- Cuñado, Isabel. *El espectro de la herencia: La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2004.
- Delibes, Miguel. *Las ratas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1962.
- . *Los santos inocentes*. Barcelona: Planeta, 1982.
- Demme, Jonathan, dir. *The Silence of the Lambs*. Orion Pictures, 1991.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994.
- . "The Ghost Dance: An Interview with Jacques Derrida," trans. Jean-Luc Svoboda, *Public 2* (1989), 61.
- Deveny, Thomas. "Pa negra (*Pan negro*): Bilgunsroman/Bildungsfilm de memoria histórica." *La nueva literatura hispánica* 16 (2012): 397-416.
- Divine, Susan. "Genre, Space, and the Role of the Individual in the Films of Álex de la Iglesia" *Capital Inscriptions: Essays on Hispanic Literature, Film and Urban Space in Honor of Malcolm Alan Compitello*. Newark: Cuesta, 2012. 335-56.
- El bosque del lobo*. Dir. Pedro Olea. Amboto, 1970.
- El corazón del bosque*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón, Arándano, 1979.
- El crimen ferpecto*. Dir. Álex de la Iglesia. Sogepaq, 2004.
- El día de la bestia*. Dir. Álex de la Iglesia. Sogepaq, 1995.
- El espinazo del diablo*. Dir. Guillermo del Toro. Sogepaq, 2001.
- El espíritu de la colmena*. Dir. Víctor Erice. Janus Films, 1973.

- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. New Line Home Entertainment, 2006.
- El mar*. Dir. Agustí Villaronga. Lauren Films, 2000.
- El viaje de Carol*. Dir. Imanol Uribe. Sogepaq, 2002.
- Faber, Sebastiaan. "La literatura como acto afiliativo: La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)." Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (Coord.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2011. 101-110.
- Fejes, Andreas, and Dahlstedt, Magnus. *The Confessing Society: Foucault, Confession, and Practices of Lifelong Learning*. London; New York: Routledge, 2013.
- Ferreras, Juan Ignacio. *Esperpentos Nacionales*. Móstoles: Madre Tierra, 1995.
- Forrest, Andrew. *The Spanish Civil War: Questions and Analysis in History*. New York: Routledge, 2000.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.
- . *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon, 1972.
- Frankenstein*. Dir. James Whale. Universal Pictures, 1931.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Ed. David McLintock. Trad. Hugh Haughton. New York: Penguin, 2003.
- Furtivos*. Dir. José Luis Borau. El imán, 1975.
- Gálvez Biesca, Sergio. "El proceso de la recuperación de la 'memoria histórica' en España: Una aproximación a los movimientos sociales por la memoria." *International Journal of Iberian Studies*. 19.1 (2006): 25-51.
- Gaut, Berys. "The Paradox of Horror." *British Journal of Aesthetics* 33.4 (1993): 333-45.
- Gilmore, David D. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2003.

- Gil Vico, Pablo. "Violencia en la guerra civil y equidistancia: argumentos para no sucumbir al embrujo irresistible del punto medio." *Hispania Nova* 10 (2012). 1-28. <<http://www.hispanianova.rediris.es>>.
- Girard, René. *The Scapegoat*. Baltimore: John Hopkins UP, 1986.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.
- . "La misma guerra para un nuevo siglo." *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Coord. Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2011. 111-19.
- González Duro, Enrique. *El miedo en la posguerra: Franco y la España derrotada: La política del exterminio*. Madrid: Oberón, 2003.
- Gordillo, Adriana, Spadaccini, Nicholas. "Introduction: Reading Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures." *Writing Monsters in Iberian and Latinamerican Cultures*. Eds. Adriana Gordillo y Nicholas Spadaccini. *Hispanic Issues On Line* 15 (2014): 1-11
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota, 1997.
- Graham, Helen. *The Spanish Civil War: A Very Short Introduction*. New York: Oxford UP, 2005.
- Grimaldos Feito, Alfredo. *La sombra de Franco en la Transición*. Madrid: Oberón, 2004.
- Guereña, Jean-Louis. *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Trans. John Macquarrie y Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell, 1962.
- Henri: Portrait of a Serial Killer*. Dir. John McNaughton. Greycat Films, 1990.
- Hernández Burgos, Claudio, Fuertes Muñoz, Carlos, del Arco Blanco, Miguel Ángel y Marco, Jorge. (eds.) *No solo miedo. Actitudes políticas y opinión popular bajo la dictadura franquista (1936-1977)*. Granada: Comares, 2013.

