

POR EL UMBRAL DE LA MEMORIA:
CONVERGENCIAS LIMINARES EN LA CULTURA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA

AN ABSTRACT SUBMITTED
ON THE TENTH DAY OF MAY 2017
TO THE DEPARTMENT OF
SPANISH AND PORTUGUESE
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS OF THE SCHOOL OF
LIBERAL ARTS
OF TULANE UNIVERSITY
FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY
BY Xosé Pereira Boán

APPROVED: Fernando Rivera Díaz, Ph.D.

Co- Director

Tatjana Pavlović, Ph.D.

Co- Director

Kathleen E. Davis, Ph.D.

Resumen

Esta tesis examina las representaciones memorísticas sobre la guerra civil y la posguerra/dictadura españolas en cine y novela gráfica. A través del concepto de liminaridad y sus variantes (permanentización liminar, liminoide) analiza las estrategias empleadas a la hora de representar la memoria de estos tiempos de crisis e incertidumbre. Este estudio partió de un afán de responder más el cómo que el porqué de que la figura infantil sea una constante en las producciones filmicas sobre guerra y dictadura, que tiende a converger con lo monstruoso. De ello se ocupan los dos primeros capítulos que analizan *El espíritu de la colmena*, *El laberinto del fauno*, *La lengua de las mariposas* y *Pa negre*. Ese interés por estas figuras inmersas en procesos liminares que activan su descentralización, es decir, la creación de un propio centro individual que, en cierto punto, converge con lo social, llevó a este estudio a películas como *Ay Carmela* y *Balada triste de trompeta*. Desde la esfera liminoide del comediante/payaso se analiza su interdependencia con el sistema dominante que le otorga cierta parcela dentro de esa estructura y los problemas que se generan al abandonarla o asimilarla. El último capítulo analiza la emergencia de la novela gráfica sobre la memoria. En estas obras se generan varias convergencias que afectan a la práctica autorial, la memorística y la lectora. Esta tesis, en definitiva, aprecia que el proceso de la memoria tiene unas características similares al liminar, se ubica justo en el intersticio flotante entre el hecho y la posterior incorporación de este a un sistema de percepciones o representaciones.

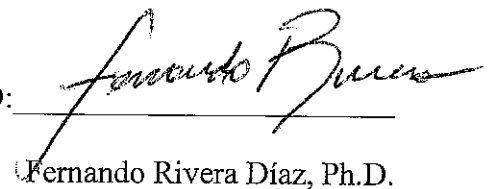
POR EL UMBRAL DE LA MEMORIA:
CONVERGENCIAS LIMINARES EN LA CULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

A DISSERTATION SUBMITTED
ON THE TENTH DAY OF MAY 2017
TO THE DEPARTMENT OF
SPANISH AND PORTUGUESE
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS OF THE SCHOOL OF
LIBERAL ARTS
OF TULANE UNIVERSITY
FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY Xosé Pereira Boán

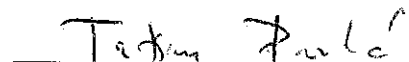


APPROVED:



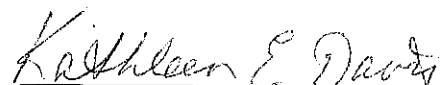
Fernando Rivera Díaz, Ph.D.

Co-Director



Tatjana Pavlović, Ph.D.

Co-Director



Kathleen E. Davis, Ph.D.

Agradecimientos

De niño se va corriendo a los sitios, cuando no saltando. Esta tesis me lo ha hecho recordar. Así llegaba yo a casa, apresurado, a por la merienda y la lección, para volver a salir, en cuanto hubiera terminado con ambas, a patear pelotas y piedras. La merienda me la daba mi madre, la lección se la daba yo a ella: el temario del día siguiente, a medio elegir entre problemas de algebra o la repetición de ríos, macizos o capitales del mundo, o conjugaciones verbales, según tocara o tocase. Y librado de la memorización y la problematización, podía entonces salir a jugar, cuando no quedarme a leer cualquiera de los muchos libros que iba acumulando, como premio a mis calificaciones por aquel entonces. Por eso, esta tesis está dedicada a Marina, mi madre. Sin meriendas, sin lecciones y sin libros nunca hubiera llegado hasta este punto que aquí mismo suscribo. Así pues, gracias, mamá. Quiero también agradecer a mi padre que nunca refunfuñara a la hora de comprarme un libro tras otro, hasta los imaginarios. A mis abuelos vaya de vuelta todo ese cariño que solo los abuelos saben dar y disfrutar y que es tan básico y sano para la educación vital, para la salud personal. Y con Raúl, César y Rosiña brindo por todas nuestras visitas, tan familiares.

Vaya ahora por delante mi agradecimiento al Departamento de Español y Portugués y, en particular, a mi comité de tesis: Fernando, Tatjana y Kathleen. Las lecturas minuciosas de Fernando mejoraron completamente el producto final, los borradores se convirtieron en capítulos. El ejemplo de Tatjana y Kathleen en estos tiempos tan difíciles ha sido una importante lección que he observado con admiración y que ha trascendido mi aprendizaje académico. Gracias a Jean y John por su apoyo estos años, a Idelber por su generosidad docente, así como a Claudia y a Terry por su eficiencia y su ayuda constantes.

Agradecido quedo a la gente de SLA (Ann), LAL (Verónica), Stone Center (Jimmy), Media Library (Lisa & Doug) y OISS (Belinda) que me hicieron la vida más fácil, así como a las

trabajadoras del LBC (Grace, Tangela, Kenisha, Kristina, Brittany...) que durante estos años me alimentaron con generosidad, a base de arroz y frijoles.

Me queda agradecer y abrazar la camaradería y el apoyo de esos dos mosqueteros geniales que se unieron generosos a esta empresa de lo liminar. Gracias Boris, gracias Aroldo por toda vuestra amistad. Agradecer al clan Ruiz-Boos su hospitalidad familiar, a Angelo por poeta y al Morato por ser como es; a Andrés como gran fichaje invernal y, en general, a todas las almas noleñas con quienes, en algún punto u otro, convergí en este portulano astral y, ya de paso, personificando un poco, muchas gracias, Nueva Orleáns.

Graciñas a ti, mi Ajo, por tu presencia, por tu esencia...

Y, por último, agradecerle a Julio Baena su desocupada labor como maestro iniciático y persistente en este vago y delicioso oficio que es el leer.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 *El laberinto del fauno* (2006) 172
- Figura 2 *El laberinto del fauno* (2006) 172
- Figura 3 *El laberinto del fauno* (2006) 172
- Figura 4 *El laberinto del fauno* (2006) 173
- Figura 5 *El laberinto del fauno* (2006) 173
- Figura 6 *El laberinto del fauno* (2006) 173
- Figura 7 *Pa negre* (2010) 174-177
- Figura 8 *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) 114
- Figura 9 *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) 115
- Figura 10 *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) 115
- Figura 11 *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) 116
- Figura 12 *Todo Paracuellos* (2007) 119
- Figura 13 *Todo Paracuellos* (2007) 120
- Figura 14 *Todo Paracuellos* (2007) 121
- Figura 15 *Todo Paracuellos* (2007) 121
- Figura 16 *Todo Paracuellos* (2007) 122
- Figura 17 *Todo Paracuellos* (2007) 126
- Figura 18 *Maus* (1986) 127
- Figura 19 *Un largo silencio* (1997) 129
- Figura 20 *Un largo silencio* (1997) 131
- Figura 21 *El arte de volar* (2009) 135

- Figura 22 *El arte de volar* (2009) 137
- Figura 23 *El arte de volar* (2009) 138
- Figura 24 *El arte de volar* (2009) 140
- Figura 25 *Los surcos del azar* (2014) 144
- Figura 26 *Los surcos del azar* (2014) 149
- Figura 27 *Los surcos del azar* (2014) 150-51

TABLA DE CONTENIDOS

Agradecimientos.....	ii
Lista de figuras.....	iv
Introducción: hacia el umbral.....	1
— Umbrales críticos	
1. De monstruos a niños	12
— <i>El espíritu de la colmena</i> : monstruo poliédrico.	
— <i>El laberinto del fauno</i> : cíclope industrial.	
2. De niños a monstruos	49
— Mímesis monstruosas: <i>La lengua de las mariposas</i> y <i>Pa negre</i> .	
3. Esferas liminoides: cobijos de mal agujero.....	70
— <i>Ay Carmela!</i> Desplazamiento ético: de la picaresca a la parresia.	
— <i>Balada triste de trompeta</i> : coulrofobia <i>gore</i> .	
4. Discursos bio-gráficos: la co(i)nci(d)encia del otro	105
— <i>Paracuellos</i> : auto-biografía intrageneracional e historia oral del maltrato.	

— De padres e hijos, de Gallardos a Altarribas: dos aproximaciones intergeneracionales

— *Los surcos del azar*: de narrador a dibujante o el arte (invisible) de ser yo(s)

Conclusión: por los umbrales de la memoria..... 156

Apéndice 1 172

Apéndice 2 174

Notas..... 178

Bibliografía 200

Introducción: hacia el umbral de la memoria

Toda *narrativa* constituye una *desfiguración* de los hechos

—Anónimo

La guerra civil entre memoria y olvido es una constante actual en la sociedad y en los medios españoles. Podríamos hablar de España como una nación de naciones, un estado plurinacional con al menos cuatro lenguas oficialmente reconocidas, o bien de cincuenta Españas tocando a una por provincia, aparte de un Gibraltar que no desea ser español, amén de las ciudades coloniales que perduran como españolas en el Norte de África. No obstante, en términos de memoria y olvido, la batalla se mantiene enquistada en lo dicotómico, en las dos españas, entre fascistas (o nacionales) y republicanos, entre la política establecida y la cultura producida. Unos quieren imponer el olvido, ven en la memoria una amenaza a la convivencia pactada de forma exclusiva en la arena política, ante la amnesia o el desencanto de la esfera cultural de la Transición. El ex-presidente Aznar culpa a la memoria de “un espíritu de concordia y unidad perdido en gran medida (...) nacido en la transición española. Que eso no se hace removiendo tumbas ni removiendo huesos ni *tirándose* (sic) a la cabeza.” En el caso del partido de agenda españolista UPyD, su representante de la tierra de García Lorca sentenciaba que en las tumbas no había huesos, “Meterse ahí -en la memoria- es remover la mierda.” El actual portavoz del gobierno del Pp, Rafael Hernando, es un crítico tan habitual como altisonante: “Algunos se han acordado de su padre, parece ser, cuando había subvenciones para encontrarle.” Estas declaraciones son parte integral de esta batalla.

Están amplificadas por la relevancia de sus cargos presentes o pretéritos, así como difundidas por medios que las enfocan de acuerdo a su propio signo ideológico. Estas posiciones en contra de la Memoria Histórica, no son exclusivas de la derecha política, las formas sí. Felipe González, expresidente y tótem socialista, afirmó "No olvidaremos jamás a Carrero Blanco; de nuestra boca no saldrá una crítica contra el almirante," aparte de criticar en 2007 la Ley de Memoria Histórica¹. Hasta su propio propulsor, el expresidente Zapatero, defendió la Ley de Amnistía (1977) preconstitucional y negó la necesidad de una Comisión de la Verdad. Por todo ello, la memoria cultural queda como la sola arena en la que se sigue manteniendo el horizonte de la memoria como un modo sino de reparación, al menos de reivindicación, de (re)presentar su larga ausencia. Esa arena cultural, obviamente, está mayoritariamente en manos progresistas, por ello resulta muy necesaria una articulación que no se ciegue en la dicotomía, ni se contente en el bálsamo de la superficie.

Esta tesis surge como un proyecto que busca alternativas a discursos bidireccionales o superficiales sobre un tema tan delicado como una profunda herida abierta. Para ello se desentiende de ideas oximorónicas como la de memoria histórica, discute la calibración de la memoria colectiva y apuesta por una amalgama de memorias individuales y comunes que configuren una memoria colectiva imperfecta, no acabada, sin límites totalizadores. Para este propósito, resultaba crucial evitar el binarismo por todos los medios. Las operaciones del Yo frente al Otro, entre centro y periferia serían tan inútiles como reducir el conflicto entre fascistas y republicanos, entre malos y buenos. El objetivo final: atisbar medios de representación que no agoten el afecto de la memoria, que no la hundan en la repetición hueca, que no la comodifiquen (para quitarle

el más mínimo atisbo de razón al altavoz Hernando) y, sobre todo, que se cuiden las formas para este efecto. Y digo formas como modales significativos, como código de respetos, no como continente de efectos, sino de afecto. La capacidad de afectar de un producto cultural es tan contingente como la de ser afectado este producto por los contextos de representación y representados. La idea de amalgamar ideas opuestas en un otro espacio, donde la memoria cultural no se escinda en la fenomenología bidireccional del tiempo, en la dicotomización de si es el presente el que moldea la comprensión del pasado, o el pasado el que influye mayoritariamente en la coyuntura presente.

Desde hace tiempo, hay numerosas enunciaciones teóricas que se han afanado en contra de los binarismos. El postestructuralismo y el postcolonialismo son sus principales adalides, en forma de deconstrucción, rizoma, hibridez cultural/identitaria, *queer*... Esta tesis se inclina por un camino lateral y, por ello, toma prestado de la antropología cultural el concepto de liminaridad, con el poso postestructural.

Umbrales críticos

La razón principal, aparte del vacío existente en el campo de los estudios culturales ibéricos, se debe a que lo liminar se descubrió como una herramienta útil para estudiar los periodos de crisis, especialmente, aquellos en que se da una convergencia entre lo personal y lo social. La liminaridad está impregnada “de una gran intensidad emotivo-valorativa: el umbral. Es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital” (Bajtín 399), se enmarca en el ámbito de la experiencia del sujeto en un tiempo/espacio incierto.

En los años sesenta, el antropólogo Victor Turner desenterró los estudios de Arnold van Gennep sobre el concepto de liminaridad que este aplicaba a los ritos de paso,

en su etapa intermedia, la de transición. Liminar proviene de la palabra latina *limen*, el umbral como lugar de paso, tras un periodo de excepción o ambigüedad, a un estado nuevo y que Van Gennep denominó fase de incorporación o postliminar. Turner amplió los estudios previos del olvidado van Gennep y contribuyó con influyentes ensayos como “Betwixt And Between: The Liminal Period In Rites Of Passage” y “From liminal to liminoid”. Liberó el marco creado por Van Gennep de corsés estructuralistas y lo caracterizó como “an interstructural situation” (Turner, 1964: 46), un acercamiento procesual que servía “not only to identify the importance of in-between periods, but also to understand the human reactions to liminal experiences” (Thomassen 2009: 14). La liminaridad está intrínsecamente ligada al concepto de experiencia, y de acuerdo a Szakolczai, “The solution is recognition that the sequential order of a rite of passage is the structure of lived experience” (147). No obstante, en el estadio liminar las estructuras dominantes desaparecen, de ahí que una de sus consecuencias de acuerdo tanto a Van Gennep como a Turner, sea la necesidad de “imitación” a la hora de la incorporación a un nuevo grupo tras el paso por el umbral.

Su poder no es únicamente desestructurador, sino que a su vez es altamente estructurante: las nociones previas que rigen el mundo son problematizadas, cuestionadas y la experiencia formativa del proceso liminar reformula a través de la experiencia la construcción del ser dentro de una nueva estructura y su incorporación a un nuevo conjunto de reglas, a un nuevo estadio. Durante estos procesos liminares es potencial la idea de *communitas*, la experiencia de esa fase colectivamente, en el afuera de la previa estructura circundante; no obstante el peligro está presente, la liminaridad no es ni positiva ni negativa, es potencia de ambas. En caso de no darse la incorporación completa

a un estadio postliminar, estaríamos ante lo que Turner denomina permanentización liminar, en que este proceso de transición se fija y no acaba por integrarse en el nuevo estadio. La dictadura sería, sin ir más lejos una muestra política de esta permanentización liminar. La incorporación completa a una nueva estructura es obliterada dado que en la dictadura se conjugan por un lado una suerte de gobernabilidad, esperable de un estadio postliminar, con ejercicios de violencia propios del periodo liminar. La dictadura habita ese umbral de modo permanente, a semejanza del monstruo. En ambos, dictadura y monstruo, se conjuga esa co-presencia de opuestos que habilita lo perturbador a través de su indiferenciación.

El estado liminar por excelencia, en términos individuales, es el que se sitúa en el paso de la infancia al mundo adulto, el *coming of age*. A diferencia de la narrativas de formación, del Bildungsroman, el *coming of age* no se centra en el crecimiento progresivo y prescriptivo, sino en una crisis temporal que se resuelve con esa venida al reino adulto. El *coming of age* es ese periodo intermedio en que el sujeto no es ni niño ni adulto. A nivel de sociedad, una revolución o golpe de estado ejemplificarían ese periodo liminar y su alcance social, este se cataliza si el conflicto es fratricida, como en el caso de una guerra civil.

Para Turner, la verdadera liminaridad se encuentra en las sociedades rituales. Por eso, durante sus reflexiones sobre liminaridad y arte desarrolla el concepto de liminoide: “successor of the liminal in complex large-scale societies, where individuality and optation in art have in theory supplanted collective and obligatory ritual performances” (1987: 29). A diferencia de lo liminar, lo liminoide se constituye como opcional, individualista y está ligado a las sociedades modernas de consumo. La conjunción entre

trabajo y ocio, a diferencia de las sociedades primitivas en que son diferenciables, es la premisa de la que parte Turner. Los ritos de paso se han comodificado en conciertos de masa, en grandes eventos deportivos, en una conjunción de industria y placer que “se parece pero no es igual” (Turner, 1982: 32) al proceso liminar, de ahí lo de limin-*oide*. Esta tesis se interesa, por un lado, por los sujetos antonomásticos de esa industria del ocio: comediantes y payasos. Por otra parte, investiga la idea de (sub)géneros liminoides. Para Turner, la literatura encierra en sí misma lo liminoide más que lo liminar. Él lo entiende así de acuerdo a que a diferencia de lo liminar, en la experiencia de lo literario no se experimenta una transformación. Por esta razón, Thomassen desestima el concepto de liminoide, observa un exacerbado optimismo en Turner hacia el término (188), porque para él todo concepto liminar debe implicar un proceso de transición, “if it is not about transition, it is not about liminality” (15). Sin embargo, este estudio cree que la diferenciación *-oide* es más que suficiente para permitir una articulación posterior de lo liminar en términos de mercado. Hay una transición, un proceso, lo que no hay es transformación implícita o universal, no hay un cambio de estado generalmente, a no ser que una lectura cambie, oriente, genere una vocación o promueva una dirección en un solo consumidor potencial. El teatro, la poesía, las novelas canónicas o los superventas, así como la novela de detective o la gráfica implican experiencias que redefinen la aprehensión de lo sensible por parte del receptor y los potenciales afectos en juego/liza, y se sitúan dentro (o fuera) de una lógica de mercado.

La liminaridad aplicada al estudio de la literatura ha surgido especialmente con la entrada del nuevo siglo. Esta obras críticas ven en ella una herramienta para desactivar o diferenciarse del dualismo que habita centro y margen. Antes de la entrada del nuevo

milenio y del interés creciente en la liminaridad como herramienta crítica, encontramos el estudio pionero de Gustavo Pérez Firmat. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition* (1986) conjuga por un lado la idea de liminaridad como el “Playfulness” postmoderno de Turner con la formulación de lo carnavalesco bajtiniano en torno al *Don Juan* de Zorrilla, el esperpento de Valle-Inclán y el *choteo* en la literatura cubana, así como revisa la escatología y enfermedad a la hora de abordar una lectura liminar de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos. Su aproximación teórica es una operación de playfulness crítica, un *choteo*, que aunque parezca abreviar en el caos que él reconoce y celebra, se ordena como un ejercicio de teorización rigurosa tras esa apariencia carnavalescamente metacrítica. Una década más tarde, Mihail I. Spariosu en *The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality and the Study of Literature* (1997) prosigue con el análisis de la liminaridad en torno al “Playfulness” y lo ensancha en sus conexiones con el postestructuralismo, en su intento de alejarse aún más de la agonística del binarismo. En el año 1998, The Limen Group da sus primeros pasos en la academia europea con The Northanger Library Project. Ya establecido oficialmente en 2007, este grupo internacional, liderado por Manuel Aguirre, Roberta Quance, and Philip Sutton, dedicado al estudio de la liminaridad en el campo de la literatura anglófona, entre otros muchos proyectos colaborativos, editan (The Gateway press) dos colecciones: *Studies in Liminality and Literature* y *The TRELIS Papers*, que comprenden ya catorce monografías publicadas. La mayoría de estas investigaciones se centran en el análisis de la novela gótica y del cuento de hadas en la literatura anglófona. El libro *Mapping Liminalities: Thresholds in Cultural and Literary Texts* (2007) editado por Kay, Kinsley, Phillips y Roughley realizan un análisis de lo liminar que se centra mayormente en su

vertiente espacial, en la confluencia de geografías físicas y literarias. En España, apenas hay una monografía sobre liminaridad y cultura que se enfoca en cuestiones identitarias a través de articulaciones de género, nacionalidad, historia e inmigración: *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium: The Ends of Spanish Identity* (Jessica A. Folkart, 2014). Prosiguiendo con la idea de “Hauntology” de Jo Labanyi, rastrea el fantasma, el canibal, el emigrante y el inmigrante como identidades liminares resultado de la inexistencia de clausura en el pasado reciente en España.

Esta tesis asume la presencia de esa ausencia de la liminaridad en los estudios culturales peninsulares en torno a la memoria. Para ello, se analizan las producciones que tienen una difusión/distribución significativa: cine, novela policial y gráfica. Su repercusión a la hora de conformar/calibrar la memoria colectiva se significan en su procesos de circulación y en el alcance que estos tienen sobre la sociedad de consumo dentro de la que se configura la memoria colectiva en torno a lo que fueron la guerra y la posguerra/dictadura.

Los dos primeros capítulos van a analizar la recurrente figura del niño en el cine español a la hora de tratar la guerra o la dictadura, y su convergencia con lo monstruoso. Hay que señalar que el auge crítico en torno a este tipo de películas se da a su vez, en paralelo, con la atención que comienzan a recibir recientemente la figura infantil como objeto de estudio en el campo de la crítica cultural hispánica. Sarah Wright en su estudio comprensivo *The Child in the Spanish Cinema* (2013), afirma que se podría hablar de un nuevo² “*cine con niño*, a genre in itself. The child might be seen as a lingua franca which allows directors to present an attractive and comprehensible face to investigations of the Spanish past” (93). *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales* de Karen Lury

(2010) y el trabajo conjunto de Carolina Rocha y Georgia Seminet (*Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America. Children and Adolescents in Film*. 2012) analizan el porqué de esta tendencia, de la inclusión del niño para narrar conflictos o proyecciones adultas:

The recent cinema of both Spain and Latin America (...) has appropriated children's and adolescents' culture as a medium for revoicing or reenvisioning 'competing ideological agendas' that have been squelched by military dictatorships whose regimes were repressive, violent, and bent on the annihilation of dissent or difference within tightly controlled societies. (6)

Esta apropiación puede desembocar en simplismos, en un agotamiento de modelos de nostalgia y sentimentalismo. La empatía que precede a las figuras infantiles puede dar cuenta de esa mercantilización – niño como *commodity*³ – actual de la memoria a través del consumismo, de la nostalgia, del sentimentalismo, tanto industrial como institucionalmente; su adultomorficación las hace más aprehensibles y vehiculares. Se podría sugerir un estado de ansiedad, de “children burdened by history” (Wright 126), hablar de una urgencia ontológica en establecer al niño como adulto, para enfrentar una necesidad representacional que colisiona de lleno con la no-representabilidad de la experiencia y de los sujetos no representativos (Thrift 2007), entre los que se incluye la figura infantil⁴, así como la del monstruo.

El primer capítulo pone en diálogo *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y su deudo *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006). En él, se indaga en la representación de la monstruosidad a través de la vehiculación de la figura infantil. La

versión *a contrario* de Guillermo del Toro se construye como una suerte de alquimia industrial, frente a la polisemia autorial que se despliega en la película de Erice.

El siguiente capítulo, “De niños a monstruos”, va a centrarse el proceso liminar de crecimiento de los protagonistas en las películas *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) y *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010). En ambos filmes, el sistema educativo tiene un papel central en sus respectivas ubicaciones antes y después de la guerra. La convergencia de lo personal y lo social sirve como referente a la hora de analizar la irrupción del golpe de estado en *La lengua de las mariposas* y la subsiguiente posguerra en *Pa negre*, así como los procedimientos a través de los cuales se da la monstrificación de los niños en ambas películas.

En el tercer capítulo, se va a analizar la figura del sujeto liminoide y su convergencia con la cultura/ideología dominante. Comediantes o payasos disponen de una esfera particular, que más que autonomía, les ofrece un cobijo o espacio distinto al del común de los individuos. En *Ay Carmela* (Carlos Saura, 1989) se va a analizar problematizaciones de carácter ético en torno a esta figura liminoide, sus argucias para sobrevivir, así como su sujección al sistema dominante impuesto por el golpe de estado y las posibilidades de subversión permitidas desde esa ubicación. *Balada triste de trompeta* (Alex de la Iglesia, 2010) me va a permitir rastrear la convergencia entre sujeto liminoide y la dictadura como permanetización liminar monstruosa, así como la violencia especular que se genera en el filme en torno a la moral dominante del tiempo enunciado y a los discursos en liza del momento de enunciación.

Finalmente, se va a mapear la emergencia de la novela gráfica española a través de cuatro de sus obras más representativas: *Paracuellos* (Carlos Giménez, 1977/2007),

Un largo silencio (Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Gallardo, 1997), *El arte de volar* (Antonio Altarriba, 2009) y *Los surcos del azar* (Paco Roca, 2012). En ellas hay un esfuerzo para la recuperación de memorias silenciadas u olvidadas por la historia. Se analizará el tratamiento de la memoria a partir de testimonios/relatos auto/biográficos que son puestos en escena por medio de un autor que, a través de diferentes estrategias, se inscribe a su vez gráficamente en el texto. Este capítulo final va a analizar los procesos de composición del medio gráfico que establecen un tipo particular de lectura/consumo con el lectoespectador/consumidor, así como sus estrategias autoriales a la hora de conjugar memorias individuales, comunes y compartidas.

Capítulo 1

De monstruos a niños

Jeffrey J. Cohen, en sus siete tesis de referencia (*Monster Theory: Reading Culture* 1996), disecciona al monstruo como “difference made flesh¹” (7), un cuerpo cultural que siempre escapa a toda categorización, que habita y patrulla ese umbral que establece las “puertas de la diferencia” y el terror que genera es, a su vez, nada más que una suerte de deseo y de abyección, de atracción y repulsión simultáneas².

Revisando la historia de la representación de la idea-monstruo³ en el espacio así denominado como Occidente⁴, nos rodean monstruos (*teras*) desde la antigua Grecia, trasvasados posteriormente a la cultura latina. Allí su origen era divino y su inclusión en la teratología grecolatina tendía más a sus actitudes hacia los humanos que a una naturaleza propia, monstruosa (ver nota 6). Así como los dioses podían tener una actitud ambigua, a veces de premio, a veces punitiva, el monstruo grecolatino era un enemigo formal y constante hacia los humanos. El monstruo, no obstante, en su etimología latina viene a verse como un aviso (*monstrare*) visible, un anuncio de carretera, de las autoridades de tráfico –social-, que nos advierte de los posibles errores humanos, de los peligros y castigos que nos acechan en caso de rebasar los códigos establecidos por esa autoridad; y que, a su vez, en un código religioso se inscribe como premonición divina, el *monstrare* como revelación.

En la esfera cultural judeocristiana, el monstruo parte de la idea del Otro como amenaza que pudiera acechar o recaer sobre el patriarcado, cuando no exculparlo. No en vano, el primer monstruo de la era judeo-cristiana⁵, tendría vigencia hasta el siglo

XII, en que fue rehabilitado por San Bernardo de Claraval, con devoción mariana tras el paso de Eva a Ave: la mujer⁶ constituyó la primera abominación, la primera diferencia, el Otro seminal del judeocristianismo. Desde la expulsión del “Paraíso” a plagas y enfermedades, toda miseria o infortunio se podía atribuir a esos cuerpos mutilados, en términos de carencia y exceso: carencia fálica, exceso de flujo sanguíneo y que provocaban, a su vez, tanto repulsión como deseo.

Dentro de un marco de ideología nacional a partir del Romanticismo alemán, el monstruo siempre ha tenido a un Otro constante como modo de afirmación (creación de facto) de la propia identidad⁷, como señuelo, como práctica: en “Occidente” se necesitó poco menos de una década para pasar de la amenaza comunista a la islamista; el enemigo constante, el *continuum belli* orwelliano sigue y persigue nuevos monstruos, nuevas creaciones, de la batalla ideológica en términos de política económica a la batalla de civilizaciones, bajo la que aún así subyace motivaciones geopolíticas de carácter económico.

La cuestión de la creación del monstruo recrea un paralelo similar en su mecánica a la crítica del orientalismo hecha por Edward Said (1978). El Otro habla del Uno, el Otro repica y replica los males que acechan al Uno, los contrae, los aglutina y devuelve una marea de contradicciones. En lo Oriental, como ocurre con el monstruo, todo apunta a una creación ambigua, productora de amenazas latentes y deseos exóticos, con capacidad propia de desterritorialización a cualquier intento de categorizar o aprehender su existencia previamente fabricada como anomalía de la *pro forma*.

El monstruo es una fuerza positiva (como el inconsciente), que a la vez encarna

y resiste⁸ la posición sublime que formula Slavoj Žižek: “El cúmulo de “significantes flotantes”, de elementos protoideológicos, se estructura en un campo unificado mediante la intervención de un determinado punto nodal (el *point de capiton* lacaniano) que los ‘acolcha’, detiene su deslizamiento y fija su significado” (2005: 125). Ese objeto sublime es un significante vacío en medio de una red de significados. Su tarea consiste en ordenar, en significar a través de la diferencia permitiendo una estructura; así lo aceptable y la desviación dentro de una convención social se estructuran de acuerdo a la posición nodal del monstruo, dando lugar a una serie de narrativas que se integran en el inconsciente político (Jameson 1981). No obstante, esa capacidad reterretorializadora subvierte, refleja y desnuda la propia estructura que lo crea y sus narrativas legitimadoras. El monstruo tiene esa doble corporeidad sublime, como el rey o una mera moneda. Ello se muestra como diferencia y como cuerpo⁹, asume metonímicamente las metáforas producidas dentro de lo social del momento, contenidos latentes que crean zeitgeist(s) que retornan como espectros, como imágenes de guerra. El monstruo en su doble corporeidad es uno y es el otro, no se crea un tercero, en su esquismogénesis¹⁰ se crean múltiples dialécticas, que no se entierran con la eliminación del monstruo, pues siempre termina por regresar, consustancial con el espíritu (o espectro) de su tiempo. El monstruo se construye en cada periodo concreto como anomalía de la *pro forma*, desviación política (*polis*) de la ontogenia planificada -el *continuum* político de Foucault (2010: 156)-, a la vez que se muestra como índice de los síntomas que atribulan la época.

Cohen cierra sus siete tesis con la siguiente convergencia: “monsters are our children (...) They ask us why we have created them” (20). Porque eso es lo que se ha

hecho con el niño, una creación adulta, pulida y mecanizada, cultural y antropomórfica:

Many children (in)famously can't sit still. They fidget, they contort their bodies, they hop and flop about, kick their feet beneath them. When they walk down a road it is often more than a simple process of perambulation from a to b. They might skip, veer off the straight and narrow, spring onto things, stop to consider (something), suddenly run off ahead, or off at a tangent. This childish expressive bodily excess is often a source of conflict and its subject to control (Jones 4)

El adultomorfismo cincela los imponderables de la infancia; las rutas, el movimiento se adscriben al orden del mapa, del logos adulto, en vez de desplegarse a lo largo y ancho del impredecible (y liso) portulano¹¹ infantil. El cuerpo infantil ya no obedece a sus propias líneas de fuga, a sus trazados inopinados, a la compulsividad de la naturaleza lisa, y se integra, se in-corpora dentro de la estructura adulta (y estriada) apriorísticamente¹², el Otro moldeado por el Uno. Esa construcción adultomórfica, en el ámbito cinematográfico, despliega la otredad de la infancia de acuerdo al estudio de Karen Lury (2010) en un modo perturbador, entre la dicotomía de lo familiar y lo extraño, en el ámbito del “*Unheimliche*”¹³. Esa ambigüedad permanente se acompaña de una inclusión “forzosa” en tiempos de incertidumbre, donde la liminaridad por excelencia del sujeto, la infancia, converge con la liminaridad por excelencia de las sociedades, la bélica¹⁴. Si Jones ya nos avisa sobre esa transposición del espacio adulto al espacio infantil, “becoming-other within what is generally adult space” (8), en este

caso, el espacio adulto amplificado – en crisis – problematiza la liminaridad inmanente al estadio infantil.

Tanto niño como monstruo comparten ese marco liminar, ininteligible a las categorías fijas, a la estructuración sistemática, en definitiva, al orden de las cosas, de la *res publica*; sin embargo en tanto la liminaridad en la infancia es un proceso que se cierra con la incorporación al mundo adulto¹⁵, en el caso del monstruo habita una liminaridad¹⁶ permanente y/o recurrente, suerte de esquismogénesis integrada, de eterno retorno, “to describe runaway feedback loops that produce an antagonistic difference or opposition and spin out of control”, sintetiza Levi Bryan¹⁷ el concepto acuñado por Bateson. El monstruo es un constructo elástico que siempre retorna *ratio ad contrarium*, suturado con múltiples dialécticas en colisión. La (re)producción cultural del monstruo opera como un palimpsesto en constante reescritura¹⁸: el caso de Beowulf tal como demuestra Ruth Waterhouse (Cohen 1996) y que extiende hasta otros grandes iconos (las diferentes reescrituras del vampiro – Nosferatu, Ford Coppola, Anne Rice, o de Frankenstein – de Mary Shelley pasando por Whale, Wilder y Brooks o hasta su reproductividad en DC Comics, entre sus más de cien reescrituras) sería representativo.

Asimismo, la figura del niño/adolescente¹⁹, y de la re-producción de la memoria por extensión, en tiempos de incertidumbre, de crisis (guerra, dictadura) sufre una reescritura similar a la del monstruo; sirva como ejemplo particular el caso las producciones filmicas en España que van de los años setenta hasta la actualidad.

En los setenta²⁰, dentro de la llamada²¹ “estética franquista” a través de la alegoría o la elipsis, la infancia se representa como un *lieu* transicional del trauma que

se extiende hasta el presente, de modo espectral como se muestra de *El espíritu de la colmena* (1973) y *Cría cuervos* (1975), o regresivamente como en el caso de *La prima Angélica* (1973), donde el presente contempla el pasado en vez de ser este el que aceche el presente. En los ochenta y noventa, en paralelo a la Movida²², la infancia se construye de acuerdo al postulado de Giorgio Agamben en *Infancia e historia* (1989) que defiende la pertenencia del niño a la naturaleza y no a la cultura. No obstante, su representación aún en parámetros “naturales” no deja de ser una producción cultural del momento. La infancia/adolescencia se incluye, se muestra dentro de unos marcos en teoría desideologizados de pasado político. La fase liminar orbita en torno al descubrimiento o implementación de la sexualidad como eje único y central²³. Véanse la constante hormonal en *Las bicicletas son para el verano* (1983), el pornolumpen juvenil de *Si te dicen que caí* (1988) o el niño voyeur de *Secretos del corazón* (1997) que responden a estas pautas de naturalización del niño/adolescente. La maduración sexual es el umbral último de preocupación en su *tabula rasa* ideológica, y la inconsciencia/despreocupación del entorno sociopolítico su principal característica²⁴. No obstante estas representaciones son obviamente constructos culturales, en los que por un lado habita un ajuste de cuentas con la educación²⁵ sentimental de la posguerra, a la vez que, en cierto modo, se recrea al futuro espectador del Landismo, como una precuela sobre el futuro consumidor que a su vez reproduce las pautas del producto por consumir. No se construye desde los 80 y 90 a partir de un proceso previo o inmediato a la narración, sino que se instala en el modelo posterior (70's) mientras se representa la etapa anterior (guerra/posguerra).

Ya en pleno siglo XXI, la (ley de) Memoria Histórica, partiendo de los

postulados de Pierre Nora, llegó finalmente a la arena política, dominada en ese periodo por la ideología progresista del PSOE de José Luis Rodríguez Zapatero. En el ámbito cinematográfico, cabe destacar dos factores importantes de este nuevo siglo: por un lado se produjeron numerosas películas que abordaban la guerra civil, la posguerra/dictadura desde la perspectiva del poder político dominante del momento o lo que viene a ser lo mismo, el bando de los vencidos. Las incursiones en la temática guerracivilista alcanzaron algunas cotas maniqueas, por momentos²⁶, similares a las que el cine franquista pudo producir durante los decenios que prosiguieron al conflicto y en los que escribieron la historia de los vencedores, silenciando a los vencidos: “En la actualidad, se observa una predilección por favorecer a las víctimas ensalzando su actuación y presentando personajes honrados y leales cuya personalidad está libre de mezquindades (...) Dicho de otra forma, el sólo hecho de ser víctimas los transforma inmediatamente en seres buenos.” (Natalia del Pozo 6-7). Se intercambian los roles, ahora la voz del vencido silencia a la del vencedor.

Este capítulo va a analizar dos películas, distantes en el tiempo y en sus aproximaciones, aunque a la vez íntimamente ligadas. *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro 2006) se pondrá en contacto con su referente (*canónico* y preconstitucional) más inmediato, *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), a partir del cual se embarca del Toro en un viaje cinematográfico y narrativo *a contrario* del de Erice (Zumalde Arregi 200). Este capítulo se centra en la configuración de lo monstruoso y la apropiación de la figura infantil, y las diferentes estrategias compositivas que se llevan a cabo en ellas.

El monstruo poliédrico

La inquietante mirada de la niña Ana Torrent se convirtió en el icono del cine de los setenta debido a las dos obras de referencia que protagonizó: *El espíritu de la colmena* y *Cría cuervos*²⁷. La mirada de Ana activa el terror que produce el “*Unheimliche*”, la perturbación que proviene de lo que es familiar a la vez que nos resulta siniestro. El niño-monstruo es el epítome de lo monstruoso por su contradicción interna de aglutinar dos polos opuestos en su propia construcción, como tal generación cultural, como defiende Laura Restrepo frente a las teorías de Agamben que ligan niño y naturaleza: “Todo indica que la infancia -como el amor romántico o el duelo ante la muerte- es producto de la cultura, y no de la naturaleza”²⁸. Ana no es el primer niño-monstruo ni será el último, esta confluencia de monstruosidad e infancia ha sido explotada constante e intencionalmente, dado su efecto perturbador²⁹. No obstante, el caso de Ana es más complejo, las dicotomías se rompen en la elaborada creación de Erice y el proceso monstrificador se desplaza desde su propio eje (Ana) y acaba invadiendo toda la cinta configurando un monstruo poliédrico, de infinitas caras y aristas, con la arquitectura similar que conforma (el espectáculo aterrador de) la colmena. El monstruo se positiviza en espíritu, se deconstruye a través de movimientos de proximidad y alejamiento y se resemantiza (se expande) en el conjunto compositivo del aparato simbólico del filme, así señalado por la crítica.

El primero³⁰ de los tres largometrajes de Víctor Erice, cuenta en su creación y producción con nombres destacados: el productor más decisivo del cine español, Elías Querejeta (Primitivo Álvaro sería su jefe de producción), el (co)guionista Ángel Fernández-Santos, la música³¹ de Luis de Pablo, el montaje de Pablo G. Del Amo y la

fotografía de Luis Cuadrado. Será la fotografía, el minucioso cuidado de la luz una de sus principales características formales, junto con la superposición del sonido. La fotografía del *Espíritu* se estructura a nivel formal en un énfasis de la luz real y sus posibilidades, en la persistencia de los claroscuros, y se desestima el brillo de la imagen (Arquero Blanco 19), por otro lado, la luz amarillenta, melosa, de las vidrieras hexagonales contribuye al aparato simbólico, “the beehive motif, nurture yet entrapment” (Evans 1982), de igual modo que contribuyen las texturas empalagosas y ambarinas, así como el ambiente en sepia que instala a los personajes en lo pretérito (Wright 96). Asimismo, la plusvalía del sonido en la película contrasta con la economía del diálogo, o si se quiere, del silencio. Los diálogos son escasos, anodinos. La palabra solo cobra vida en la ambigüedad, en el *off*, en la sombra chinesca y en la pantalla de cine, en la carta o en las invocaciones infantiles, lo demás es aséptico como un libro de biología, que encripta, cifra los terrores de la superfamilia *Apoidea*, en el peligroso reino *Fungi*.

Y no, el *Espíritu* no es un cuento de hadas, pues aunque abra con su “Érase una vez”, el medio de proyección de la historia (*story*) se remite al propio cine, que abre la película inserto en el *Frankenstein* (1931) de James Whale, y a su vez, en abismo, el actor Edward van Sloan (Dr Wald, a su vez en el filme) sale de entre las cortinas de un escenario y advierte (el *monstrare*) al espectador sobre la ficción³² que están a punto de presenciar.

“Un lugar de la meseta castellana hacia 1940... ” En Hoyuelos viven Fernando (Fernán Gómez) y Teresa (Gimpera) con las niñas Ana (Torrent) e Isabel (Tellería)³³. La guerra apenas ha terminado y las consecuencias se nos muestran en el aislamiento,

en la falta de comunicación de los personajes, establecidos en el duelo. Fernando es asociado a través de una foto con Unamuno; Teresa, a través de una carta, con un republicano, un exiliado, un guerrillero, un amante³⁴ o el padre biológico de Ana, o quizá un todo semántico fragmentado. Vale la pena reproducirla:

Aunque ya nada pueda hacer volver las horas felices que pasamos juntos, pido a dios que me conceda la energía de volver a encontrarte, se lo he pedido siempre, desde que nos separamos en medio de la Guerra, y se lo sigo pidiendo ahora, en este rincón donde Fernando, las niñas y yo tratamos de sobrevivir. Salvo las paredes, apenas queda nada de la casa que tú conociste. A menudo me pregunto adónde habrá ido a parar todo lo que en ella guardábamos, no lo digo por nostalgia. Resulta difícil volver a tener nostalgia, después de lo que nos ha tocado vivir en estos últimos años, pero a veces cuando miro a mi alrededor, y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y al mismo tiempo tanta tristeza, algo me dice que quizá con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida, ni siquiera sé si esta carta llegará a tus manos, las noticias que recibimos de fuera son tan pocas y tan confusas, por favor escribe pronto, que sepa que aún vives. Recibe todo el cariño de Teresa³⁵.

A través de esta carta se genera una suerte de interrogantes que no se aclaran con los hechos presentados. De ella se deduce que el destinatario es alguien conocido, cercano a la familia. No solo conoce la casa, sino que vivió en ella en algún punto. La guerra los separó, les quitó la capacidad de sentir (de vivir) y las noticias procedentes del exterior son mínimas y confusas. Numerosas conjeturas ha producido esta misteriosa

carta sobre la naturaleza de la relación entre Teresa y su destinatario. Para Rob Stone (2002: 91) sería un relación romántica anterior a la guerra, un amante imaginario para Gillet (1973: 56) o un affair (real o no) a través del que evadirse de la realidad para Edwards (1995:139)³⁶, hasta afirmarse que el maquis y no Fernando es el padre biológico de Ana y que Miles impulsa como “the problem of perceived origins”³⁷ (105): en la familia predomina el cabello rubio en contraste con el cabello y los ojos morenos de Ana (Curry 273). No obstante, como se comprueba en las palabras destacadas en la carta, Fernando debería re-conocer al destinatario como familiar, hecho que no trasluce cuando acude a la morgue y se le pide que identifique el cadáver; Fernando no ofrece señal alguna que ponga en contacto al guerrillero y al destinatario de la carta, más allá del juego metonímico de Erice, que traslada la duda de la paternidad, del origen, pero no fuerza cerrar el círculo. En este caso Miles señala dos elementos que conforman en abismo una posibilidad de cierre, en cuanto a la atribución de la paternidad de Ana al guerrillero. Miles sugiere por un lado una interpretación³⁸, una disimulación por parte de Fernando para evitar cualquier tipo de represalia (107). Este argumento sería insuficiente si Miles no se percatara de un detalle crucial: se escucha el canto de gallo hasta tres veces a lo largo del filme (109), la primera en la escena en que las niñas juegan a “afeitarse”, y dos veces justo cuando Fernando se dirige acompañado de la Guardia Civil a reconocer el cadáver. Esta intertextualidad con la negación de San Pedro, Miles la atribuye a “Fernando’s influence in the house” (109) en el primer caso, y a la negativa final de re-conocer al guerrillero abatido, en teoría familiar (me remito de nuevo a la carta para sí, cuanto menos, establecer una familiaridad de los habitantes de la casa con el destinatario). Si

nos atenemos al canto sanpedriano como negación o rechazo en el engranaje simbólico del filme, en la primera escena se establecería el rechazo contra la influencia de Fernando y por extensión del patriarcado y en la morgue la negación de la paternidad.