Hobbes, Thomas, and Tuck, Richard. *Leviathan*. Rev. Student ed. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1996.

Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1993.

Ibáñez Serrador, Narciso, Dir. *¿Quién puede matar a un niño?* Manuel Salvador, 1976.

Ingebretsen, Edward J. *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*. Chicago: U of Chicago, 2001.

Iturralde, Juan. *Días de llamas*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

Jünke, Claudia. “Pasarán años y olvidaremos todo”: la Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España. Ed. Ulrich Winter. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

Kearney, Richard. *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*. London; New York: Routledge, 2003.

Kinder, Marsha. “The children of Franco in the new Spanish Cinema.” *Quarterly Review of Films* 8.2 (1983): 57-76.

Kristeva, Julia, and Roudiez, Leon S. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.

Labanyi, Jo. “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period” Ed. Joan Ramón Resina. *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000. 65-82.

—. “Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain” *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Ed. Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 2002: 1-14.

La cabina. Dir. Antonio Mercero. RTVE, 1972.

La campana del infierno. Dir. Claudio Guerín Hill. Hesperia Films, 1973.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001.

- La caza*. Dir. Carlos Saura. Elías Querejeta P.C., 1966.
- La chispa de la vida*. Dir. Álex de la Iglesia. IFC Films, 2011.
- La comunidad*. Dir. Álex de la Iglesia. Lola Films, 2000.
- La lengua de las mariposas*. Dir. José Luis Cuerda. Sogepaq, 1999.
- La prima Angélica*. Dir. Carlos Saura. Coleccionistas, 1974.
- Las brujas de Zugarramurdi*. Dir. Álex de la Iglesia. Universal Pictures, 2013.
- Lázaro-Reboll, Antonio. *Spanish Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2012.
- Leitz, Christian. *Nazi Germany and Neutral Europe during the Second World War*. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Leslie-McCarthy, Sage. "‘I See Dead People’: Ghost-Seeing Children as Mediums and Mediators of Communication in Contemporary Horror Cinema." *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*. Eds. Debbie C. Olson y Andrew Scahill. Lanham: Lexington, 2012; 1-18.
- Llamazares, Julio. *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral, 1985. (=Booket)
- . *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- . *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Los santos inocentes*. Dir. Mario Camus. Suevia Films, 1984.
- Loureiro, Ángel G. "Pathetic Arguments." *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.2 (2008): 225-237.
- Lowenstein, Adam. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia UP, 2005.
- Luna de lobos*. Dir. Julio Sánchez Valdés. Brezal P.C., 1987.
- Lytard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: U of Minnesota, 1984.