Parte de la crítica ha querido señalar a Teresa como modelo de monstruosidad. Deleyto sitúa la monstruosidad femenina en la sexualidad como amenaza al patriarcado. Para ello se acoge a las tesis de Linda Williams “When the Woman looks” (1984) que identifica monstruo y mujer, pues a diferencia del miedo convencional de la mirada masculina al toparse con el monstruo, “she also ‘recognises the sense in which the freakishness is similar to her own difference’” (45). De ello, subtrae que la escena en la estación de tren del intercambio de miradas con el soldado, “apart from longing for the absent friend, Teresa’s look is here on the recognition of an identification with the monstruosity of the soldiers in the train” (46). No obstante, mi lectura se incrusta en la sexualidad reprimida, no por actores externos, morales, sino como condición posterior (post-bélica) a la pérdida de “nuestra capacidad para sentir de verdad la vida”. Ella reconoce ese deseo en un soldado anónimo, lo que implementa la descripción elíptica del destinatario de la carta y lo encuadra en una esfera más allá de la fraterna. Posteriormente, en la escena en que ella se encuentra en la cama y finge dormir cuando llega Fernando para acostarse, frente a otros críticos (Evans) que observan una oposición que resulta de los sentimientos por el añorado destinatario, Deleyto sugiere que “from Fernando and, possibly, from the male’s spectator point of view, Teresa’s behaviour can also be read as a failure to fulfill her marital obligations (...) her failure as a mother” (46). En lo tocante a las obligaciones

sexuales, cabe señalar que Fernando no muestra ningún deseo ni efectúa ningún aproximamiento de tipo sexual hacia su mujer, lo que confirmaría un desinterés mutuo por no “cumplir” con sus obligaciones maritales (instituidas por el patriarcado). Deleyto insiste a su vez en su fracaso como madre al entender su ausencia en la educación de sus hijas, enfatizando la lección sobre el bien y el mal que Fernando ofrece a las niñas a través del ejemplo de las setas (*Amanita Verna*). No obstante, E. C. Riley (1984:493) y Miles (114) defienden que la madre, cuando Ana le pregunta si los espíritus “¿son buenos o malos?”, ofrece una educación cualitativamente mejorada, reticente a las dicotomías “que aplica la colmena”³⁹. La función del personaje de Teresa por un lado “is not a ‘simply’ monstrous; it is also through her that are articulated ‘illegitimate’ aspects of cultural memory” (Miles 120), es monstruo en tanto desafía la legitimidad del patriarcado ya sea de Fernando o del Franquismo a través de las dudas generadas sobre la paternidad de Ana, y por otro inscribe en el filme la incapacidad vital que ha dejado la posguerra en sus sujetos.

Por otro tipo de inscripción, en este caso en/sobre una foto, sabemos que la personalidad de Fernando no dista mucho de cómo era antes de la guerra. La foto es de Teresa joven y está dedicada a Fernando: “A mi querido misántropo”. Wright considera esta foto un enigma más del film (97). A riesgo de aventurarme, propongo en este caso una lectura no equívoca, como he señalado antes al identificar el destinatario con Fernando/Unamuno. Si conjeturamos que Fernando apoyó el golpe (de ahí que no tema represalias) en un primer momento como Unamuno y terminó desencantado al comprobar el triunfo de la muerte sobre la inteligencia, es factible que opte por el exilio interior, propio de misántropos, ascetas y demás eremitas de la

realidad. Fernando no encarna la opresión del patriarcado exclusivo del franquismo “porque hago siempre lo que decía mi abuelo”, sino su precesión y extensión en el tiempo.

El aislamiento, la vida estanca de Fernando y Teresa refleja la permanentización de la liminaridad, su enquistamiento, en su despacho aislado del mundo de él, o en la correspondencia sin destinatario cierto. La casa del *Espíritu* funciona como un personaje más y ocupa la centralidad del universo alegórico que construye Erice. A este universo se incorporarían el ayuntamiento (cine y morgue), el refugio abandonado y el tren. Los dos primeros, casa familiar y ayuntamiento, constatarían la idea de permanentización de la liminaridad, y los dos últimos se instituirían como liminares⁴⁰.

La casa se constituye en compartimentos estancos, claramente establecidos como marcos (hexágonos) independientes que terminan por dibujar el sentido de la colmena y cuya representación es, a su vez, extrapolable del ámbito doméstico al social. Siguiendo el paradigma temporal de la liminalidad según Thomassen (16-17), el alzamiento, como una revolución se constituye en esencia como irrupción, como momento liminar, la guerra lo prolonga, se establece como periodo y la dictadura o la permanentización de esa guerra como época. En Thomassen (2009), la convergencia de la línea vital constante (life-span) del sujeto liminal con la época unifica sus postulados en las figuras adultas del *Espíritu*: “Individuals standing “outside society”, by choice or designated” en un entorno de “Prolonged war, enduring political instability, prolonged intellectual confusion. Incorporation and reproduction of liminality into ‘structures’” (17). La guerra ha acabado, pero no ha llegado la paz, ni interior ni exterior. En la España de 1940, la guerra continuaba, había y morían

guerrilleros, y así continuaría⁴¹, ese estado de liminaridad enquistada⁴².

Las niñas, frente a la apatía adulta, a partir de su curiosidad se establecen como sujetos de experiencia. Las pulsiones tanático-eróticas recurrentes se consideran, a partir de la ausencia⁴³ vital de sus referentes inmediatos, una subversión contra el *ablacionismo* del patriarcado. En el caso de Isabel, “la implicación de vampirismo y fellatio que este pequeño y perverso proto-‘monstruo’ femenino presagia parece estar ideado como contradiscurso dirigido a los estamentos más conservadores y represivos” (Jerez-Farrán 162)⁴⁴. La escena en que Isabel estrangula al gato experimenta con el umbral tanático, entendido umbral como “Valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado” (RAE). Esa experiencia se repetirá cuando se finge la muerte para asustar a su hermana, no obstante son experimentos inconclusos que alcanzan los valores mínimos a partir de los cuales se desarrolla la experiencia.

Ana por su parte va más allá en su experiencia que su hermana mayor. Su curiosidad es casi, como el filme, hipnótica, sustentada en esa mirada fascinada de alguien que comienza su recorrido vital. Sirva un ejemplo: a través de la mirada de Ana se nos muestran los niños saltando la hoguera de forma preocupante. Ana se queda sola fascinada por ese fuego, hasta que se la lleva el ama. Ella está comenzando su andadura, vemos que recién acaba de aprender a atarse los zapatos, tal como reclama Erice desde el detalle. Si a ojos del patriarcado, como se ha mencionado antes, la mujer reconocería en el monstruo su propia monstruosidad, el caso de Ana acaba por diluir esta dicotomía al rebasar sus propios límites. El acercamiento de Ana al fugitivo va contra lo establecido, movida por la atracción que genera el monstruo, por

una búsqueda inconsciente de sus orígenes o por un conjunto de leyendas que entroncan con la propia legislación monstrificadora. El marco musical de “Vamos a contra mentiras” es muy propicio para señalar esa construcción monstruosa como una mentira más del régimen y que Ana subvierte con su acercamiento al “Otro”. El monstruo como otro (ya sea el maquis como bandolero o el comunista como quemas-iglesias y come-niños) se ha construido en base a un compendio de falacias y leyendas que se integran en el imaginario social y en cierto modo se dan por ciertas.

Ese contacto con la otredad, que posteriormente refrenda en su alucinación, incide en la artificialidad de tales construcciones monstruosas. Cuando Ana se escapa de su casa, por el camino prueba las setas prohibidas y tiene una experiencia lisérgica⁴⁵ que la conecta con el monstruo de Frankenstein. El monstruo se deshace, deja de ser otro y deviene uno mismo, se desarticula la otredad y la ciclotimia del *dopplegänger*. La colmena no está amenazada por un monstruo exterior, sino poblada por una multiplicidad, es un pólipo estriado, un monstruo poliédrico “it takes on various disguises, various bodies: her father, her sister, Don José the wooden anatomy doll, the train, the fugitive (Russell 188). Para Higginsbotham, este funciona como “metaphor of Spain (...) a goulish collage, a monstruos figure constructed by a sinister creator whose name sounds very much like Franco” (119)⁴⁶. Franco es al Dr. Frankenstein lo que el franquismo al monstruo: ha construido un pólipo social, que Erice representa ubicado en la esfera privada para establecer esa estriación por compartimentos estancos de soledad, silencio y apatía vital, que, a continuación, se extendería a España como metáfora colagística. Fernando, Teresa e Isabel poseen características monstruosas que se identifican con patriarcado, ilegitimidad y vampirismo femenino⁴⁷

respectivamente. Ana se constituye *a priori* en el monstruo principal para ese patriarcado ilegítimo al que desafía. Su proceso liminar ha podido esquivar la permanentización en que se ven atrapados el resto de habitantes de la casa, de la colmena, “como un insecto en ámbar”⁴⁸. La película finaliza con Teresa y Fernando reconciliados en su propia distancia y rutina, pero lo llamativo resulta en descubrir a la monstruosa Isabel cubierta bajo las sábanas por sus propios miedos. A diferencia de Ana, su permanencia en la colmena imposibilita la superación del terror del que había sido principal inductora y que, como se ha visto, había experimentado hasta cierto umbral, y del que Ana se ha liberado en el exterior.

La incorporación final de Ana a su nueva condición se realiza a través de la convocatoria final (del espíritu) que halla respuesta en el tren (encarnación del espíritu en espectro), metáfora liminar y línea de fuga, como única vía de progreso, de movilidad y crecimiento futuros, y al que su madre habría renunciado al quemar la carta. No obstante, de acuerdo con Miles (2007) *El espíritu* “also evinces a dynamic bi-directionality between the period it depicts (‘hacia 1940’) and the time in which the film was made (1973)” (66), este proceso tendrá que esperar al menos hasta pasadas tres décadas, hasta el momento de realización del filme que anticipa no solo la siguiente etapa, sino también su configuración, su esencia, que se encapsula en las palabras del médico a Teresa: “Poco a poco irá olvidando. Teresa, lo importante es que tu hija vive, que vive”. Hay un intento de incorporar a Ana a la amnesia colectiva que ejemplificarán los pactos de la transición. La construcción elíptica de la película incide en esa desmemoria prescripta y formal de la colmena. En una escena anterior, Ana sopla a las abejas que se encuentran en las estructuras comunicantes que unen

casa y exterior, busca una reacción; sin embargo, su soplido no afecta el funcionamiento de la colmena; la observa, se refleja, pero no consigue modificar su funcionamiento, ella es apenas un soplido en el viento que permite en la obra un movimiento interior-exterior a la hora de plasmar la colmena de forma uniforme o diferenciada. “Desde dentro del sistema solo hay diferencias, desde fuera por el contrario solo hay identidad” (Girard 167). Desde fuera se ignora la división de la colmena, se observa como un todo, desde dentro se perciben las diferencias. Girard afirma que el desplazamiento de dentro afuera es posible, mientras que su contrario no. Ese es el movimiento que realiza Ana al “salir” de la colmena, que la pone en contacto con monstruos inexistentes o alucinógenos, a los que en su propia inocencia no teme acercarse. La línea de fuga permite escapar a las categorías interiores, salir al exterior de la colmena, en vez de configurar la identidad de esta, “en la que se veía no sé qué triste espanto”⁴⁹. Sin embargo, al regresar a la colmena, en palabras de Teresa al doctor “ A veces nos mira, pero parece no reconocer a nadie”, la impresión de su experiencia en el exterior resuena en esa contradicción que señala Girard, que el desplazamiento del exterior al interior no es factible, impide percibir las diferencias, reconocer y todo deviene identidad, indiferenciación. Conuerdo completamente con Miles cuando afirma que “The film is not about Ana’s loss of innocence, but her retention of it” (119). Esa preservación de la inocencia se posicionaría contraria al proceso liminar, ya que pertenecería al estadio anterior que implicaría un sentido negativo en términos de maduración. No obstante, al partir de una condición de negatividad por estar atrapada en un contexto de permanentización liminar, se realiza una doble substracción de valores negativos que resulta en una valencia positiva. Todo

ello califica para amplificar la referencialidad del título del film de Erice más allá de los presupuestos desde los que parte:

El título, en realidad, no me pertenece. Está extraído de un libro, en mi opinión, el más hermoso que se ha escrito nunca sobre la vida de las abejas, y del que es autor el gran poeta y dramaturgo Maurice Maeterlinck. En esa obra, Maeterlinck utiliza la expresión "El espíritu de la colmena" para describir ese espíritu todopoderoso, enigmático y paradójico al que las abejas parecen obedecer, y que la razón de los hombres jamás ha llegado a comprender" (Valero Martínez 1)

Al espíritu invisible que configura el monstruo poliédrico de la colmena, se opone el espíritu de la propia Ana, pues a partir de ella el monstruo se ha positivizado en espíritu y esa resemantización se expande en el conjunto compositivo del aparato simbólico del filme con la convocatoria final a la que responde el tren. Ana, monstruo y tren son el espíritu que podría leerse en clave de línea de fuga que permite salir al exterior de la colmena, y rechazar la identidad indiferenciada de este monstruo poliédrico que invita al silencio.

El cíclope industrial

Guillermo del Toro interviene en la cuestión de la guerra civil y su posguerra desde un cine completamente diferente al existente hasta la fecha, encuadrado en convenciones de género y a través de un admirable aparato técnico. *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) forman parte de esta incursión que ha generado un debate, en mi opinión, a todas luces innecesario: la pertinencia de la

transnacionalidad de las obras a la hora de tratar temas polémicos, como la memoria histórica, en este particular. Paul J. Smith es un firme defensor de la obra de del Toro, tanto en su cinemática como en su intervención histórica. Smith atribuye las críticas a Del Toro a actitudes conservadoras o nostálgicas del franquismo (2014: 74) y a políticas socialistas ortodoxas (durante el ejecutivo de Felipe González) que a su vez intervienen desde su política cultural en el diseño o clima cinematográfico de un período: “If Pan’s Labyrinth is a historically specific intervention in Spain (...) it is also industrially anomalous within the Spanish tradition of the fantastic (...) It’s melding of quality production values and generic narrative formulae would have been inconceivable under an earlier Socialist cultural policy” (74). Zumalde Arregui no obstante critica su acercamiento por su similitud con “las maniobras revisionistas de signo ideológico contrario en las que están embarcados de un tiempo a esta parte algunos historiadores “ (208). No obstante, de forma sorprendente, justifica “la filiación española de la película de Del Toro” por formar parte de esa misma dialéctica revisionista, que “se inmiscuye por la puerta trasera de la ficción, en el candente debate historiográfico que se ha propuesto, por el momento sin el éxito del acuerdo de las partes” (208). No concuerdo con ninguna de las visiones porque la idea de identidad nacional de un filme es secundaria, puede tener acervos, detalles característicos pero no configura el producto final ni su inclusión en un debate ya sea propio o ajeno. Aparte de las películas de Del Toro, es innumerable el número de filmes no españoles que han lidiado central o contextualmente con ese periodo. Para desactivar esta discusión identitaria, me gustaría proponer dos ejemplos significativos antes de profundizar en la obra del mexicano: *Espoir*, *Sierra de Teruel* (André

Malraux, 1945), y *La mujer del anarquista* (Marie Noelle, Peter Sehr 2008).

El filme de Malraux dramatiza un episodio concreto de su propia novela *L'espoir*. En ella se muestran los escasos medios con que los milicianos, combatían al ejército franquista. Inserta en la causa republicana desde un punto de vista romántico a partir de sus propias experiencias como miliciano, Malraux evita postulados tendenciosos “évite le piège dans lequel tombent souvent les écrivains cinéastes : les grands discours moralisateurs. L'Espoir est une chronique dépouillée qui tend à ressembler le plus possible aux actualités cinématographiques del'époque, sans en reprendre le ton sentencieux”⁵⁰. Desactiva un tono de discurso único, imposiciones ideológicas. Sirva de ejemplo una escena (aprox. 23') en la que un oficial conversa con milicianos de distintas nacionalidades (alemán, español, árabe, francés...):

Oficial – “¿De qué partido eres?”

Miliciano alemán – “Independiente, siempre independiente”

Oficial – “¿Y tú Muñoz, socialista?”

Muñoz – “Ante todo pacifista”

Miliciano árabe – “Nosotros en la sección socialista ya sabíamos que los moros ayudaban a Franco. Y entonces nos decíamos: ¿qué pensarán los obreros árabes de esto? Y en cuanto pude me planté”

Miliciano francés: “Yo vine porque me aburría”

Espoir se convierte en reunión ecléctica de defensores de una causa ya perdida cuando el montaje del filme finalizó, y lo hace sobre una base que desecha la propaganda a favor del compromiso⁵¹, de la heterogeneidad y de un la universalidad de la *fraternité*.⁵²

La mujer del anarquista (2008) es una coproducción hispano-franco-alemana dirigida por Marie Noelle y Peter Sehr. Esta película es posiblemente el epítome del maniqueísmo memorístico del S.XXI. Podría hacerse una lista extensa de toda la tendenciosidad que impregna el filme, pero no es intención hacer leña de este árbol, simplemente basta con mostrar unos mínimos ejemplos que sitúan esta producción transnacional en las antípodas de *Espoir*. Por un lado está el íntegro anarquista que ejerce de voz de la revolución interpretado por Juan Diego Botto. Su mujer Manuela (María Valverde) es burguesa aculturada ideológicamente por amor. Su apoyo es incondicional, reniega de su ideología porque la correcta no tiene ambages, ronda lo mesiánico: “Todo está de nuestra parte, Justo”. Ambos tienen una hija⁵³ (Ivana Barquero⁵⁴) que opera como narradora en el presente que recuerda su infancia, en la línea de Ana en *Cría cuervos*. No obstante, a diferencia de las dudas e incertezas que maneja Ana desde el presente, en este caso el lugar de enunciación de la voz en Off, distante de la experiencia vivida, impone deliberadamente ideas posteriores a la mirada infantil, imposta la voz del pasado así como el propio acto de recordar, o cualquier ejercicio que posibilite una articulación no distorsionada de la memoria histórica. La voz asertora valora, afirma e impone esa monovisión sin titubeos y sin lagunas. Visto todo esto, me reafirmo en la intranscendencia del origen nacional de un producto en su intervención en debates ajenos. Y la intención de esta obra no fue más allá que subirse al carro del boom de la memoria histórica, sin prestar mayor atención a la misma: carro económico e ideológico, de subvenciones y posicionamientos en boga. Así lo advierte y soluciona Labanyi (2007): “Any model of modernity based on the capitalistic idea of compulsory obsolescence has no place for memory. However, if

we view modernity not in terms of capitalist development but as a particular set of attitudes toward the relationship of present to past” (91). No es cuestión de fronteras, ni nacionales ni capitalistas, sino de actitudes e intenciones.

Del Toro, con su primera intervención en 2001 con *El espinazo del diablo*, se inserta cómodamente en la *Hauntology* filmica española que describe Labanyi (2002). Los espíritus silentes, a diferencia de los que habitaban la *colmena* de Erice en 1973, ahora adquieren voz propia. La narración en off del espectro del doctor Casares que pone en marcha el filme podría establecerse como una sinopsis perfecta de ese estado espectral (recién adquirida la voz) de la memoria histórica que se desprecizaba por aquella época: “¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor quizá, algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar”. No obstante, aunque *El laberinto del fauno* haya sido concebido como una continuación hermana de la predecesora, su presupuesto (industrial), sus operaciones (estéticas), intenciones (target), actitudes (forma), acercamiento (histórico) distan bastante del *Espinazo*, y como se ha mencionado anteriormente, se configura *a contrario* a partir del *Espíritu de la colmena*.

Ambos comienzos están enmarcados⁵⁵ por la narrativa de cuentos así como por un marco temporal definido en la década de los años cuarenta: “Cuentan que hace mucho, mucho tiempo...” (*El laberinto*) “Érase una vez en un lugar de la meseta castellana hacia 1940...” (*El espíritu*). El momento en que Ofelia coloca el ojo de piedra al ídolo como en la escuela hace Ana con la cara de Don José, o la importancia simbólica⁵⁶ del reloj en las dos historias son, entre otros, notables homenajes de Del

Toro a Erice. No obstante, el análisis de ambas películas las coloca en lugares bien diferenciados. Del Toro crea un cuento de hadas al que le añade un elemento “real” que lo relaciona con el pasado, mientras que Erice dispone de elemento pasado, que en su época aún se juzgaba oficialmente uniforme, y le añade sutilmente elementos de fantasía generadas por una óptica infantil que no deshacen lo real. El corsé de género⁵⁷ coadyuva la mercantilización de la memoria y a la institucionalización, por ende, inscribe *El laberinto* en la ideología dominante. Un mejor ejemplo de todo ello trasluce a través del análisis de lo monstruoso. Yvonne Gavela Ramos diferencia nítidamente la articulación de lo monstruoso en las dos películas. La cita merece la pena en toda su longitud:

La introducción del monstruo de Frankenstein en *El espíritu* mediante la versión filmica de la película de Whale como un personaje incomprendido, privado del habla, condenado al silencio y perseguido, lo monstruoso, lo diferente, se relaciona en la cinta de Erice con personajes que para el sistema totalitario franquista representaban una amenaza ideológica (...) En *El laberinto*, estrenada en 2006, (...) lo verdaderamente monstruoso y malvado en la dimensión histórica recae en el capitán Vidal, sanguinario adalid al servicio de la dictadura. El cambio ideológico en la recepción de lo monstruoso de la película de Erice a la de del Toro es notable. (191)

La diferencia principal se constituye en la orquestación del monstruo como contenido o como continente, como moldes personalizados en su magnífico exterior artístico y abigarrados de una mezcla infinita de referencias (góticas, populares, pictóricas...), lo que más de un crítico ha identificado como la “alquimia”⁵⁸ de Del Toro. Entre las

numerosas distinciones recibidas internacionalmente, *El laberinto* ganó tres Oscar (entre seis nominaciones posibles) que apuntalan la espléndida construcción formal de la película: fotografía, dirección artística y maquillaje. Todos estos aspectos formales colaboran entre sí, así como con las propias estrategias narrativas que implementa Del Toro en la construcción de la historia, cuya premisa inicial parte del molde que ofrecen los cuentos de hadas (para adultos?), insertado en un periodo crítico de la historia de España. La película sigue por ello dos líneas argumentales, una en el campo de lo real y otra en el de la fantasía, y ambas especulares a su vez. Por un lado está la trama de Ofelia, una niña que acompaña a su madre enferma a reunirse con su nuevo marido del que espera un hijo. Este padrastro es un capitán falangista destinado en una perdida región norteña, con el fin de dar caza a los reductos de resistencia maquis que sobreviven refugiados en el monte. El hermanastro que espera Ofelia es la otra obsesión del capitán Vidal para transmitir su legado patrilineal: “Un hijo debe nacer allí donde quiera que esté su padre, eso es todo”. Ante la desvalida figura de su madre⁵⁹, Ofelia va entablando relación con Mercedes, discreta sirvienta a la vez que colabora con los guerrilleros, estrechándose el vínculo entre ellas tras la muerte de su madre. Ofelia intenta huir con su hermanastro recién nacido pero es asesinada por Vidal, y este a su vez muere a manos de los guerrilleros, que le negarán la transmisión del ansiado legado patrilineal. La muerte de Ofelia la lleva al mundo fantástico (*inframundo* a su vez), que se conecta circularmente con el principio mismo de la película: fundido en negro, se escuchan los resuellos agónicos junto a la nana que compone el tema central de la banda sonora. La historia queda brevemente ubicada (1944. La guerra civil ha terminado. Escondidos en las montañas, grupos armados

siguen combatiendo al nuevo régimen fascista que lucha para sofocarlos). Un barrido, de derecha a izquierda, lleva a la cámara desde la oscuridad del bosque a la cara de la agonizante Ofelia. La voz en off del narrador comienza la historia de la princesa Moanna a la vez que la sangre carmesí que brotaba de la nariz de Ofelia comienza un recorrido inverso, se rebobina como una cinta de celuloide, la historia retrocede de lo real a lo fantástico, el plano se va acercando, atraviesa la pupila de la niña y se integra en el inframundo fantástico de la princesa Moanna. Su historia es sencilla: decidida a descubrir el mundo exterior, se escapa y, en el exterior donde “la luz del sol la cegó y borró de su memoria cualquier indicio del pasado”⁶⁰ acaba encontrando el sufrimiento y la muerte. Su padre, el rey, la esperaría “hasta que el mundo dejara de girar” en su regreso por alguno de los portales comunicantes entre ambos mundos. Para ello, por intermediación del fauno, deberá superar (o no) varias pruebas que le permitan regresar a su reino.

Esta idea del vaso comunicante entre realidad y ficción la exhibe magistralmente Del Toro en sus transiciones ya sea con movimiento gradual de cámara o a través del uso de color, así como con los sonidos “fuera de campo” que nos llevan de un mundo a otro, o anticipan la interpenetración de ambos (el zumbido de la mantis religiosa/hada), “The fact that we experience no sense of discontinuity of perspective throughout Pan’s Labyrinth, seduced by its expert plotting and pacing, is a tribute to del Toro’s mastery of story and technique (...) an extraordinary fluidity of movement between fantasy and reality” (Smith). Esta fluidez se logra principalmente en torno a varios elementos formales: el movimiento de cámara, el uso cromático, el sonido/la música, “masked cut (...) sound bridge” (Smith 2014: 75). Narrativamente,

la literatura enmarcada en los cuentos de hadas y la aparición del sufrimiento, la violencia o la maldad accionan la entrada/evasión en el mundo fantástico.

Retomando el comienzo en que se narra el ascenso a la realidad exterior de la princesa, tras un fundido en blanco –cegador-, ofrece un paisaje de ruinas a través de uno de los símbolos principales de la destrucción de la guerra civil y que el franquismo pretendió utilizar como símbolo de las atrocidades republicanas, el espectral pueblo de Belchite; una oscura berlina falangista surca el paisaje desolador, al tiempo que la cámara se va elevando, distanciándose del inframundo fantástico.

Justo a continuación, un ejemplo maestro de estas transiciones en la que operan todos los elementos mencionados anteriormente es el que pone a Ofelia en contacto por primera vez con el mundo de la fantasía. La transición más recurrente en cuanto al uso de la cámara, es la de un barrido, gradual (normalmente vertical), que transporta la mirada de un universo al otro. En este caso, el lujoso automóvil se detiene ante la violenta indisposición de Carmen. De espaldas a su madre, Ofelia mira al cielo, el polen en el aire se vuelve más intenso y brillante, la cámara acompaña su mirada a las altas copas de los árboles, para, en arco, descender sobre la espalda de esta, ya frente a un escenario donde la luz brillante resalta el paso –acentuado por la música y el sonido del viento- de Ofelia por el umbral que une realidad y fantasía. De modo similar, se da esta transición cuando Ofelia se adentra en las entrañas del Árbol (Fig. 1).

El montaje incide en la cohabitación de los mundos paralelos. A su vez, en ambos coexisten referentes idénticos: la tiza y la trampilla de que Ofelia/Moana y Mercedes usan respectivamente, las llaves que guardan Vidal y el sapo o el doble banquete, siguiendo una tónica especular. La dirección artística también colabora en

este dualismo que habla de ambos mundos o de un mundo a doble escala: observamos a Vidal poner a punto los engranajes de su reloj mientras a su espalda los grandes rodamientos del molino multiplican la escala, en el balaustre de las escaleras se observa una reproducción de la cabeza de un fauno, las semblanzas a las trompas de Falopio en el árbol. Los guiños al arte han sido señalados por la influencia de las pinturas de Velázquez –“La vieja friendo huevos” (Smith)- en el diseño costumbrista de las escenas de la cocina, así como por Goya donde “Saturno devorando a sus hijos” se refleja en el Hombre Pálido devorando a las hadas (Fig. 2).

La nitidez de los sonidos, tanto de los de un mundo como del otro, ayudan a identificar esta coexistencia entre mundos a lo largo de la película. Por su parte, el tema central, compuesto por Javier Navarrete, se incorpora a la problematización de la memoria: “Ofelia- ¿Te sabes alguna nana? – Mercedes- Solo una. Pero no recuerdo la letra.”

En el campo cromático, la paleta de colores que usa Guillermo Navarro para la fotografía de la película es capital en su narrativa visual. La división cálido/frío y brillante/oscura articulan el estado de ánimo de la película y de sus protagonistas positiva o negativamente. En las situaciones más escabrosas, protagonizadas por Vidal, predomina el azul saturado, gélido, sobre fondos negros, a veces contrastado por el carmesí de la sangre, producto viscoso de la violencia (Fig. 3).

La luna, madre de Moanna según el fauno, ilumina a ambos difuminando la fuerza cortante que transmite el azul cuando se encuadra a Vidal y a sus hombres, ofreciendo un tono menos saturado, más en la línea de una “luna azul” con matices verdes que vinculan fauno y naturaleza. El rojo carmesí es un vehículo importante

para delinear no solo las escenas de violencia, sino también una metáfora del sacrificio. Esto se puede observar perfectamente una vez que Ofelia –muerta-/Moanna –pródiga- se reúne con su padre, el rey (Fig. 4). El grana y oro componen la escena bañada en luz. Esta luz a duras penas se filtraba en la realidad anterior, más lúgubre o grisácea, y a su vez, luz que posibilita con sus haces que penetran las tres⁶¹ ventanas circulares que Ofelia pueda leer/descifrar el libro mágico (Fig. 5).

Por otro lado, la identificación de los guerrilleros con la naturaleza es evidente, les confiere un aura positiva, así como su disposición, entre los árboles los hermana y les atribuye robustez, tenacidad y pureza natural (Fig. 6).

La película de Guillermo del Toro abreva en el modelo de los cuentos de hadas para adultos, al que este da un toque particular con la inclusión de lo abyecto⁶² y de lo grotesco (lo siniestro siempre ha existido). A la receta le añade grandes dosis de violencia explícita, ausentes en el modelo original y suprime no solo casi por completo cualquier referencia sexual⁶³, que curiosamente, siempre habían estado latentes en el mencionado modelo original⁶⁴, dejando para la película apenas el motivo de una reproductividad postsexual.

Las lecturas más unánimes que se han hecho sobre la película han sido la de un elogio a la desobediencia en tiempos de ignominia: “Una fábula sobre la desobediencia como opción ante la maldad” de acuerdo a Julia María Labrador Ben (425) en que el “fin de constituirse sujeto⁶⁵ político se fundamenta en la desobediencia” (Mandolessi&Poppe 30); así como una crítica al patriarcado franquista que oprimió, silenció e invisibilizó a la mujer (Vivancos 884). No obstante, me parece problemática su inclusión exitosa en un debate riguroso sobre la memoria

histórica, a pesar de la afirmación de Paul Julian Smith (2007):

Only del Toro, a supposed outsider, has managed to use the child-witness device, now so hackneyed, without a trace of sentimentality. And only he has been able to make use of an extraordinarily handsome mise-en-scène in such a way as to reinforce rather than reduce the horrors of history. In doing so he closely coincides with current trends in Spain, where a “Law of Memory” on the legacy of the Civil War has been bitterly debated⁶⁶.

La razón es simple: que haya bandos enfrentados desde posiciones maniqueístas no califica para que se inserte en el debate histórico⁶⁷ que, por sí mismo, orgánica y epistemológicamente⁶⁸ va (o debería ir) desechando ese tipo de posturas encontradas en la dicotomía.

Las limitaciones, apenas desafiadas (sino maquilladas o personalizadas en múltiples capas), del propio molde del cuento de hadas permite esa obstinación en una representación dualística, maniquea⁶⁹ y por ello Zumalde se pregunta “¿Por qué a la hora de adentrarse en el territorio de lo mítico *El Laberinto del Fauno* escoge la vía del cuento de hadas donde Erice optó por el cine?” (206). Mandolessi y Poppe inciden en esa dicotomía, en “la delimitación de lo puro frente a lo impuro, que se realiza en esta película mediante la insistencia en lo repulsivo” (30), lo que entronca con la idea matriz del sentimentalismo romántico de exaltar la bondad (pureza del alma), o en su máxima expresión, representada esta en el sacrificio, fin último de Ofelia, cuya rebeldía no es más que la representación de esa lucha prefijada entre el bien y el mal. Su némesis, Vidal reúne las cualidades del sádico⁷⁰ y del controlador obsesivo, cuyo “símbolo de esta inhumanidad histórica es el reloj que el Capitán Vidal (el

representante de Franco) siempre mira para asegurar su percibido control de la época” (Deaver 156). Algunas lecturas afirman que el desprecio de Vidal por la mujer le impide ver su valor, su peligro potencial: “embodies a masculinity so exclusive it barely acknowledges the existence of the feminine” (Smith). No obstante, su pecado es mayor que el de género, como así le reconoce él mismo a Mercedes: “Joder, ha descubierto usted mi punto débil: la soberbia”. Vidal desprecia a todos y todas. Solo hay tres sujetos en su (patri)línea vital que le puedan “afectar”: Las “órdenes” de Franco, patriarca nacional, su padre, edípicamente⁷¹, y su hijo, al que pretende depositario de su legado. Del Toro no solo organiza esta lucha en principio desigual (esposa inmóvil, criada invisible, niña impotente) de personajes femeninos frente al dictado patriarcal de Vidal/Franco, sino que llama la atención la desigualdad de fuerzas de ambos bandos. En la película Vidal y los demás soldados están solos. Tras la emboscada del maquis que libera a Mercedes, acabando con sus perseguidores, Serrano el oficial superviviente dice que los guerrilleros eran unos cincuenta al menos... y a la pregunta de Vidal de cuantos soldados disponibles quedaban en el pueblo, otro oficial responde “Veinte, quizás menos señor”. Ningún personaje civil tiene empatía con la causa franquista. En 1944 los simpatizantes republicanos estaban exiliados, escondidos, encarcelados, muertos o bien habían vestido la chaqueta de la supervivencia discretamente; la empatía existía o se fingía.

Del otro lado, del de la Luz, el amor fraterno hermana a la causa: Ofelia y su hermano, Mercedes y el suyo, no hay más pasiones que las de la épica entre el bien y el mal como he mencionado, sin medias tintas, resultando en una fantasía jungiana. De igual modo, anteriormente, en el estudio de la cinematografía se ha destacado el uso

del color como vehículo principal para, de manera excelente, representar tal dicotomía, cálidos y fríos; brillantes y oscuros; puros e impuros. El desplazamiento que describe Vicente Sánchez Biosca en su libro *Cine y guerra civil española: Del mito a la memoria*, publicado en el mismo año del estreno de la película, en esta el viaje es regresivo, de la memoria regresa a la mitificación dualista, posibilitando un ejercicio reduccionista en “el tiempo de la inflación cuantitativa y devaluación cuantitativa de la memoria” (10) a una suerte de “re-sacralización del arte” (del Pozo 7)⁷². Antonio Gómez L-Quñones concluye que “El laberinto del Fauno takes part in this nostalgia for a past reset with a sentimental tone (...) First, there is the problem of moral epistemology (...) Second, this manner of presentation of the Spanish Civil War can give rise to schematization” (59). Frente a esta corriente crítica que critica la dicotomía narrativa, Cristina Carrasco establece en el filme un tercer espacio liminar producto de la confluencia de los dos mundos en liza. Argumenta que ni Vidal ni Carmen son capaces de percibir ese mundo fantástico (24), pero en realidad, fuera de Ofelia, ningún otro personaje tiene acceso a ese (infra)mundo. Tracie D. Lukasiewicz (76-78)⁷³ cataloga el filme como Neorrealismo Mágico, obviando que la condición del realismo mágico que ella toma prestada de *Cien años de soledad* permea la totalidad de la novela y sus personajes perciben los elementos mágicos o fantásticos como normalidad, mientras que en *El laberinto* las aventuras mágicas / fantásticas se integran en el mundo de Ofelia de modo individual.

Retomando la idea-monstruo que se proyecta sobre la figura de Vidal, ha sido señalada su apropiación del “Nazi –as–monster type” (Picart, Browning y Thomas 274). A partir de la escena en que los cazadores de conejos, padre e hijo, son

torturados y asesinados con total indiferencia por Vidal, para a continuación recriminar a sus subordinados su ineficiencia, nos remite a la burocracia de la eliminación, al procedimiento eficiente, a la “banalidad del mal” de Hannah Arendt, o lo que podría ser una versión psicopatizada del protagonista del “Deutches Requiem” de Jorge Luis Borges. Vidal es un monstruo de este mundo, no hay “difference made flesh”, apenas la falta de empatía del psicópata y el procedimiento del burócrata encargado de ejercer la violencia represora. Su monstrificación es directa por oposición, como encarnación del (puro) mal. Vidal resulta de una proyección ciclópea, bidimensional, en la que se resiente la profundidad ante la disminución de una dialéctica de la perspectiva. *El laberinto* se configura a su vez como diplopía de una realidad desdoblada en paralelo, la percepción de dos imágenes de un mismo objeto, sin mayor generación. El “tercer espacio” que defendía Carrasco debería precisar de una serie de operaciones más complejas. Viljoen and Van der Merwe (2007), en su estudio sobre la liminaridad en la literatura sudafricana, consideran ese tercer espacio a partir del concepto de hibridación de Homi Bhabha en *The Location of Culture* (1994):

This entails that the production of meaning between I and you is not simply an act of interchange, but has to pass through the third space of enunciation (the semiotic apparatus of language as an institution as well as the specific conditions for the utterance as a performance). This middle passage ‘destroys the mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated open, expanding code’. The ambivalence of passing through the third space undermines the homogeneity of cultural knowledge

and disrupts the narratives of identity. It thus enables us to overcome both the idea that cultures are exotic and that they are irreducibly diverse and instead allows us to articulate the hybridity of cultures. It is “the in-between space “ (of translation and negotiation), he writes, ‘that carries the burden of the meaning of culture’. (9)

Y ahí reside buena parte del problema. El sustrato mítico histórico en el que incurre Del Toro obvia el aparato semiótico del periodo histórico y sus múltiples articulaciones (*utterances*). La narrativa abreva en una suerte de exotismo aurático de la Guerra Civil española, que universaliza así como reduce la lucha contra el fascismo a un ejercicio simplificado mientras hace fantasear con una facción idílica, en un *locus amoenus* arrebatado y oscurecido por psicópatas sanguinarios a las órdenes de un caudillo o *guía*, una nazificación⁷⁴ de los conflictos, cuya génesis se encuentra en la misma conjunción de “maldad” e “inmotivada”. Si para Girard, “En el límite, el *kidos* no es nada. Es el signo vacío de una victoria temporal, de una ventaja inmediatamente puesta en cuestión (...) una inflexión mítica y ritual” (Girard 160),⁷⁵ entonces, el *kidos* del final ucrónico recuerda a una rehistorización nostálgica, al estilo de Tarantino⁷⁶, sin el componente gamberro de sus *Inglorious Basterds* (2009), sin la grandilocuencia de este, pero con la misma inmotivación histórica en términos epistemológicos.

A estas alturas, se podría decir que Del Toro encuentra en la historia española un lugar de enunciación sin más⁷⁷. No le importa la “Historia”, al menos en dichos términos de moral epistemológica y no creo que ello parta de una ortodoxia historiográfica postmodernista. La alquimia de Del Toro parte de la mezcla exquisita que realiza dentro de su molde (o marmita) multirreferencial a partir de la propia

superficialidad o textura de los materiales y que califica a su vez en una reificación de la historia característica del capitalismo de mercado; los aplica con gusto, pero apenas logra, ni creo que lo pretenda, problematizarlos con su contexto o configuración. Es más lo reutiliza inopinadamente. A pesar de la asociación de la causa republicana con el bien el filme no incide, más allá de la fraternidad mencionada, en los valores de la II República. Es más, se podría decir que hasta los subvierte con la genealogía monárquica de grana y oro que habita el inframundo. No obstante, tanto el inframundo como la paleta cromática son moldes idénticos que ha aplicado a otros de sus filmes, y de igual modo que comparte la habitación de ese inframundo la princesa Moanna del *Laberinto y el rey de Beethmora*⁷⁸ en *Hellboy II* o los los *Kaijus* monstruosos de *Pacific Rim* (2013).

La intención de Guillermo del Toro es hacer un tipo de cine que le apasiona⁷⁹, cuyas técnicas maneja magistralmente, ya sea con presupuestos españoles o hollywoodienses, y al que le aporta una indiscutible personalidad propia en términos estéticos a partir de un molde paradigmático y central⁸⁰, resultando en una excelsa estetización industrial. Ello no incorpora connotaciones negativas apriorísticas.

Implica “recrear” en su doble significancia, tal como recoge la RAE:

(Del lat. *recreāre*). **1.** tr. Crear o producir de nuevo algo. **2.** tr. Divertir, alegrar o deleitar. U. t. c. prnl.

Conjuga género y entretenimiento desde su originalidad recreativa. Se abastece en un marco recreativo industrial que conjuga producir de nuevo algo con la segunda acepción de protagonista, y que podría ser extendida a cualquier término del campo semántico de las emociones: no todos nos recreamos con la felicidad ajena, con el

éxtasis tras las epopeya, con la conciencia (in)tranquila, con el placer físico, con el tántrico, con el dolor o con su visión, con el miedo y con la ansiedad, con determinadas paletas de colores y sonidos melódicos, con enfoques y distorsiones, con fábulas tristes o épicas medio alegres, con el sabor de la justicia o la mirada de la venganza algunos se recrearán en ciertos casos, en ciertas disyuntivas, en tales experiencias y otros quizás en las mismas o por el contrario en las alternas. En eso consiste la industria, en atrapar y diseccionar nuestros miedos, nostalgias, anhelos, risas y alegrías, para envasarlos en el formol del celuloide hollywoodiense y reproducirlos (lanzarlos) según las modas, carismas y circunstancias de mercado⁸¹.

Del Toro ha podido desplegar todo su talento en el espacio de la ciencia ficción e incluirse en su seno sin renunciar a sus peculiares rasgos estéticos que lo distinguen a la vez que dan una continuidad premeditada a su obra. Solo surgen cuestiones cuando las incursiones de género e industria convergen con debates abiertos y polémicos, como es el caso de la Memoria Histórica en España. Ahí la crítica debe centrarse en la pertinencia, o mejor dicho en consonancia con este estudio, del grado de inclusión de una obra en este debate.

Políticamente, la obra de Del Toro gira en torno esa idea básica, ya mencionada, del nazismo universal –: “He refutes fascist ideals and their personification in contemporary societies” (Carrasco 27) sin problematizar las particularidades. Inserto en una industria del entretenimiento (La industria cultural que critica Adorno), a Del Toro le interesa elaborar un producto recreativo sofisticado, a su gusto personalizado (como fan y director exigente) a la vez que eficiente, un producto de primera calidad del que el mercado pueda disponer y rentabilizar a través del

disfrute del público mayoritario (aunque apuntando a un reto mayor, el éxtasis del fan especializado). Todo ello lo sitúa en una posición autorial de privilegio dentro de la industria hollywoodiense. La diferencia del *auterism* de Erice y del Toro podría establecerse en analogías imperfectas como las que pudieran darse entre Luis Martín Santos y Carlos Ruiz Zafón, entre Almodóvar y Amenábar en menor medida o, para terminar este impropio, entre los mismísimos Joyce y Tolkien.