- Margenot, John B. "Imaginería demoníaca en *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*." *Hispanic Journal* 22.2 (2001): 495-509.
- Marsé, Juan. *Si te dicen que caí*. México: Organización Editorial Novaro, 1973.
- Martin-Márquez, Susan L. "Vision, Power and Narrative in *Luna de lobos*: Julio Llamazares' Spanish Panopticon." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.2 (1995): 379-87.
- McManus, Donald. *No Kidding! : Clown as Protagonist in Twentieth-century Theater*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 2003.
- Medina, Alberto. "Between Nature and History: Landscape as Ethical Engagement in Llamazares's *Luna de lobos*." *Hispanic Issues On Line* 10 (2012): 139-56.
- Mir, Conchita. "The Francoist Repression in the Catalan Countries." *Catalan Historical Review* 1 (2008): 133-147.
- Miñana, Rogelio. *Monstruos que hablan: El discurso de la monstruosidad en Cervantes*. Chapel Hill: U.N.C. 2007.
- Moreiras-Menor, Cristina. *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- . *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.
- Moretti, Franco. *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. London: Verso, 1988.
- Muñoz Molina, Antonio. *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Myhre, Karin. "Monster Lift the Veil: Chinese Animal Hybrids and Processes of Transformation." *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Eds. Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. Burlington: Ashgate, 2012: 217-36.
- Nash, Mary. "Productor, padre cabeza de familia, reina del hogar y prácticas disidentes." *La dictadura franquista: La institucionalització d'un règim*. Dirs. Antoni Segura, Andreu Mayayo, Teresa Abelló. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012; 172-94.

- Navajas, Gonzalo. "La opción ética en la novela: El caso emblemático de Julio Llamazares." Ed. Irene Andrés-Suárez. *El universo de Julio Llamazares*. Neuchâtel: Cuadernos de narrativa, 1998. 13-30.
- Nicolás Messeguer, Manuel. "Children of the War. Traumatic Memories of the Civil War on Spanish Contemporary Cinema." *Aletria* 23.2 (2013): 47-63.
- No country for old men*. Dirs. Ethan Coen y Joel Coen. Miramax, 2007.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- North by Northwest* Dir. Alfred Hitchcock. Metro Goldwyn-Mayer, 1959.
- Núñez Díaz-Balart, Mirta. *Los años del terror; la estrategia de dominio y represión del general Franco*. Madrid: Esfera de los libros, 2004.
- O'Donoghue, Samuel James Robert. "Nature as Enemy of Man in Julio Llamazares's *Luna de lobos*" *Forum for Modern Language Studies* 50.3 (2014): 356-70.
- Otero, Agustín. "*Luna de lobos* de Julio Llamazares: La memoria popular en un espacio natural mítico" *Romance Languages Annual IX* (1998): 641-44.
- Pa negre*. Dir. Agustí Villaronga. Massa d'Or Produccions, 2011.
- Pérez Mateos, Juan Antonio. *La España del miedo: Los escondidos durante el franquismo*. Barcelona: Plaza y Janes, 1978.
- Pim, Pam, Pum, ¡Fuego!* Dir. Pedro Olea. José Frade Films, 1975.
- Psycho*. Dir. Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1960.
- Preston, Paul. *Las derechas españolas en el siglo XX: Autoritarismo, fascismo y golpismo*. Madrid: Sistema, 1986.
- . *The Politics of Revenge: Fascism and the Military in Twentieth-century Spain*. London; Boston: Unwin Hyman, 1990.
- . *The Spanish Holocaust: Inquisition and Extermination in Twentieth-century Spain*. London: Harper Press, 2012.
- Prieto, Darío. "Villaronga y un 'pan negro' limpio de ideología política." *El mundo*. 15 Feb. 2011. 15 Mar. 2013
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/15/cultura/1297726896.html>>.