Capítulo 2

De niños a monstruos

Como se ha visto en la introducción, la liminaridad se establece como herramienta necesaria para desactivar el debate dicotómico entre centro y periferia y subsanar los límites que la idea de margen confronta. *La lengua de las mariposas* (1999) y *Pa negre* (2010) son dos filmes que tienen en común¹, a parte de la temática de la guerra o su inmediata y cruenta posguerra/dictadura, el proceder de un conjunto de obras literarias escritas respectivamente en gallego y catalán por Manuel Rivas y Emili Teixidor. *La lengua de las mariposas* aglutina en la película el relato de título homónimo en gallego, “A lingua das bolboretas” junto a otros dos relatos independientes del mismo libro²: “Un saxo na néboa” y “Carminha”. A la novela *Pa negre* (2003), Agustí Villaronga incorpora del propio Teixidor materiales de *Sic transit Gloria Swanson* (1979) y *Retrat d'un assassí d'ocells* (1988). El guión adaptado de ambas películas se inserta en ese estadio liminar que media obra literaria y filmica³.

El director José Luis Cuerda, el propio Rivas y el histórico guionista Rafael Azcona adaptaron los textos para la gran pantalla y acabaron ganando el Goya al Mejor Guión Adaptado (2000). Producida por Fernando Bovaira y el propio Cuerda, *La lengua* cuenta con la fotografía de Javier Salmenes y la música compuesta por el mismísimo Alejandro Amenábar⁴, ambos nominados a los Goya en sus respectivas categorías. La película tuvo un gran acogida más allá de las fronteras⁵ españolas, así como un balance muy positivo en términos de recaudación.

Pa negre tuvo un impacto en taquilla tardío, propulsado por los nueve premios

Goya que hicieron que se reestrenara hasta tres⁶ veces en las salas españolas (principalmente en Madrid y Barcelona). Villaronga figura en los créditos como director y guionista, ganando ambos Goyas⁷. Fue producida por Isona Passola (Massa d'Or PC), con la fotografía de Antonio riestra y música de José Manuel Pagán.

Las, a priori, posiciones periféricas (vernáculos) de ambas películas se encuentran fuera de todo debate⁸ forzado entre centro y periferia, en ellas no se participa de esa condición marginal, sino que se incluyen desde su propio centro representativo, aglutinando actores y facciones, se miran a sí mismas. Toda politización de carácter nacional se explicaría en números⁹ y subvenciones más que en la factura propia de las historias. Su ubicuidad del rural se extiende más allá de los propios límites nacionales, se circunscribe en un marco común que, desde su imbricación con lo infantil, se dilata hacia lo universal. No obstante, el rural *amoenus* inicial acaba por degradarse, es desplazado por la maquinaria de “lo real”, invalidando la imagen utópica a menudo atribuida a ese espacio convergente de *bildungs* y naturaleza que criticaba Raymond Williams (1973).

Este capítulo va a analizar la convergencia liminar de niño¹⁰ y monstruo en ambos filmes a través de la conformación monstruosa de sus protagonistas infantiles, así como los vehículos (miméticos) que median (triangulan) ese proceso de acuerdo a los postulados de René Girard¹¹.

Mímesis monstruosas

La lengua de las mariposas nos sitúa en los inicios de 1936¹². Moncho / Gorrión, niño de ocho años que ha permanecido encamado por una larga enfermedad, acude al colegio por primera vez de la mano de su madre (Uxía Blanco), atemorizado por las historias que había escuchado sobre maestros terribles. Allí, sin embargo, es acogido por don Gregorio (Fernando Fernán Gómez), figura bondadosa a la vez que representativa de la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936), que tuvo su cenit y fin a la par que la II República. De la mano del maestro, a través de ejemplos activos de ética y pedagogía¹³, de actividades de campo enmarcadas en un rural *amoenus*, el niño descubre un fascinante mundo que le proporciona un conocimiento que se despliega, al mismo tiempo, global y local, de palabras en latín que pueden descubrir su entorno, su mundo, y otros más lejanos, del cáliz y los pistilos de las flores silvestres hasta las artes de seducción del tilonorrinco australiano, pasando por supuesto por la aparentemente monstruosa lengua de las mariposas, que se activa como metáfora de la búsqueda extensiva y “frágil”¹⁴ del conocimiento, del cáliz alimenticio de la mente, quizás del espíritu¹⁵. A la par del descubrimiento del conocimiento como proceso liminar, tímidamente se despliega, en paralelo a la lengua succionadora, el descubrimiento de la sexualidad/deseo infantil a través de la figura de Aurora¹⁶ y que se hace extensivo en la adolescencia y en la etapa adulta con la inserción de las historias de “Un saxo en la niebla” y de “Carriña” respectivamente. Tanto la sed de conocimiento como el deseo adolescente se ven catalizados, mediados por un factor: lo exótico¹⁷. Tanto la naturaleza austral como el origen precolombino de las patatas, así como la china de la Enciclopedia Álvarez impulsan ese deseo por lo

distante, por el más allá de este mundo en ambos hermanos. El deseo, siguiendo a René Girard, no funciona bidireccionalmente en términos románticos de sujeto-objeto, sino que se ve mediado por un tercer factor que genera ese deseo. La historia de O’Lis aún complica más esa intermediación, a la vez que teje entre las tres historias una involución idealista del amor, del deseo.

Gregory Kaplan sitúa el triángulo amoroso de las historias de Moncho, Andrés y O’Lis en términos de represión sexual (8-9), en el que se incide en la imposibilidad del amor, truncado por la violencia. Por su parte, Lough considera que la inclusión de los relatos sirven por un lado como prelude de la llegada del autoritarismo en la historia de Andrés y Nena, la niña china y en el caso de Carmiña “an oblique symbolic reference to twisted passions and hatred as a counterpoint to the experiences of Moncho and his brother” (158). La degradación del amor, del deseo como creación o ilusión bucólica se deshace en esos tres pasos – infancia, adolescencia y mundo adulto – del modo que se desintegra el *locus amoenus* de la primavera abocado a la irrupción del levantamiento militar estival.

Lough considera que el discurso nostálgico de *La lengua* se puede leer en términos positivos “without appealing to some utopian image” (151). La descomposición del *locus*, de las relaciones parte de una primera entonación sino utópica, sí idílica, *amoenae*, y aunque, a diferencia de la degradación que opera en *Pa negre* como veremos más adelante, responde a acciones cortantes, a hachazos como el levantamiento militar en lugar de reflejar un proceso más gradual. En *La lengua* opera la deposición súbita en lugar de la putrefacción de la inmediata posguerra en que se enmarca *Pa negre*. No obstante podría establecerse una mínima gradación a través de

la inclusión y suma de pequeños capítulos en la historia, cuyos finales abruptos convergerían en la gradación de esa deposición que se anuncia y que se materializa con el levantamiento. Lough los señala perfectamente: las salidas al campo con don Gregorio se ven interrumpidas por diferentes sucesos – ataque de asma, caza de grillo...– (155), la historia de amor truncado de Andrés, así como la de Carmiña y O’Lis amputan cualquier esperanza, de amor, de idilio, enfangados por la fragilidad de la realidad (del conocimiento, de la paz) que puede ser dirigida o depuesta por actos violentos, súbitos, producto del lado más oscuro del animal humano. Sirva como ejemplo de violencia extrema (humana) el triángulo formado por O’Lis, Carmiña y el perro Tarzán. O’Lis, borracho y harto de la intromisión e intermediación, dígame también “rivalidad mimética”, de Tarzán durante sus relaciones sexuales con Carmiña, mata al animal brutalmente, atravesándole la boca con una estaca:

Human sexuality, according to Girard, is much more violent than animal sexuality. Human sexuality is only determined to a certain extent by instinctual drives – in comparison to that of animals. The highly mimetic dimension of human sexuality is what differentiates it from animal sexuality, and this is what explains its extreme proneness to altercation and violence. (Palaver 38-39)

El reino animal se inserta, irrumpe paulatinamente en la naturaleza idílica a través de su antropomorfización, en diferentes capas simbólicas: el pequeño Gorrión y las alas de la libertad, las mariposas en su sed de conocimiento y de la materialización del deseo, el sexualizado can Tarzán, los niños “carneros” que se pelean en el colegio, la impresión de Moncho ante la confrontación con los capones o el conejo, prestos para

consumo humano, hasta quedar jerarquizados los lobos (franquistas) y los mudos e indefensos corderos “que no compartirán cama”¹⁸, pero tendrán que ponerse la piel del lobo si quieren sobrevivir, mimesis de preservación, e incorporarse a la manada aullando como uno más. Esta incorporación rompe la obvia dicotomía formada entre “buenos” y “malos”, entre “corderos” y “lobos”, y así criticada en algunas publicaciones¹⁹.

El final, súbito como el golpe de estado, genera una ruptura brusca del proceso liminar que transcurría a través de las vías del conocimiento y del descubrimiento de la sexualidad, y de lo personal trasciende a lo social. La transición de la infancia al mundo adulto resquebraja todo el recorrido hecho de la mano de don Gregorio y pasa a participar de la *performance*²⁰, mimesis preservativa que el levantamiento militar ha activado: se imita la violencia con la que el Otro amenaza, la del rival que ha usurpado el lugar del modelo. En definitiva, se representa la *performance* misma de la ideología, “not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live” (Leicht 1352), *performance* extrema del hecho ideológico althuseriano.

Esta *performance* contribuye a la disolución de la identidad en su construcción en relación al Otro²¹, del que se pasa a ser parte, a partir exactamente de la construcción en la proximidad²² inmediata de una nueva otredad, de un nuevo rival, imaginario necesario de supervivencia, una vez perdida (o secuestrada) la identidad propia.

Los sindicalistas, el cantero, el alcalde republicano, el músico²³ de las Orquesta Azul, el librero marxista y el propio don Gregorio, con la inocencia del chivo

expiatorio girardiano reflejada en su rostro y en sus andares débiles (a la vez que viste el traje que le había confeccionado el padre de Moncho) son conducidos²⁴ al camión que los llevará a una ejecución sumaria, entre los insultos de sus (repentinamente ex) convecinos y amigos que les gritan, en resumen, “¡Ateos, traidores²⁵, hijos de puta, criminales, rojos!”. La madre de Moncho interpela a su marido y a su hijo para que se unan a la representación, a la *performance*: “there is a structural relationship between cognitive, affective and conative componets of what Dilthey called lived experience (...) The state of *crisis* involves all three propensities equally, as sides are taken and power resources calculated” (Turner 1986: 90-91). Así se une el padre, entre lágrimas, sabedor de la derrota impuesta que lo obliga a semejante bajeza, y tras la incredulidad inicial de ver a su maestro entre los apresados, con rabia inusitada el hijo se suma a la histeria²⁶ colectiva arrojando piedras al camión que se lleva al maestro, a la vez que le grita “Ateo, rojo²⁷... Tilonorrinco, espiritrompa”. La película finaliza con la imagen congelada²⁸ de Moncho.

Lorraine Ryan establece esta *performance* como “a falsely constructed hatred imposed out of fear” (449). Por su parte, Castro de Paz, a diferencia de Ryan, no ve a la madre como inductora de su traición al maestro, sino el rostro congelado “de un niño obligado por la *historia*” (39). La *historia* deviene obligación, imposición, o como mejor afirmaría el historiador Raymond Carr al enunciar la toma de partido, los bandos demarcados en la guerra civil española en una suerte de lealtades geográficas: “aquellos que cayeron en una zona hostil tuvieron que acomodarse, escapar o arriesgarse a la prisión o al fusilamiento. A menudo la lealtad era cuestión de situación del mapa” (185). En un mismo lugar geográfico convivían las dos Españas. El éxito o

el fracaso de la rebelión atrapó geográficamente a personas de ideología diversa a la dominante. La supervivencia se vuelve un hecho mimético, de igual modo que se representa súbita la monstrificación del niño. La convergencia del ámbito personal y el social en ese momento crítico, cataliza el proceso de incorporación. El propio niño no atina a procesar del todo ese final, tras arrojar todas las piedras y gritos, pensativo e incrédulo ante el cataclismo que acababa de tener lugar, de experimentar, su imagen se queda congelada, aturdida, sin respuesta. El niño-monstruo es consecuencia directa de la derrota, interpelación aguda que obliga a devenir en el Otro vencedor a través de la *performance* mimética. El niño-monstruo repica en sus creadores, ambos, monstruo y niño son respuestas unívocas, entrelazadas que despliegan una crisis convergente de deposición e imposición de modelos, a la vez que se podría establecer una causalidad distinta en el caso de adultos e infantes: “The principal source of violence between human beings is mimetic rivalry, the rivalry resulting from imitation of a model who becomes a rival or of a rival who becomes a model (Girard 2001: *I See Satan Fall Like Lightning*, II)”²⁹. En este caso los padres de Moncho se encuadrarían dentro del segundo escenario, matizado por esa contingencia de supervivencia, y en un principio, Moncho respondería al primero de los casos, lo que justificaría en cierto modo el “falsely constructed hatred” de Ryan. Sin embargo, Girard arroja una luz más que interesante sobre este tipo de configuración: “only someone who prevents us from satisfying a desire which he himself has inspired in us is truly an object of hatred (1965: 10-11). Esta misma elucidación se aplicará posteriormente a *Pa Negre* de modo todavía más explícito, pero ya en *La lengua* se anticipa esta operación. La rabia de Moncho contra su referente educativo y vital no proviene solamente de la madre

interpeladora o de una obligación *histórica*, es originada por la propia derrota, al verlo inerme, impotente se desmorona el horizonte de expectativas creado en torno al conocimiento³⁰, a la vida y su inspirador se vuelve objeto de odio, de resentimiento³¹.

No obstante, la capacidad desterritorializadora del niño-monstruo se parapeta en la resiliencia lingüística que encierran sus dos últimas palabras, tilonorrinco e espiritrompa. Ellas se pueden entender como una monstrificación del discurso al perder el lenguaje un marco de referencia contextual. No obstante, Julio Baena establece estas dos palabras como *código secreto* que solo conocen alumno y profesor, “un simple aparato de alarma para, frente a un lenguaje que es más que nunca *Ley de Padre*, convocar un antídoto que solo puede hallarse en las autocontradicciones instantáneas posibles, potenciales a todo acto de lenguaje” (511). La educación como pilar, aun trunco, resiste microscópicamente³² el peor de los temporales, la mimesis del drama social se despliega como necesidad e impone la violencia a la razón, deponiendo cualquier atisbo de enseñanza o amor libres; la performatividad produce monstruos, a ambas escalas, en lo físico y en lo textual, así como en la personal y en la social. Ahora eso sí, la resistencia, insisto, es mínima, se necesitarán décadas para comenzar a (intentar) rehacer la institución educativa; en la inmediata posguerra, la educación³³, desmovilizadas las masas³⁴, se incorpora socioeconómicamente a la clase social burguesa, la de los vencedores y pasa a manos de una esfera que la monopoliza, la religiosa.

Pa negre se sitúa en esa inmediata posguerra, con la educación como telón de fondo, rehecha como medio una vez depuesto el derecho. El comienzo con el asesinato de un padre (Dionís) y su hijo (Culet) ofrece al espectador por un lado una escena de

factura espectacular, el despeñamiento del caballo y el carro, y por otro, a continuación, una escena de sentimentalismo patético, la agonía del niño Culet. La espectralidad del asesino enmascarado, así como la imagen del pueblo envuelto en nieblas góticas, junto con la insinuación de la existencia de un fantasma –Pitorliua– nos establece en un marco que parece predeterminado, familiar a las películas del “boom” del cine de terror español de mediados de los 90 en adelante (Allbritton 621). Las expectativas del espectador se hacen añicos según avanza la película. Un laberinto físico de secretos y mentiras se encierra en los sótanos, en las buhardillas y en las cuevas³⁵. La fotografía, el sonido y el montaje son cómplices de esa falsa ilusión que se le crea al espectador, en un principio... hasta que se compone su cuidada³⁶ factura realista.

Andreu es un niño de diez años que se tiene que ir a vivir al pueblo con su familia paterna. Su padre, modelo idealista, se ha fugado, le cuentan, a Francia para escapar de las represalias franquistas, en tanto su madre Florencia trabaja arduamente para sacar adelante a la familia en una fábrica textil. Una vez pasada la conmoción inicial del asesinato de Dionís y su hijo, el cosmos rural se muestra en principio ameno, no obstante su degradación es paulatina, suerte de putrefacción que va destapando una realidad deformante, en donde se entremezclan supersticiones y verdades enterradas, fuerzas invertidas, modelos contradictorios que configurarán al futuro Andreu.

La historia que la abuela les cuenta sobre Pitorliua, monstruo o fantasma, sugestionada a Andreu de tal manera que ante los ruidos que provienen de la buhardilla, a la caza del fantasma, acaba por descubrir allí a su padre escondido, quien

teóricamente debería estar en el exilio – al igual que el de su prima Nuria y que en verdad³⁷ se había suicidado. Así empiezan a caer las mentiras, como cantos rodados, hasta culminar, tras el encuentro con Pauleta, la viuda de Dionís, en el sueño epifánico de la cueva de Pitorliua. El padre idealista ha resultado ser un *bully* homófobo, matón a sueldo de la burguesía que encarnan los Manubens. Pitorliua –Marcel Saurí -, el amante del hermano homosexual – Pere - de la señora Manubens, fue castrado (como un cerdo) por Dionís y Farriol, a cuenta de la propia Manubens. Pere Manubens había muerto joven, por lo que ella contrató a Dionís para que robara los documentos del matrimonio al que le habían forzado, para declararlo nulo y así heredar todo el patrimonio familiar. No obstante, Dionís decidió chantajear a los Manubens y, subsiguientemente, Farriol fue contratado para matar a su compañero.

Su padre, los pájaros, todo símbolo del ideal se derrumba o destruye y ahí comienza la transformación, la monstrificación³⁸ de Andreu. Esta se desarrolla a partir del cambio en su mirada, de una dureza maculada. El *bildungsroman* deja de ser formativo, para constituirse en una narrativa de la deformación llevada a cabo por el mundo de los adultos sobre el infantil (Deveny 399). Si, como también recoge Deveny, “Según Bakhtin, en el tipo más importante de *bildungsroman*, ‘man’s individual emergency is inseparably linked to historical emergence’” (412), en este caso, uniendo ambos argumentos, la emergencia histórica que acompaña la deformación *ex realitas*³⁹ de Andreu, se puede entender en términos similares, en una monstrificación de la historia venidera y en ese punto, toma forma el elemento crítico que se origina en la confluencia de lo estético y lo histórico.

El resto de los niños, Nuria, Quirze y Roviretes tienen una caracterización más

plana, tanto dual como funcional, no hay mediatización, sino especularidad. Son representaciones, reflejos del molde que el mundo adulto proporciona. Las sexualizadas Nuria y su tía Enriqueta despliegan una narrativa contra romántica de la construcción sexual, agreste y directa, desidealizada a todos los niveles, pero resistente⁴⁰ a través de su propia voluntad que enfrenta los patrones establecidos. Tanto la relación de la niña con el profesor Madern, como de la viuda (de un republicano) con el guardia civil atentan contra la maquinaria moral del pueblo que juzga y castiga a través de las habladurías. El “dar de hablar” es una condena moral y continua, por ello Ció le insiste a su hermana en que se case con Gudiol, hombre de edad, con dinero y deformidad física que Enriqueta rechaza; la boda es, a ojos de Ció, el único recurso para detener el juicio popular.

El rol de Roviretes, más breve, condensa el desprecio de la burguesía vencedora⁴¹ hacia el otro bando. Una escena nos informa de forma nítida de esta especularidad: Roviretes se burla de Nuria y de su relación con el maestro y Nuria se echa sobre ella por tierra, restregándole su “mano muerta”⁴² en la cara. Roviretes, entre lágrimas de rabia, les grita: “¡Desgraciados! ¡Como perros! ¡que no tenéis ni padre ni madre! Y tú, Nuria, acabarás en el bosque corriendo desnuda como una puta, como tu tía Enriqueta”. Quirze, por su parte, encarna la sustentación y canalización del saber y de las (homo)fobias del campesinado viril⁴³. Por un lado, se le muestra orinando en sus manos como remedio natural contra los sabañones, por el otro refleja la carencia de cualquier tipo de sensibilidad con la debilidad como condición no masculina cuando le recrimina a Andreu que le lleve comida al tísico. “¿No ves que están podridos? (...) ¿Tú crees que alguno de esos tenía pinta de haber levantado

alguna vez un saco de patatas? (...) El vicio los ha infectado”. Quirze desplaza la enfermedad de los tuberculosos a lugares comunes que entroncan la enfermedad al vicio, a la masturbación y por extensión a la homosexualidad. Esta especularidad responsabilizaría en última instancia al mundo adulto de la monstrificación de sus niños. No obstante, en Andreu se enmarañan, se triangulan y deshacen estas dicotomías especulares, oscila entre vectores más complejos debido a la convergencia de estos, de los movimientos de apropiación que coexisten entre realidad y fantasía/fantasmas, entre el ideal y lo real, entre las palabras y las acciones. En su figura converge la dialéctica de tres modelos que configuran la crítica fase liminar. Estos modelos comparten inherentemente una constante de ambigüedad y se establecen a partir de la figura paterna (y la familia por extensión), el tísico y los Manubens.

Farriol se constituye en un doble modelo a imitar por Andreu en dos fases bien distintas. Girard nos habla de mediación externa e interna, definiendo a esta última como fuerza generadora de rivalidad y conflicto. Don Quijote le sirve como modelo para explicar la mediación externa, de trazo espiritual y no conflictivo. Aunque la distancia física (o real) con el modelo es importante, no es final. Por un lado el Amadís como modelo estaría en esta distancia (de lo no real, ficcional) que impide el conflicto, pero por otro, Don Quijote también sirve de modelo para Sancho⁴⁴, sin que medie conflicto entre ambos por establecerse una distancia espiritual, a pesar de la cercanía física (Girard 1965: 4, 9). El padre-modelo ideal, distante en lo etéreo de sus enseñanzas, al principio se sustenta en el símbolo de libertad que configuran el ideal transmigrado en los pájaros⁴⁵. Una vez que la verdad sale a la luz hay una ruptura

brusca con ese modelo, el padre baja a la tierra, se materializa y desidealiza. La matanza de los pájaros que lleva a cabo Andreu marca esa crisis de identidad, su ruptura (ese “giro” hacia sí mismo) en pleno proceso liminar. Sería necesario regresar a las palabras de Girard mencionadas con anterioridad: “only someone who prevents us from satisfying a desire which he himself has inspired in us is truly an object of hatred (1965: 10-11). Ese es Farriol, en toda su envergadura como modelo fallido. Él imposibilita, obstaculiza el acceso al deseo, a los ideales que el mismo le había proporcionado a su hijo. Andreu, en un principio, “he thinks only of repudiating the bonds of mediation (...) This is the passion we called hatred” (Girard 1965: 10). Este repudio, en un principio como he marcado, aleja a Andreu de la figura paterna, materializada (carnalizada) en la traición y el asesinato; pero el movimiento es elástico, la mediación ahora es interna, conflictiva; aunque Andreu rechace a su familia, su proveniencia, al aceptar⁴⁶ la oferta de los Manubens, está calcando por completo los pasos paternos, modelo y rival ahora internalizado. El rechazo de Andreu es completo, solo las palabras de la madre al final, recordándole que su posición se la debe al sacrificio paterno, cuestionan, tenuemente, su posicionamiento⁴⁷. Girard advierte que en este caso de mediación interna, el sujeto pretende esconder la imitación que realiza de su rival (1965: 10), pero su presencia y esencia son inevitables.

La inclusión del tísico angelical en la historia incorpora un modelo en toda su ambigüedad y magnitud simbólicas, que opera como mediación externa a partir de lo espiritual, de lo fugaz y configura los deseos tanto sexuales como vitales de Andreu y, en cierto modo, su huida hacia adelante⁴⁸. Su figura tiene que ver con la polisemia y

ambigüedad del universo ornitológico que habita la película, “The image of the bird, then, struggles to represent freedom and idealism while also being bound to the ethereal imagery of the ghost and angel” (Allbritton 631). Recopilemos: el pitorliua o totovía es un pájaro pequeño y manso que nomina a un monstruo cuya leyenda parte de la desfiguración (mitad hombre, mitad pájaro) de la persona delicada (y angelical) de Marcel Saurí. La lechuza es presagio de muerte a la vez que activa el sueño-pesadilla con el que Andreu compone e intensifica⁴⁹ la realidad (la *verdad*), los hechos acaecidos en la cueva de Baumes. El pinzón, encerrado en la jaula roja de pajas para que no se dañe en sus intentos de huida, encarna las ansias tánicas⁵⁰ de libertad. En un campo plenamente simbólico, las alas que narra el tísico (y angelical) exploran esa misma idea de huida, de libertad tánica. A su vez, como Pitorliua, la enfermedad problematiza la dicotomía monstruo-ángel que se da también en el caso de Pitorliua en paralelo a las ideas de encierro y libertad. Recuérdese el plano en que Andreu le da las galletas a través de los barrotes del convento al tísico, mientras a la espalda de este unas sábanas blancas ondean al viento. La libertad se contraviene por el encierro exterior, por las sábanas que ondean apresadas al tendal, no hay una noción fija en la que establecerse. El resto de referencias se incluyen dentro de una semántica sexual: el pardal o gorrión es usado por Quirze para referirse al vicio masturbatorio que le supone a los tísicos, así como los nidos del ruiseñor o del cuco son las metáforas con que el profesor Madern se refiere al sexo de Nuria. La atracción de Andrés por el tísico se establece siempre en relación a Pitorliua y, por extensión, a la homosexualidad, descubrimiento incipiente⁵¹ en Andreu. Cuando Nuria, tras ser rechazada sexualmente por Andreu, lo descubre observando al tísico le susurra al oído

“Pitorliua” y, posteriormente, en el sueño/pesadilla/aquelarre de la cueva de Baumes, la cara de Pitorliua/Marcel se transfigura en la cara del tísico que mira hacia afuera, hacia Andreu, en donde se podría leer una interpelación de carácter sexual, de reconocimiento, en definitiva, de anagnórisis⁵². El monstruo y el ángel se anulan el uno al otro dejando paso al deseo, como lo ideal y lo real dejan paso a la decisión.

La casa de los Manubens esconde bajo las telas las riquezas de su condición social. Pero sin embargo no serán estas platerías, porcelanas o cristalerías, ni tampoco las historias de la abuela que le descubren la existencia y el uso restringido que los ricos hacen del bidet las que mediatizan el deseo y la decisión de Andreu. El propio Villaronga en el *Making of* coloca al chocolate en esa posición generadora de deseo que lleva a la decisión de abandonar a su familia por los Manubens. (“El chocolate diario como horizonte”). No obstante, mi lectura no se decanta por el chocolate⁵³ como objeto de deseo (bidireccional), sino que hallo que se efectúa una operación diferente (triangular). Andreu, en medio del debate familiar sobre si debería irse o no con los Manubens, se queja de que nadie le pregunte su opinión (ya formada), a lo que la madre asiente y toda la familia escucha su opinión/decisión: “No quiero vivir así, no quiero ser señalado, ni más mentiras. No quiero ser como vosotros”. Andreu no quiere chocolate, lo que no quiere es el pan negro⁵⁴: “un pan que no tiene ni anima ni virtud. Muerto”⁵⁵. Un pan falso que distingue y señala a los perdedores. Y exactamente, ese es el destino de Andreu, vaciarse de ánima y virtud como el propio pan negro, a cambio del pan blanco y todo el simbolismo y estatus social que este conlleva, a ingresar en los escolapios para perseguir su sueño de ser médico (por estatus⁵⁶ no por praxis), a cambiar “The folksy legends and stories of his family replaced with the

catholic creed” (Allbritton 623). Y cierto es que ingresa en ese credo impartido por el sistema de enseñanza que ha sustituido a aquel que brevemente disfrutó Moncho en *La lengua de las mariposas*; no obstante además del credo católico que se sobrentiende, reparemos que en la película, cuando Andreu/Andrés se encuentra en clase el profesor está explicando la historia de Polifemo, que no dista mucho de las historias de monstruos de su abuela, comparemos:

Abuela: “¿Por qué lo querían matar?”

Andreu: “Porque era un Monstruo”

Abuela: “No, lo querían matar porque era diferente”

Profesor escolapio (sobre Polifemo): “su naturaleza humana se había corrompido hasta convertirlo en un ser de naturaleza diferente, que antes tenía, que llevaba escondida”.

Ambas versiones apenas se diferencian en una mínima explicitación, el matiz diferenciador es que la fábula de Polifemo frente a la historia de Pitorliua reside en la sofisticación del enunciado y de la fuente; el mismo cambio superficial, de sofisticación y fuente, ha tenido lugar en su vestimenta, que a fin de cuentas no deja de ser ropa.

El filme de Villaronga se deslinda de la industria que comercializa la memoria histórica en base a las operaciones artísticas que problematizan memoria e historia. Enmarcado en el bando de los perdedores que en este momento tienen la palabra, tras tantas décadas, sobre los vencedores evita monstrificar al Otro unidireccionalmente, ciclópeamente. La monstrificación recae por sí sola, en su misma narrativa, sobre la

ignominia del franquismo y sus representantes. La moral vencedora ha producido todos los monstruos. Los Manubens personifican esa moral burguesa, vencedora y despiadada (recordemos las palabras especulares mencionadas anteriormente de la Roviretes) , que acaba por imponerse tanto en el padre como en el hijo, se impone, en definitiva al “ideal”. Ese ejercicio de permitir el triunfo de la ideología dominante dentro de la obra (no en la exterioridad histórica de la primera década del siglo XXI) califica de doblemente monstruosa a esa ideología que crea al monstruo y que lo adopta, que lo acepta como un par, a la vez que el propio discurso del ideal adquiere características monstruosas al quedar invalidado su referente o marco que representaba Farriol.

Sin embargo, cuando en párrafos anteriores sitúo el modelo paterno como mediador de la configuración del carácter de Andreu y su incorporación postliminar al bando de los vencedores, en cierto modo, se podría establecer un precedente aún más anterior, un percutor o digamos, un nuevo tipo de mediación en la monstrificación de Farriol, que precederá a la de su hijo y es este mismo, el propio Andreu, el mediador que activa la historia. Florencia le pide a Andreu que no juzgue a su padre, que entienda como él sufría “por escucharte a ti diciendo que querías ser médico, y él no nos podía dar nada de nada”. Sus acciones (y sus consecuencias) aparecen mediadas por el deseo de su hijo.

Esta precesión mimética “perdona” en el filme la figura del padre o, a la de los que, en palabras del propio Farriol, “la guerra nos hace perder los ideales”. Natalia del Pozo afirma, parafraseando a Joan Ramón Resina, que en *Pa negre*, a pesar de rehuir el partidismo, “la memoria del pasado no es independiente, siempre está subordinada a la

ideología imperante del momento” (27) y que por lo tanto la película sucumbe a la ideología progresista dominante de la época a través de esta redención sacrificial del padre. Sin embargo, a continuación pondera que “Este cambio de ritmo al final del filme, desconcierta al público provocando en él una reflexión sobre lo que ha visto. Esto podría llevarle a cuestionarse acerca de la forma adecuada de enfrentarse al pasado” (27). Ambas afirmaciones son pertinentes, en tanto una apunta a una comercialización de la memoria y la segunda imposibilita la idea de reconstrucción del pasado en su totalidad que defiende Resina, así como invita a una autorreflexión constante.

Tanto en *La lengua* como en *Pa negre*, la educación se convierte en un eje central con dos aproximaciones divergentes que se inscriben en dos periodos fracturados por el conflicto bélico. *La lengua* se vuelve sobre la dicotomía de civilización y barbarie, en donde la educación se establece a la vez como medio y como fin tautológicos: la educación como medio para llegar al fin del hombre educado; la civilización como agente y horizonte frente a la barbarie como obstáculo desintegrador. No obstante, *Pa negre* problematiza esta dicotomía sarmientina. La educación en la posguerra, en su restricción tanto socioeconómica como curricular, es un medio de ascensión dentro y de sometimiento a los valores que la subvencionan y monopolizan. La educación en el franquismo se inscribiría en la barbarie, como una academia de monstruos y espectros en el que crecerán los hijos y los huérfanos de Franco. Sujetos apologeticos y sujetos traumatizados (Saura, Erice) se desarrollarán en un estado de liminaridad permanente: la llamada “paz”⁵⁷ de Franco, la de los vencedores.

Esta permanentización de la liminaridad se concreta en la confluencia de

estructuras que no han sido superadas o incorporadas a una nueva situación postliminar. La paz de Franco fue apenas una extensión unidireccional de la violencia de la guerra civil, con la excepción de mínimos conatos de resistencia. Las dictaduras poseen esta característica de extender la guerra en (*into*) la propia posguerra, a través de ajusticiamientos sumarios, purgas selectivas, persecución o represión ideológicas e imposición absoluta de la jerarquía y moral dominantes. Esta permanentización de lo liminar, del franquismo bélico no fue superada, tuvo que reiniciarse bajo unas condiciones que derivaban del locus hegemónico y que en España se conoció como la Transición. La permanentización anterior (o dictadura) se convierte de este modo en un estado preliminar, por consiguiente, se normaliza, por tanto, se acepta en el marco histórico y legal, no se problematiza la permanentización, los hechos y consecuencias; adquiere continuidad histórica. La anterior fase liminar que atravesó la sociedad española en forma de guerra civil fue inoperante⁵⁸ en términos de evolución, de transformación, de incorporación a un nuevo estado postliminar (desligado no solo de la fase preliminar, pero también de la liminar) y se configura la II República como paréntesis abrupto, anormal (monstruoso) dentro la historia común española bajo el denominador de la ideología nacional-católica. Se perpetuó el belicismo, físico e histórico, a través del bando vencedor durante la dictadura y al abrirse el proceso de transición democrática se oblitera la posición lógica, anterior, de la II República y cualquier reclamación o debate posible, dando por validado el régimen posterior como un estado u orden natural de las cosas, preexistente⁵⁹ en sí mismo. Sin embargo, esta nueva fase de transición dejará tantas dudas en su propio proceso como en la posterior incorporación a la nueva fase postliminar, que aquí consideraremos como

transnacional. De la España franquista a la transnacional, del asesinato de Carrero Blanco (1973) al ingreso en la Comunidad Económica Europea (1986). Nadie mejor que un detective (privado) para acompañarnos en este problemático viaje de detección de los discursos que envuelven impunidad (absoluta), memoria (herida), soberanía (delegada) y mercados (transnacionales).

Capítulo 3

Esferas liminoides: cobijos de mal agüero

La convergencia de la esfera del sujeto liminoide con periodos liminares (guerra, revolución, transición) o, de haberla, con su posterior permanentización (dictadura), establece un juego de vasos comunicantes con resultados divergentes, pero que confluyen en una crítica negativa hacia la estructura que genera esa esfera y ampara o cobija a los sujetos liminoides. Recordemos: la revolución o guerra suspende las estructuras anteriores y en ella se realizan múltiples operaciones, con la violencia como eje, que implican la resistencia, la adhesión, la subordinación, la supervivencia, la mimesis o la fuga por mencionar algunos casos. La permanentización liminar se da, en oposición al estado postliminar, en el que se forma y se incorpora a una nueva estructura (lógica en el proceso definido por Van Gennep). En la dictadura se observa que esta incorporación es anulada, porque todavía perduran síntomas y patrones del estadio liminar. La dictadura conjuga por un lado una suerte de gobernabilidad, esperable de un estadio postliminar, con operaciones de violencia propias del periodo liminar.

En el caso del sujeto liminar, como hemos visto en los capítulos anteriores, la mimesis se muestra como opción recurrente en el momento de incorporación al “nuevo” estado de permanentización, y su resultado especular descubre la monstruosidad del régimen/ideología dominante. Esa ideología se establece en dos espacios diferenciados, el espacio enunciado y el espacio de enunciación. Como

vimos, el espacio enunciado y de enunciación en *El espíritu de la colmena* convergían tanto en el trauma generacional de los autores, como en la representación de un monstruo poliédrico que a la vez que monstrificaba al otro, Ana, se descubría leviatán, poliédrico. Por otro lado, su versión *a contrario*, *El laberinto del fauno*, hacía que el espacio de enunciación, el progresismo de principios del siglo XXI en torno al *boom* de la memoria, se superpusiera al espacio enunciado y jerarquizara o subyugara el espacio enunciado en torno al de enunciación a través de meras dicotomías maniqueístas. En los otros dos filmes, *La lengua de las mariposas* y *Pa negre*, el ejercicio de triangulación y mimesis llevado a cabo, permitía que el espacio de enunciación y el enunciado no se superpusieran, no se subyugara el último al primero, y eso abría la opción de problematizar el proceso postliminar de incorporación, en que la ideología dominante quedaba monstrificaba en el propio espacio enunciado y no, unilateralmente, desde el espacio de enunciación, dígame el mismo periodo progresista en que se encuadraba *El laberinto del fauno*¹.

Recordemos que la condición principal del sujeto liminar, frente al liminoide, yace en la involuntariedad, es una circunstancia de obligatoriedad. El sujeto liminoide, por su parte, se define a partir de su condición de voluntariedad, se establece en una esfera propia que parte de la distinción moderna entre ocio y negocio (*leisure/work*) y necesita participar de las reglas del juego para resistirlas, a la vez que las legitima. En caso de no haber tales, debido a la inestabilidad de la permanentización liminar, o de estar estas fundadas en la violencia, el resultado es exponencialmente negativo al asumir la condición liminoide esa falta de reglas, de estructura que caracteriza la permanentización de la liminaridad, la dictadura, el autoritarismo que impone y

dispone inopinadamente de un flujo arbitrario que desregula el contexto, el *nomos*.

Por tanto parto de esta idea y propongo lo siguiente: si el sujeto liminoide, a través de un posicionamiento/desplazamiento ético, intenta resistir la violencia característica del periodo liminar (la guerra civil española) abandonando el amparo que esa esfera tanto propone como impone a su *persona*, el riesgo para su integridad es alto y su eliminación muy probable. Solo la aceptación de esa ubicación que impone la estructura superior que lo ampara y regula, y la renuncia a cualquier tipo de autonomía artística y, más importante aún, al *ethos* le permitirá subsistir bajo condiciones paupérrimas, básicas, retrocediendo a las necesidades fisiológicas más primarias, reducido a la condición de esclavo en su sentido clásico.

Si por el contrario su *persona* es asimilada por esa condición violenta que atraviesa la permanentización liminar (la posguerra española), la reacción es exponencialmente especular, se asimila la violencia reinante, pero no obstante, todo ello permite, a efectos de representación, que esa monstrificación especular revierta en su propio origen, amplifique su eco en la misma permanentización liminar, en la violencia de la dictadura, pero también transluce la violencia en términos de confrontación discursiva elaborada a partir del rechazo de la propia dictadura en un determinado periodo de enunciación.

En caso de superarse, o de darse esa permanentización liminar y enmarcarse la representación del sujeto liminoide dentro de un nuevo periodo (pos)liminar (la transición española), unas reglas (pre)establecidas, aún siendo impuestas (libre mercado transnacional, neoliberalismo...) permiten el desarrollo de un cierto *fair play* (en sentido lúdico, de resolución formal), que a fin de cuentas se estabiliza y, por

tanto, se consolida dentro de la propia estructura. Su distanciaci3n liminoide, entonces permite participar de las propias reglas, de la satisfacci3n del puzzle resuelto, a la vez que las afianza legitim3ndolas desde su propia arena, desde sus propias condiciones de producci3n y sometimiento.

Los dos filmes que se analizar3n, *Ay Carmela!* (Carlos Saura 1989) y *Balada triste de trompeta* (Alex de la Iglesia 2010) servir3n para establecer las diferentes operaciones que se dan en las representaciones de estas convergencias entre sujeto liminoide, liminaridad, su posterior permanentizaci3n y sus diferentes resultados y combinatorias en t3rminos de 3tica y moral. Ambos se integran en el debate de la memoria hist3rica/colectiva asertivamente, a pesar de sus aparentes envoltorios, ya sean desde lo tragic3mico en el primer caso, o de la factura industrial en clave c3mico-grotesca o *gore*, que ofrece el segundo. Ambas pel3culas ofrecen diferentes propuestas autoriales, ya sea, en el caso de Saura, desde el interior de su propia filmograf3a que cambia repentinamente de registro, as3 como la manipulaci3n de sus fuentes (la obra original de Sanch3s Sinisterra), o del debate constante, dicot3mico entre ambos bandos de la Guerra Civil que todav3a perdura enquistado en la sociedad espa3ola hasta hoy d3a y que De la Iglesia espectaculariza violentamente.

***Ay Carmela!*, desplazamiento 3tico: de la picaresca a la parresia.**

La figura del c3mico itinerante como sujeto liminoide se posiciona en estrecha relaci3n con sus propias condiciones de producci3n a partir de la relaci3n entre ocio y negocio que genera el mundo del espect3culo. Su convergencia con tiempos liminares articulados en torno al ejercicio de la violencia por un lado los sit3a en una condici3n

de privilegio que los separa, los resguarda del resto de la sociedad y su división dicotómica en bandos en conflicto, pero por otro lado ese privilegio es su condena contractual. Operan desde un afuera al interior del sistema al que se deben, que los contrata o, incluso, los obliga al ejercicio de sus habilidades. La aceptación de esa posición liminoide activa modos de supervivencia primarios, el ejercicio de la picaresca como ética —o su carencia. Apenas deja espacios mínimos de maniobra y/o resistencia que se resignan a operar a través del lenguaje y de su resemantización, de la alteración a través de la manipulación y el baile de significantes y significados. El abandono de esa posición de privilegio estando bajo poderes coercitivos implica regresar a la vulnerabilidad del ciudadano común, y el ejercicio de la palabra como denuncia su más que probable eliminación, a la vez que coadyuva a develar al tirano. Esta sección pretende señalar en *Ay Carmela!* como operan estas correlaciones que se dan en la convergencia del sujeto liminoide en periodos de crisis, donde las estructuras se han desvanecido y su posición se ve sometida al vaivén de la estructura de poder bajo la que se encuentre en un determinado momento.

Carlos Saura es posiblemente el director con la obra más dilatada (desde los años cincuenta hasta la actualidad), ecléctica y personal de la historia del cine español, aparte de sus otras facetas en las que también ha destacado, ya fuera como fotógrafo o como novelista. Junto al guionista Rafael Azcona adapta la también exitosa pieza teatral de José Sanchís Sinisterra (1987) y se estrena *Ay Carmela!* en 1990. Éxito tanto de taquilla como de crítica nacional e internacionalmente, la película arrasa en los Premios Goya de 1991 con trece galardones.

Carmela, Paulino y el mudo Gustavete conforman una compañía de cómicos

itinerantes dentro del bando republicano. Capturados por el bando golpista, son condenados a actuar para (público) y de acuerdo (temática) a ellos, auspiciados por un teniente fascista italiano con pretensiones filo-artísticas. En su periplo de peligros y privaciones, tienen que decidir entre la supervivencia o sus lealtades políticas y artísticas. Paulino acepta renunciar a cualquiera de ellas sin más afán que el de supervivencia y sin plantearse objeciones más allá de ese fin. Carmela, no obstante, va desarrollando una resistencia a esa sumisión que le lleva de cuestionar las propuestas artísticas que deben acatar y representar a plantarse frente a las vejaciones de los fascistas con los prisioneros de las brigadas internacionales así como de sus ideales, que se enmarcan mayormente en el ámbito de la ética, que en el meramente político y hacen que termine por abandonar esa posición liminoide, a su propia cuenta y riesgo. Su resistencia en forma de negativa a continuar con la representación degradante y la toma de la palabra para denunciar tal degradación e injusticia frente a sus captores desembocarán en su asesinato.