- Pulido, Javier. *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid: T&B Editores, 2012.
- Raychaudhuri, Anindya. “‘They’re Good with Good Girls’: Childhood in Coming-of-Age Films about the Spanish Civil War.” *Children and Cultural Memory in Texts of Childhood*. Eds. Heather Snell y Lorna Hutchinson. New York: Routledge, 2014: 197-210.
- Ribeiro de Menezes, Alison. “¿Una agonía esperpéntica? Shifting Memory Horizons and Carnavalesque Representations of the Spanish Civil War and Franco Dictatorship” *Bulletin of Spanish Studies*, 91.1-2 (2014): 239-53.
- Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco’s Spain, 1936-1945*. New York: Cambridge UP, 1998.
- Robb, David. *Clowns, Fools and Picaros: Popular Forms in Theatre, Fiction and Film*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Rojas, Carlos. *Aquelarre*. Barcelona: Ediciones Nauta, 1970.
- Ruiz Franco, Rosario. “La situación legal: discriminación y reforma.” Ed. Gloria Nielfa Cristóbal. *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de cultura económica, 1955.
- Russell, Dominique. “Monstrous Ambiguities: Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*.” *Anales de la literatura española contemporánea* 32.1 (2007): 179-203.
- Ryan, Lorraine. “The Development of Child Subjectivity in *La lengua de las mariposas*” *Hispania* 95.3 (2012): 448-60.
- Sánchez Pérez, Francisco, coord. *Los mitos del 18 de julio*. Barcelona: Editorial Planeta, 2013.
- Sartre, Jean-Paul. *The Transcendence of the Ego: An Existentialist Theory of Consciousness*. New York: Hill and Wang, 1991.
- Sender, Ramón J. *El superviviente*. Barcelona: Destino, 1978.
- Silva, Emilio. *Las fosas de Franco: Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas De Hoy, 2003.

- Sin un adiós*. Dir. Vicente Escrivá. Aspa Producciones Cinematográficas, 1970
- Six, Abigail Lee y Hannah Thompson. "From Hideous to Hedonist: The Changing Face of the Nineteenth-century Monster." *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Eds. Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. Burlington: Ashgate, 2012: 237-55.
- . *Gothic Terrors: Incarceration, Duplication, and Bloodlust in Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2010.
- Skal, David J. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York, Faber and Faber: 2001.
- Smicek, Melanie. *American Dreams, Suburban Nightmares: Suburbia as a Narrative Space between Utopia and Dystopia in Contemporary American Cinema*. Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2014.
- Snow White*. Dir. Walt Disney. RKO Radio Pictures, 1937.
- Stevenson, Robert Louis. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Ed. Roger Luckhurst. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*. Oxford: Oxford UP, 2006; 1-66.
- Teixidor, Emili. *Pa negre*. Barcelona: Comuna, 2003.
- . *Retrat d'un assassí d'ocells*. Barcelona: Edicions Proa, 2006.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1973.
- Torbado, Jesús., Leguineche, Manuel. *Los topos*. Barcelona: Argos, 1977.
- Torres, Alejandro. "Diez falsos mitos del franquismo y la derecha." *Público.es*. 23 Mar. 2013. <<http://www.publico.es/politica/diez-falsos-mitos-del-franquismo.html>>.
- Trapiello, Andrés. *La noche de los cuatro caminos: Una historia del maquis. Madrid, 1945*. Madrid: Aguilar, 2001.
- Tras el cristal*. Dir. Agustí Villaronga. Filmax, 1986.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia: Esperpento*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

- Varo Zafra, Juan. "El espacio en *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*: El gótico hispano en la novela de Julio Llamazares" Eds. María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez. *Geografías fabuladas: Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2010. 245-62.
- Vega Sombría, Santiago. *La política del miedo: El papel de la represión en el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Vera Sombría, Santiago. *La política del miedo: el papel de la represión en el franquismo*. Barcelona: Grupo Planeta, 2011.
- Vidal-Beneyto, José. "Almodóvar políticamente correcto." *El País* 3 noviembre 1999.
- Villaronga, Agustí. "Memoria del director" <<http://www.panegre.com>>.
- Viva la muerte*. Dir. Fernando Arrabal. Isabelle-Films, 1970.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. "Invisible Monsters: Vision, Horror, and Contemporary Culture." *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Eds. Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. Burlington: Ashgate, 2012: 275-89.
- . "Jeffrey Jerome Cohen: An Introduction." *Journal of the Fantastic in the Arts* 23.3 (2012): 393-96.
- Wells, Paul. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower, 2000.
- Williams, Wes. *Monsters and their Meanings in Early Modern Culture*. New York: Oxford UP, 2011.
- Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny, and Literature*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; New York: Palgrave, 2002.
- Wright, Alexa. *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*. London: I. B. Tauris, 2013.