La adaptación de Saura de la obra teatral de Sanchís Sinisterra, aunque pueda parecer fiel a simple vista, puede declararse, por méritos propios, independiente de la fuente dramática². Mary Makris afirma que el “film shows a fidelity to the spirit of the original rather than to the letter” (327). La obra de Sinisterra presenta a Paulino, borracho y derrotado, asimilado por las estructuras franquistas y al fantasma de Carmela que lo visita, enmarcado en una circularidad temporal (Perri 117). A través de flashbacks, en ese ambiente espectral, se revisan los hechos. Esa técnica era común a los filmes anteriores de Saura, especialmente durante los setenta, caracterizados por su complejidad compositiva y la constante de la espectralidad. En su versión

cinematográfica de *Ay Carmela!* opta por la vía opuesta en la construcción de la historia: realismo y linealidad temporal. Saura, del mismo modo que tal como modifica la “letra”, las partituras, los poemas, desecha la espectralidad³, “el espíritu del original”, se aleja de la *hauntology* y construye un discurso filmico, que sin ser el primero⁴, se establece como uno de los pioneros dentro de la naciente memoria histórica de la democracia.

De la picarética a la parresia

La película comienza en 1938, ubicada en el Frente de Aragón. Un *travelling* recorre un paisaje desolado, en ruinas, apenas muros repletos de carteles republicanos degradados que nos señalan el estado decrepito en que se encuentra la República a esas alturas de la guerra, enmarcado en una de las batallas definitivas, la del Ebro, punto de inflexión en el desenlace de la contienda. Suena la canción republicana y leitmotiv narrativo “Ay Carmela!” (también conocida como “El paso del Ebro”). En un granero tiene lugar una función cómica de artistas itinerantes, “de la legua”⁵. Carmela y Paulino (“Variatés a lo fino”) junto al mudo Gustavete actúan para un público republicano, a la vez que “popular”: hay milicianos, milicianas y “pueblo”. Carmela canta el pasodoble popular “Mi jaca” (también conocido como “Caminito de Jerez”). En el escenario del granero /teatro, banderas anarquistas rojinegras flanquean la bandera republicana⁶. A continuación, Paulino, rapsoda, declama el poema de Antonio Machado “A Lister”, “jefe de los ejércitos del Ebro” y símbolo militar republicano. El zumbido de aviones alemanes interrumpe en ese momento la actuación, y el miedo y el silencio se apoderan de escena y público. A pesar del

aplausos del público, éste, “popularmente” (mayores y niños), le reclama que muestre una habilidad que se sobreentiende, famosa, familiar, popular: “¡Los pedos! ¡Los pedos!”. Reticente en un principio, animado por Carmela, acaba accediendo a la petición popular y realiza su número escatológico ante la aclamación y el júbilo de los presentes. La recepción del discurso funciona a través de estímulos sintéticos, más que en términos retóricos. Vemos de nuevo como los símbolos aparecen en escena, condensados por lo popular: Paulino como soldado republicano, Carmela encarnando la justicia y Gustavete disfrazado de León que representa el Parlamento, la democracia cantan al unísono la versión alternativa/popular del himno de Riego, que entronca con el anticlericalismo y el rechazo a la monarquía de la ideología liberal que se oponía al Absolutismo de Fernando VII del S. XIX y contra la que el propio General Riego se había pronunciado en defensa de la constitución de 1812 (*La Pepa*):

Si los curas y frailes supieran,

la paliza que les van a dar,

subirían al coro cantando:

"¡Libertad, libertad, libertad!"

Si los Reyes de España supieran

lo poco que van a durar,

a la calle saldrían gritando:

"¡Libertad, libertad, libertad!"

La exaltación popular de la libertad contrasta con la realidad que se presenta en la carencia de alimentos que imperaba dentro del bando republicano.

En ese momento, acabada la función de los comediantes, sale a relucir el pícaro a

la par que la necesidad⁷. Jean- Pierre Castellani reflexiona sobre como el papel de la comida en la película, ritma algunos momentos claves de la historia. Asocia este papel con la tradición picaresca, con episodios famosos del *Guzmán de Alfarache* y del *Lazarillo de Tormes* (361). No obstante, no señala el paralelo ciego/mudo que se establece en el *Lazarillo*, cuando este intenta engañar al ciego con las uvas, al igual que hace Paulino con Gustavete durante el reparto de pan, aprovechándose de las limitaciones aritméticas del último y que en la película incide en la representación, deudora de la tradición picaresca, de Paulino. Sin embargo sí que relaciona a Paulino, pícaro, y al clero (elemento central de los dardos del *Lazarillo*) al señalar más adelante las nostalgias de Paulino del seminario y de las comidas, “panzadas”, que los curas le ofrecían (361), pero, dígase también, que al *Lazarillo* le negaban.

Paulino encarna al pícaro fisiológicamente, en sus ansias de comida, bebida, dormida y sexo. El pícaro fisiológico es una constante en Paulino y en el camino de degradación. Margarita Pillado-Miller señala cómo “la comida en *Ay Carmela!* revela claramente cómo el nuevo régimen corroe y corrompe” (132)⁸. Paulino es un pícaro constante cuya ética, tanto artística como personal, se circunscribe a sí mismo, establece su propia relación con su contexto. Paulino se subordina a las imposiciones de mercado, en este caso, entendido como “la parte contratante” en el caso republicano, e impositiva en el lado fascista.

Deveny define a Paulino como ingenuo (más confundido que ingenuo a mi parecer) cuando se topan con los nacionales y los saluda a la manera republicana; insensible cuando van a fusilar al alcalde (y a los infelices). Lo califica de egoísta y cínico cuando se lamenta del prejuicio que la guerra le ha causado (como

individuo/artista), así como expone que para él ambos bandos son similares en términos propagandísticos cuando lee los versos del Teniente Ripamonte “glorioso alzamiento que ha devuelto a España el orgullo de su destino imperial” (54-55) al comentar: “Anda, que también estos...” (54-55), parangonando ambas retóricas. Ello englobaría cierta concepción moderna del arte y del artista (liminoide), ambos excluidos de cualquier otra esfera que no sea la propia y la de las necesidades del mercado, de las imposiciones de “la parte contratante”.

Esta convergencia con lo liminar va a resaltar en Paulino su condición de esclavo, que ya se presuponía en su condición fisiológica de pícaro⁹. Foucault (1984) explica el concepto de libertad en el ámbito de la Grecia clásica, donde ser libre es “no ser esclavo”:

la libertad significa, para los griegos, la no-esclavitud – lo que constituye sin duda una definición de la libertad bastante alejada de la nuestra –, el problema es un problema totalmente político. Es político en la medida en que la no-esclavitud es a los ojos de los demás una condición: un esclavo no tiene ética. La libertad es pues en sí misma política. Y además, es también un modelo político en la medida en que ser libre significa no ser esclavo de sí mismo ni de los propios apetitos¹⁰

El esclavo al carecer de libertad, por tanto carece de ética y de estética. El esclavo moderno deviene como tal una vez que se enmarca así mismo únicamente en clave de supervivencia, negándose otros factores que configuran al ciudadano clásico, señalados por Foucault. En su lucha por la supervivencia, Paulino ya no es solo ese esclavo de sus propios apetitos, sino que deviene marioneta en la parcela artística y define la condición del sujeto liminoide “Nosotros somos artistas y hacemos lo que nos mandan” será la

explicación que blandirá más adelante ante las protestas de Carmela por el espectáculo ideado por el Teniente Ripamonte. La picaresca en Paulino opera en la inmediatez y en la continuidad de un eterno presente¹¹. Si los van a fusilar, para qué meterse en problemas. El sujeto liminoide no obstante somete su voluntariedad innegociable a las líneas que estipule el mercado, tanto de un bando como del otro. El bando republicano le permite cierta libertad, digo cierta en recuerdo del episodio de los pedos anteriormente comentado. Él ha sido capturado y reconvertido en esclavo artístico por el bando fascista, desprovisto tanto de ética como impuesta ha sido la estética. El Paulino anterior a la guerra es una incógnita en términos éticos, aunque se intuya su trayectoria pícara de goliardo desde el seminario hasta los escenarios; durante la contienda, la duda se despeja. No obstante, esa conjunción de esclavo de sus apetitos y marioneta artística contribuye a mostrar una visión más realista del contexto dado, por debajo de niveles éticos, a ras de la realidad y su negociaciones más básicas e inmediatas y que reflejan y reflexionan sobre los propios atributos de la contienda, la degradación humana se enmarca inopinadamente en lo bélico cuando se deja de lado el ejercicio de la ética, de la libertad.

La renuncia a la autonomía artística que impone la esfera liminoide y la desaparición de la categoría del otro, como esfera de empatía, da lugar a la picarética, que en sí es el resultado de la carencia de la misma y de su reducción al estadio fisiológico. Su figura ha sido criticada (en la obra de teatro su representación lo hace todavía más miserable, perdedor y cobarde) en oposición a la agencia y a la empatía de Carmela, en definitiva se establecen dos posiciones bien diferenciadas que delimitan tanto ética como arte.

A diferencia de Paulino, Carmela, como pícara, entre Justina y Moll Flanders, usa

su cuerpo cuando es requerido por las circunstancias: robar gasolina, convencer/distraer con su pecho al Teniente Ripamonte. Sin embargo son ocasiones puntuales, no constantes, que entrañan necesidad y resolución, a diferencia, como hemos dicho, de Paulino que hace de la picaresca su *modus vivendi*, desplazando cualquier compromiso tanto con el arte como con la libertad

Carmela se encuentra en las antípodas de Paulino: libre, crítica y resistente en términos éticos; cándida en la negociación de la realidad material que opera al interior del conflicto, realidad desprovista de ética, que supera lo fisiológico y se interna en lo escatológico y en la sinrazón. Ella encarna la República/Madre. Tobin Stanley, a partir de la escena en que se entiende/comunica perfectamente, a pesar de las barreras lingüísticas, con el brigadista polaco, relaciona la reflexión de Julia Kristeva en torno a la etapa simbiótica entre madre y bebé, “pre-edípica, pre-fálica – y que se caracteriza por las ecolalias, o sea comunicación articulada sin valor lingüístico” (74). Así se opone directamente al patriarcado del franquismo, tan fálico como su propio lema de “Una, grande y libre”. Se puede extender esa afirmación a su relación con Gustavete, hijo adoptado que encarna al “pueblo traumatado”, sin posibilidad de articular palabra. Su pizarra es una mera herramienta comunicativa con el universo masculino; Carmela no necesita tal para tener una relación simbiótica de afecto con el mudo adoptado, acogido, hospitalidad que extiende a los brigadistas internacionales. Ellos, para Carmela dejan de ser una alteridad, el (los) otro(s) la mira(n) y la mira(n) una vez más alejándose de la idea que pueda tener de él(ellos) en la mente, tal como enuncia Emmanuel Lévinas: “nosotros llamamos rostro al modo en el cuál se presenta el otro, que supera la idea del otro en mí” (208) y que en ella (re)clama(n) la idea de “No matarás”. Carmela supera su propia idea,

su propia maternidad, al pensar en las madres de los otros, allá en Polonia, ignorando el sino de sus hijos.

Carmela encarna la empatía de la que carece Paulino, que la convence para tener sexo en la cama del alcalde fusilado, frente a su retrato de novios. Ello no permite apenas tiempo para el duelo. Esta necesidad y respeto a la memoria de las víctimas la extiende Carmela en su resistencia a interpretar el número/escarnio de la bandera republicana frente a los brigadistas que van a ser fusilados al día siguiente, sin poder dejar de pensar en sus madres¹². En ella se constituye una prefiguración del duelo, una precesión de la memoria.

Si Paulino aprehende la realidad desde lo fisiológico, desde el instinto de conservación primigenio, Carmela lo hace desde una posición crítica que lee y desnuda esa realidad/”verdad” con mayor precisión, ya que los instintos primarios no dejan lugar para la reflexión. Tras una buena “panzada” de espaguetis, Paulino siente subsiguientemente un instinto carnal hacia Carmela, súbito, que funciona como una concatenación en su universo fisiológico, tras la buena comida, la buena cama; del yuntar al yuntar:

Carmela: “Anda que tú... cuando comes bien”

Paulino: “Semen retentibus venenum est”

Carmela: “Pues yo te digo una cosa, si los fascistas comen así todos los días, hemos perdido la guerra seguro”

Paulino persiste y persigue con sus “triquiñuelas” latinas sus fines inmediatos, como una versión no sofisticada del “trickster” Casanova (ver nota 11). No obstante, es Carmela la que a partir de la comida reflexiona sobre su posición simbólica como factor decantador

del desenlace de la contienda. Así entiende Foucault (1984) la relación entre libertad, ética y reflexión: “La libertad es la condición ontológica de la ética; pero la ética es la forma reflexiva que adopta la libertad”. La ética opera como catalizador reflexivo y responsable, frente a la esclavitud superficial del instinto primario. La eliminación de la libertad ontológicamente en el caso de Paulino, y físicamente en el de Carmela, demarcan los límites de la misma libertad

Desde la posición liminoide del artista, del comediante, entendido como sujeto independiente enmarcado en una esfera limitada por la estructura de la que participa, la manipulación del lenguaje, la reubicación o la descontextualización de significantes acostumbran a ser las herramientas de resistencia que Henry Louis Gates Jr. defendía como eficaces a la hora de enfrentarse al poder hegemónico: “Using the Master’s tools to dismantle his house” (*The Signifyin(g) Monkey* 1984)¹³. Podemos rastrear esa idea en la subversión del lenguaje hegemónico que implanta el régimen golpista de raíces tradicionales nacional católicas cuando Carmela es reprendida por el teniente al utilizar el nombre de Cristo “en vano”: Teniente interrogador: “Deja a Cristo en paz” / Carmela: “Sí.. dejao está”. La paz y Cristo siguen sendas diferentes en el contexto bélico que los defensores del último han generado. Carmela, aun republicana es católica, se resiste a permitir que los sublevados se apoderen de todos los símbolos de la tradición, de la división entre “buenos y malos españoles” de la que se hacen legatarios. Al interior de la obra, este tipo de subversiones de la retórica dominante por medio del “signifyin(g)” son recurrentes, aplicadas de forma directa sobre el “maestro” (el León en la teoría de Gates) que no puede interpretar la triquiñuelas narrativas del “oprimido” (Monkey) que reconfiguran el lenguaje figurativamente, excediendo la capacidad interpretativa del

opresor.

El encuentro con el fascismo italiano genera un doble discurso que redundará en una crítica a la ignorancia del fascismo y que termina por rebotar en sus socios españoles, cuya unión ideológica dista bastante más de lo esperado. La analogía se establece desde un primer momento cuando Paulino muestra sus dotes de tenor lírico al teniente. Él entona el primer verso de la conocida ópera: “Oh sole mio, sto fronte a te” A lo que el teniente replica con el siguiente: “Oh sole mio sta in fronte a te”. El “Cara al sol”, símbolo de los golpistas, se muestra en todo su esplendor a través de la ubicación que vencido y vencedor organizan en torno al poderoso Sol dictatorial: Yo (Paulino) estoy frente al Sol (fascismo) / El Sol (fascismo) está frente a ti (Paulino). Ese sol demiúrgico ilumina la esfera liminoide, las posibilidades y los límites del sujeto que se ampara bajo la misma se ciñen a la aceptación de su régimen.

A partir de ahí, una vez sentadas las bases que establecen el esquema de poder, apenas queda más opción que la resistencia simbólica a través del signo, del baile de significados y significantes. Los incautos italianos son objeto constante de mofa lingüística dentro de su propia cosmovisión fascista. Paulino, hecho “trickster”, intenta engatusar al teniente alabando la trascendencia artística de Italia: “Italia, cuna del arte. Ahí es nada eh? Miguel Ángel, Dante, Petrarca, Puccini, Rossini, Boquerini, Mussolini”. Para el espectador español, la inclusión de Rossini y Boquerini (Boccherini, Luigi) no opera a efectos de historia de la música clásica que representan ambos, sino a la terminación estereotipada en -i de ambos, así como a su proximidad semántica a palabras españolas que conforman la subversión, in crescendo desde los paralelos Rosa-Rossini, hasta llegar a la semejanza entre boquerón y Boccherini, para alcanzar su culmen con la

inclusión final del propio Mussolini. El Duce es símbolo y diana, hegemonía desmantelada, subvertida dentro de su propia retórica grandilocuente, y ello se acentuará cuando Gustavete escribe en su pizarra un “Viva Musolini” transfigurado:

VIVA
MULO
SINI

El chascarrillo significant(e) es obvio para el espectador, pero no así para el Teniente Ripamonte. No obstante, ambos totalitarismos no están tan hermanados como pudiera parecer, o la retórica en común quisiera dar a entender. Las discrepancias en sus narrativas se enfrentan en el filme. Véase primero un ejemplo que muestra la inconexión existente en el triángulo genealógico que se establece entre el latín, el italiano y el español, que en cierto modo debería hermanar la codificación entre ambos ideales “imperiales”¹⁴:

Paulino: “Vino laetificat cor hominis”

Bruno: “Mi spiace, non capisco spagnolo”

Paulino: “Un ignorante... El vino alegra el corazón de los hombres”

Bruno: “¡Ahhh!”

Los italianos son caricaturizados, pero del mismo modo que los españoles. Las ideas “imperiales” que le atribuyen a España desentonan con cómo las diferentes tradiciones son entendidas por los personajes. Como hemos visto, por parte española, la tradición se retrotrae a la picaresca, y a su auge cultural (a la par que popular) que se ubica en el Siglo de Oro, tiempo de graneros/corralas y pedos/escatologías quevedianas. Los italianos presentan una tradición más sofisticada o erudita en sentido clásico, de teatros y óperas,

que resulta mal recibida por sus propios socios ibéricos. Cuando el *Corpo Truppe Volontarie* representa el emblemático “*Faccieta nera*” a sus caídos, con el teniente a la cabeza y tocados con sus plumas y cierto histrionismo forzado, la respuesta/crítica del propio Franco y su oficial establece la distancia entre ambos colaboradores:

Franco: “Estos no tienen arreglo”

Oficial: “Una banda de maricones”

El fascismo español es caracterizado como masculinidad castiza y huérfano de tradición cultural más allá de las corralas del Siglo de Oro. La película se construye en torno a numerosos paralelismos que sufren un desplazamiento significativo como hemos visto en torno al fascismo italiano y “español” y resemantizan el punto de partida. Carmela se siente republicana pero desea casarse por la iglesia en contra de la ortodoxia del discurso republicano, así como Paulino se siente artista pero acepta imposiciones estéticas.

Deveny destaca la construcción en paralelo que tiene lugar entre la actuación inicial frente al bando republicano y la final. Entre ambas actuaciones se contraponen “Caminito de Jerez” y “Suspiros de España”, así como los poemas de Antonio Machado (“A Lister”) y de Federico de Urrutia (“En el cerro de los ángeles”¹⁵) (57). Deveny se deja en el tintero la pequeña reconversión del primero de ellos, que canta Carmela, muy a su disgusto artístico¹⁶. En él, “Mi jaca” es sustituido por “Mi España que vuela al viento para hacerle un monumento/ al valor de su *Caudillo*”. No obstante, desacuerdo con su lectura posterior que hace de acuerdo a los pechos de Carmela y a los pedos de Paulino:

Carmela bares her breast a second time, an indication that for her the performances truly is “una cosa de cachondeo” (a joke), and therefore, constitutes one of her insults to the fascist. And Paulino’s farts that

entertained the Republican troops are transformed into a protest against the Nationalist, as the low angle shot that shows him facing his rear end towards the camera is a point of view shot of the Nationalist soldiers. (58)

En esta segunda representación Carmela está lejos del concepto de “cachondeo” y de la ligereza que lo impregna, de la artimaña picaresca que había implementado en su actuación frente al Teniente Ripamonte. Esta vez muestra sus pechos con rabia y rebeldía frente a un público homogéneo, patriarcal; el pecho desnudo como símbolo de libertad frente a la autoridad, *à la mode* de la Marianne de la Revolución Francesa, marca el abandono de su posición liminoide, el principio del fin de su *persona*.

Rebobinemos al principio de la función, cuando Paulino tiene que modificar el saludo acostumbrado en el mundo del espectáculo: “Señoras y señores, perdón, señores”. Su distinguido público consta únicamente de militares fascistas, aparte del reducto de brigadistas presos. Por otro lado, los pedos de Paulino van dirigidos por este orden y según el plano, primero hacia Carmela y la bandera, luego hacia el público fascista y de nuevo hacia ese punto de vista que simboliza el locus republicano (Ver figs. 1-2-3). A su vez, entre el jaleo allí creado, se pueden discernir las palabras de Paulino a cada pedo: “Uno para aquí, otro para allá”. No es que desde su posición se burle de ambos contendientes, su reacción es un intento desesperado, fallido de dis-traer la atención “popular” del público presente, un recurso que en ese contexto, puramente belicista y militarizado, no funciona. Los pedos se ahogan entre la exaltada confrontación, allí no reside la voluntad “popular” que anteriormente había reclamado, contra su propia voluntad de “artista” el pueblo presente en la primera actuación.

No obstante, todos estos arreglos/subversiones formales/lingüísticas carecen de

agencia en medio del conflicto, apenas victorias pírricas (otra vez aparece el *Kidos* fútil de Girard que vimos en el primer capítulo), y recobra validez el argumento de Lorde en contra de la teoría de subvertir desde el interior hegemónico que proponía Gates Jr. El abandono de la posición liminoide, de trickster inaugura la parresia.

Michel Foucault en sus seminarios sobre ética y política en Berkeley (1984-85) rastrea el origen y significados de la palabra parresia así como de la actividad del parresiasta desde la época clásica al cristianismo. *Parrhèsia* significa literalmente “Decir (*Rhema*) todo (*pan*)”, significa mayormente decir la verdad en la Grecia clásica, se puede traducir al español como “Hablar franco” y Foucault lo define no como un acto, sino como una actividad del habla. “Quien usa la parresia, el parresiasta, es alguien que dice todo lo que él tiene en mente: no oculta nada, sino que abre completamente su corazón y su mente a otras personas mediante el discurso (...) La palabra ‘parresia’ entonces, se refiere a un tipo de relación entre quien habla y lo que dice”, sin los artificios de la retórica¹⁷ (2003: 266-67). La parresia tiene una relación propia, con la verdad, el parresiasta “sabe que es verdad porque es realmente verdad” (2003: 268) y diríase que tautológica, aunque para Foucault el parresiasta no opera como demostración de la verdad, sino como “función crítica de la verdad donde el que habla está en una posición de inferioridad con respecto a su interlocutor”. (2003: 70) . Esa posición de inferioridad es básica en la constitución de la figura parresiástica, “ligada al coraje ante el peligro” (269). La reacción del interlocutor ante el hablar franco del parresiasta puede acarrear un peligro físico, un riesgo para la vida del parresiasta. El interlocutor puede ser el pueblo (demos) de la democracia, el soberano en caso de una monarquía. En democracia esta figura no es necesaria, pues corre el riesgo, según Isócrates, de colaborar en la

proliferación de malos parresiastas, “charlatanes” y apenas tendría cabida en el teatro de comedia: “No es posible ser escuchado en Atenas si uno no repite como un loro el deseo del *demos*; hay democracia - que es algo bueno- pero los únicos hablantes parresiásticos o francos a los que se les deja tener una audiencia son los ‘oradores atolondrados’ y los ‘poetas cómicos’” (Foucault, 2003: 322). Es una figura más importante bajo una monarquía. La figura del parresiasta puede fijar, develar al soberano como buen o mal gobernante, o como tirano.

Su actividad subversiva evidencia el mal gobierno, la tiranía (la dictadura por llegar). Su riesgo es por tanto mayor ya que se sitúa fuera del interior hegemónico y del amparo que proporciona lo liminoide, en posición de inferioridad con respecto a su interlocutor. La parresia viene de ‘abajo’, por decirlo así, y se dirige hacia ‘arriba’. (Foucault 2003: 271). El escenario desde el que Carmela se rebela cuando los brigadistas son golpeados por levantarse a cantar el verdadero himno del film, “Ay Carmela!”, se posiciona desde “abajo hacia arriba”, entraña coraje y riesgo. La consecuencia inmediata en *Ay Carmela!* es la eliminación de la parresiasta, su asesinato. El asesinato de Carmela constata la tiranía y la injusticia; “revela”, distingue al tirano del soberano (Foucault 2003: 275).

En definitiva, si leemos en Carmela la encarnación de la República (en su forma menos ortodoxa, más ideal), su hijo adoptivo, Gustavete representaría al pueblo. El mudo representa la parálisis frente al terror, el límite de expresión que le queda a los pueblos atrapados en conflictos se establece en los mínimos marcos de su pizarra. La voz es apropiada por los contendientes. Al final, tras la tragedia del asesinato de Carmela, recupera la voz. Pillado-Miller contempla en ello una denuncia de “la corrupción de la

ideología dominante, ya que a pesar de que Gustavete recupera fisiológicamente la palabra, permanece ideológicamente mudo en la España franquista que silencia violentamente la disensión” (134). No obstante, encuentro significativo su cambio de rol en el final, no solo en la recuperación de la palabra, sino en su articulación significativa “Vamos, Paulino”, que contrasta con la mudez final de este último, que sí será silenciado en su cobijo liminoide y asimilado por la maquinaria franquista dentro de la obra teatral de Sinisterra. El gesto final de Gustavete es todavía más revelador. Su instrumento comunicativo, la pizarra, deviene lápida que ubica en el espacio y comunica en el tiempo la memoria histórica de Carmela¹⁸. Una vez hecho esto, solo queda seguir hacia delante. La reivindicación principal de las asociaciones sobre la memoria histórica consiste en esa ubicación individual de aquellos familiares enterrados en fosas comunes, y tan a menudo denegada desde instancias públicas o privadas y que persigue restaurar la memoria, cerrar la herida, y seguir hacia adelante. No obstante eso no sucederá, la represión será cruel y el resentimiento una de sus consecuencias obvias.

Balada triste de trompeta: coulrofobia gore

"Deficit of mourning triggers fits of doubling."

—Richard Kearney, *Strangers, Gods, and Monsters* (154)

A continuación se analizará cómo la comedia *gore* de Alex de la Iglesia por un lado muestra la convergencia que se da entre payaso y monstruo, la delgada línea roja que define la coulrofobia, como alegoría de un régimen que se establece entre lo terrorífico y

lo ridículo, a la vez que se inserta críticamente, desde su propio espacio de enunciación, en la confrontación que ha reverdecido entre las dos Españas en términos de memoria en los albores del nuevo milenio. Para ello incide en cómo esta moral prolongó impositivamente la división entre vencedores y vencidos a través del ejercicio de la violencia y el resentimiento que ello creó, además de señalar la existencia de una tercera capa social de aquiescencia que se dirime entre la complacencia y la complicidad con “la mano que les da de comer”. Esa sociedad se articula por un lado en torno a un aparato simbólico enraizado en el folclore y la superstición promovido por el régimen, a la par de un nuevo consumismo liminoide, donde el mundo del espectáculo juega un papel primordial y se muestra la transición que opera de un medio en obsolescencia (circo) a uno emergente (televisión) como síntoma de ingreso en la modernidad.

La película comienza en Madrid en 1937. Milicianos republicanos obligan a una compañía circense a luchar contra las fuerzas nacionales. El payaso alegre (payaso Auguste o de cara roja) toma protagonismo durante el combate aunque finalmente son derrotados y este acaba condenado a trabajos forzados en las obras de construcción del Valle de los Caídos, levantado por el bando franquista. Finalmente muere aplastado por el caballo del coronel Salcedo, y su hijo Javier se enfrenta a Salcedo y sucede que le quita un ojo antes de escapar. La historia se reanuda en 1973, Javier, convertido en payaso triste (o payaso de cara blanca) se une a un circo que está tiranizado por Sergio, payaso de cara roja (Auguste). Junto a la trapecista Natalia, objeto de deseo de ambos, se forma un triángulo enfermizo en el que Sergio, tímido y apocado en un principio, acaba mimetizando la violencia de Sergio y se rebela contra su tiranía. Le desfigura la cara salvajemente y huye. Sobrevive, deshumanizado, como un animal en el bosque, hasta que

un día una partida de caza liderada por el mismo Salcedo lo encuentra y lo convierte en su propio “sabueso”, cobrador de presas. En una de las cacerías, a las que acude el dictador Franco, Javier muerde su mano y es encerrado. Durante su reclusión deforma su cara con ácidos y una plancha ardiente, infiriéndose un maquillaje/apariencia de payaso permanente y, tras matar a su captor, escapa de nuevo. Sale al encuentro de Natalia, y allí confluye con Sergio, con la cara también deformada por la paliza que anteriormente le había infligido Javier. La espiral de violencia entre ambos, con las fuerzas franquistas tras ellos (lo creen autor del atentado que acabó con la vida del presidente franquista Carrero Blanco), los guía hasta el Valle de los Caídos, principio y fin simbólico de la historia. Al final, Natalia muere y ambos payasos son encerrados juntos en un furgón policial.

Los payasos se configuran en tanto sujetos liminoides que unifican ocio y negocio en un mismo ámbito, así como participan de la “otredad” del monstruo. En un principio, estos sujetos estaban destinados al entretenimiento por sus deformidades físicas, por sus excesos o defectos, bufones, enanos y otros seres con anomalías físicas componían este universo. Con el tiempo, su especialización a partir de diferentes habilidades que ofrecían juglares o malabaristas¹⁹, esta “otredad” deforme, sin desaparecer, no sería su característica principal, aunque siempre estaba presente. El payaso encarna esa otredad maquillada, tal y como defiende Donald McManus:

The essential ‘otherness’ of clown accounts for the phenomenon of clowns being freakish or deformed in some way (...) When this inherent ‘difference’ is not part of the performer’s person he must take on some external sign in order to add it, hence the grotesque make-ups and masks that are associated with clown. (15)

Cuando la deformidad no es física, el extrañamiento proviene de la combinación de un exceso de vestimenta y de maquillaje, el cuerpo familiar se muestra en ese envoltorio extraño. A diferencia del monstruo, “difference made flesh” (Cohen 7), el payaso es, entonces, diferencia maquillada y conductual, “extends more, importantly to his behaviour” (McManus 15), lo que permite ese espacio liminoide de voluntariedad en la aproximación al mundo, al *logos* y que contrasta con el cuerpo textual que ha engendrado y permanentizado liminarmente al monstruo, obligándolo a patrullar eternamente el umbral de la diferencia. Por otro lado, siguiendo con McManus, esa autonomía del payaso se sitúa más allá de las propias convenciones sociales, sino que se integran en la propia ficción: “the key feature uniting all clowns, therefore, is their ability, through skill or stupidity, to break the rules governing the fictional world (...) clown’s difficulty with the cultural norm leads to his disrupting the mimetic convention” (McManus 13). Son extensivamente ambiguos, como señala Davison, pueden ser “revolutionary, reactionary, avant-garde, universal, marginal, irrelevant, fundamental, dangerous, harmless, immoral, exemplary, skilled, chaotic, wealthy, poor, innocent, cruel, joyous, melancholic” (2). La capacidad desestabilizadora de las grandes narrativas es inherente a su figura, a su multiplicidad semántica.

En torno a esta figura del payaso de circo, hay dos tipos recurrentes que a priori funcionaban dicotómicamente en la representación del mundo normativo y su inversión: el payaso de cara blanca y el payaso Auguste. El payaso de cara blanca venía a representar la norma y el payaso Auguste (o de cara roja) su antípoda. Aunque, a priori, Dario Fo ubica la dicotomía de lucha de clase entre el payaso de cara blanca, en modo de que “White clowns representing pawns of the existing power structure” (McManus 16)

frente al pobre payaso Auguste, concuerdo con Davison y con Tristan Rémy en que “clowns occur in different moments, in different societies, being shaped by those moments and societies” (Davison 19), lo que se podrá apreciar en el análisis del filme de *De la Iglesia*, donde veremos ese desplazamiento y resemantización del payaso según la época, desatendiendo cualquier lucha de clase que cada uno de ellos pudiera representar apriorísticamente. Como señala McManus, “White Clown and Auguste do not represent a typology of clown so much as a theatrical dynamic, reflecting the relationship between any two clowns, their mimetic environment and the audience” (17). En la película de *De la Iglesia*, el *Auguste* aparece como payaso alegre, para la crítica como payaso tonto²⁰ y en este estudio aparecerá como “Payaso dictador”. El payaso de cara blanca, es el payaso triste para filme y crítica, y aquí será señalado como “Payaso oprimido”.

Balada triste de trompeta traza líneas paralelas en su comienzo a las vistas en *Ay Carmela*. Una función de payasos de circo se ve interrumpida por la guerra, ya no los aviones alemanes que sobrevolaban el granero, sino directamente por bombas que caen en sus proximidades. El comentario del payaso alegre nos recuerda a Paulino: “¡La madre que los parió!”. La función continúa pero hay una segunda interrupción, pero esta vez por parte del bando republicano, que entra –bruscamente - en el teatro con el fin de reclutar –forzosamente- hombres²¹ para la “Undécima División del Quinto Cuerpo del Ejército Popular Republicano bajo el mando del Coronel Enrique Líster”. El Payaso Triste (interpretado por Fofito, icono de la gran “familia” circense) le planta cara desde su posición liminoide: “¿No estarás tú con los rebeldes, payaso? / Yo no estoy con nadie, yo estoy trabajando”. La declaración de independencia sobre la autonomía no artística, sino laboral del sujeto liminoide que se debe, “ideológicamente” a su propia esfera de trabajo

propicia la reacción violenta de Lister.

Mito discursivo en los versos de Machado que recita Paulino, aquí, Lister se encarna, desde el albedrío narrativo de *De la Iglesia* a la hora de intervenir la historia de ficción, en tipo duro de acción clásica, a la vez que histriónico en su caracterización²², efecto que se suma al espíritu esperpéntico de la película (Ribeiro de Menezes 2014; Rivero Franco 2015). Este espíritu está perfectamente condensado en los créditos iniciales que interrumpen este preludio.

En los créditos iniciales se ofrece, como declaración de intenciones, una síntesis hilada por una sucesión de imágenes, que aunque fijas dan una sensación de movimiento, de viveza terrorífica o cómica, contundentes en su edición y en su yuxtaposición de la convergencia entre franquismo, horror, comedia y cultura popular que se desplegará a lo largo del filme²³. Los créditos entran en escena tras la imagen fija del hijo del Payaso Alegre (y futuro Payaso Triste) con el león que se acomoda a su espalda, creando una estampa en medio del claro oscuro que colabora con esa síntesis que a continuación configuran los créditos (ver fig. 1). Rivero Franco considera al león como símbolo de “esas imperantes ansias de venganza —presentes como una alegoría ya desde el final del prólogo, dónde vemos cómo un león se acerca a Javier y se agazapa en la sombra tras él” (383). Digo acomodarse (o aposentarse, si se quiere), donde Rivero Franco dice “agazapa”, porque a mi ver, en el león no se entrevé esa simbología de la venganza. Regresando al paralelo con *Ay Carmela!*, lo considero más cercano al león que allí representa Gustavete, como símbolo del parlamento, de la democracia. Junto al niño, la democracia contempla impotente (sin agencia, excluida) la contienda en la que se dirime el futuro de ambos, bajo el foco escénico, a la vez que fuera de la escena principal de la

contienda. Ese futuro se condensa a la vez que se extiende y se enreda en los créditos. Me detendré en su análisis con el objetivo de ilustrar esa convergencia entre terror y ridiculez y por otro la configuración folclórico religiosa de una nación en la que la televisión como medio de masas va adquiriendo mayor presencia, en donde la yuxtaposición de imágenes dispares (re)crea esas convergencias.

Las temáticas aparecen inicialmente separadas, yuxtapuestas, pero se acaban por combinar dando lugar a nuevas relaciones que se redefinen por proximidad e inclusión dentro de juego semántico de resignificación constante, subversivo en la narrativa de los créditos; en definitiva, los créditos se construyen a través de un “*signifyin(g)* montaje”, si se quiere regresar a Gates.

Repasemos: los principales símbolos franquistas se incrustan como flechas al compás de la banda sonora²⁴. La cruz de Borgoña del pretérito Imperio Español (1492-1898), el Víctor romano o las águilas imperiales del fascismo, así como el yugo y la flechas representativos de la Falange se imprimen en la retina, a través de imágenes recortadas, proyectadas o estampadas como dardos al ritmo de la saeta, marcha de procesión, en la que, aparte de su etimología y correlación con la flecha o el dardo, en ella se entroncan la tradición nacional católica, la marcialidad de la procesión, el delirio inherente, fervoroso de la propia jaculatoria y la atmósfera terrorífica que crea, a fin de cuentas, esta combinación, calificando para un efecto cómico-grotesco en su conjunto total. Presentados los protagonistas, con imágenes inquietantes, hiperreales, en que al movimiento de la yuxtaposición (como dardos o saetas) de imágenes (a modo de diapositivas) se le agregan un mínimo pero inquietante movimiento o parpadeo animado a las facciones o a los ojos de los mismos. Hay un recorrido por esa España nacional

católica de Franco, en términos tan macabros como grotescos: representaciones escultóricas y pictóricas de Virgen y Cristo dolientes, cuando no, una primera incursión de uno de los grandes símbolos de la película, la polémica gran cruz del Valle de los Caídos desde una perspectiva nadir. Lo grotesco se conjuga con renueva con la inserción del “Cristo con la Cruz a cuestas”²⁵ así como lo macabro se instala en los picos de la cruz del Valle de los caídos que efectúan una transición por analogía a los capirotos de los nazarenos hasta aparecer el título de la película.

El título se superpone a un mapa antiguo de España que sirve para señala una división entre dos banderas, entre las dos españas. Dejado atrás (lo grotesco y lo macabro de) la tradición religiosa del nacional catolicismo, el siguiente protagonista no es otro que el propio Franco y una sucesión de imágenes que lo colocan en el centro de lo Simbólico²⁶, entrecruzado con imágenes de presos y ataúdes republicanos. La imagen de Millán Astray, succionada, a modo de agujero negro, por el parche de este símbolo de la barbarie franquista²⁷, incrementa el ritmo a la par de la saeta y se intensifica el baile de significantes. A partir de la mezcla de payasos y comediantes históricos, entrehilados con figuras del cine de terror y del régimen franquista, y que nos ubica ya en los años setenta. La imagen de uno de los célebres payasos Tonetti escenifica la delgada línea roja de la coulrofobia, del “unheimliche” que genera esta figura, una liminaridad permanente que fluctúa entre cómico y monstruo (Fig. 2). Ahí desfilan, por este orden, un Frankenstein de serie B y un licántropo y Manuel Fraga (“Fraganstein en Frankespain”) y de nuevo un Frankenstein, esta vez el icónico (u “original”) de Bela Lugosi. Esta serie califica la monstruosidad del franquismo en forma paródica, de serie B.

A continuación un payaso triste, luego Dalí, afin al régimen, en una pose que

recrea cierta divinidad, histrionismo y locura; aparecen etarras, las caras paranormales de Bélmez, y más etarras; la religión reaparece, pero esta vez en términos de relaciones de poder y connivencia con el régimen; el tirano intergaláctico (extraterrestre, religioso) de Flash Gordon, el emperador Ming y la Iglesia de nuevo, en procesión, con Franco a sus pies besando la cruz, deja paso a la intromisión sensual de la boca entreabierta de Massiel y al icono sexual de Raquel Welch que se entremezcla a su vez con la mujer empalada de una de las películas *gores* por antonomasia (*Holocausto caníbal* 1980).

La idea de holocausto halla continuidad en la foto de Hendaya con Franco y Hitler que a la vez es sub(di)vertida por la yuxtaposición del famoso dúo cómico formado por Tip y Coll. De nuevo aparecen los payasos, cómicos que se asocian a la figura (cómica²⁸) de Arias Navarro, enmarcadas en un contexto que señala la proliferación de la TV en los hogares españoles, así como del turismo extranjero. El por entonces gobernador de California y futuro impulsor del Neoliberalismo reinante en la actualidad, Ronald Reagan aparece bailando con Lucero Tena en 1972 y la imagen de otros artistas del ramo revisita la visión exterior de una España folklórica, orientalizada. Los créditos finalizan veloces, retomando la combinación entre payasos y horror, con la imagen final de desesperación de José Luis López Vázquez atrapado en *La cabina*.

La historia del franquismo resumida en una convergencia nacional católica de tradición y horror, de una sociedad que se asoma/muestra folklóricamente a la modernidad, teñido todo ello por el humor macabro del baile de significante(s) que De la Iglesia ha entretejido y coreografiado. Se presenta una sociedad impregnada por una moral terrorífica, extrañada entre lo familiar y lo siniestro, enfermiza. Los síntomas de esa enfermedad se concentran a partir de la relación vencedor-vencido (noble-esclavo en

términos nietzscheanos) y catalizada en el filme a partir de una fiebre de venganza ascendente.

En la *Genealogía de la moral*, Friedrich Nietzsche ubica en el resentimiento la aparición y conformación de la moral judeocristiana. El cultivo prolongado del odio por la extensión del periodo de opresión, de permanentización de la liminaridad deviene reacción. Esa reacción del esclavo contra el noble resulta de un proceso constante y latente, en que el esclavo modifica los términos de su relación con el otro en un paradigma semejante, pero connotado de y catalizado por resentimiento. La diferencia entre bueno y malo que establecían los nobles pasa a invertirse en la diferencia entre bueno y malvado que recrea el esclavo sublevado. El resentido “has conceived of the ‘evil enemy’, ‘the evil one’ as a basic idea to which he now thinks up a copy and counterpart” (22). De la Iglesia sitúa al oprimido/esclavo al nivel de su opresor, lo eleva literalmente al nivel del malo/malvado, se sitúa a la altura de ese discurso hegemónico y opresor con sus mismas acciones, copiadas, reacción a la hostilidad de ese mundo exterior que lo tiene sometido, esclavizado y que, a través de ese resentimiento, clama venganza, se dobla en el otro.

La interpelación de la venganza en Javier proviene de su padre, de su espectro. Su infancia ha quedado trunca por la guerra, no ha pasado por la fase liminar porque se ha obliterado la preliminar. Javier, huérfano no puede seguir los pasos artísticos de su padre, payaso alegre, para quien la razón es obvia: “Nunca vas a tener gracia. Nunca has sido niño (...) Espera, hay un modo de ser feliz, burlarse del destino (...) ¡Venganza, alivia tu dolor con venganza ¡Venganza! ¡Venganza!”. Javier deviene directamente sujeto liminoide, en contra de los postulados de voluntariedad que definen esa posición. Ha

nacido sometido, esclavo-infeliz (payaso oprimido), su única opción, interpela el padre, es la venganza. La relación entre infeliz y esclavo la extrae Nietzsche filológicamente rastreando los significados de “hombre común” en la Antigua Grecia: “The result that nearly all words referring to the common man remain as expressions for ‘unhappy’, ‘pitiable’ (...) designating the common man as slave worker and beast of burden” (20). La construcción del Valle de los Caídos epitomizó esta esclavitud y animalización penosa de los presos republicanos por parte del régimen franquista²⁹. Cuando Javier niño lleva a cabo su intento de venganza, el desastre es total, su padre muere a los pies del caballo del coronel Salcedo. Javier lo arroja del caballo y Salcedo/Millán Astray pierde su ojo. “His only recourse is to perpetuate violence” (Sherrif 133), la espiral de venganza ha quedado establecida, y llegará hasta 1973, el nuevo emplazamiento temporal de la historia³⁰.

Los nuevos tiempos acarrearán una inversión en el rol de los payasos. El filme de *De la Iglesia* se desentiende de las dicotomías que mencionaba Dario Fo. El payaso Auguste (de cara roja) de la República es ahora un Auguste dictatorial en la posguerra, y su colaborador, el payaso triste (de cara blanca) deviene oprimido³¹.

Javier, payaso oprimido, se integra en la gran familia del circo que está tiranizada por la violencia psicopatizada del Payaso alegre/tonto/dictatorial. El circo ha sido visto en su representación caricaturesca “como el reflejo de un momento de la historia de España en donde es frecuente el desarrollo de anomalías que, como bien apunta el jefe de pista, ‘no tiene remedio’” (Rivero Franco, 383). Sherriff considera el circo como “a place of refuge for individuals and groups that do not conform the mainstream or national culture” (134). No obstante pienso que podría pensarse el circo como un reflejo de la misma sociedad española, complaciente y/o cómplice con el régimen que les da de comer. Si el

Payaso dictador encarna el caudillaje de la nación, el resto de personajes del circo que subsisten a su cuenta reflejarían más que el conjunto de la sociedad, los alrededores del franquismo, no en términos políticos pero sí clientelares, socio-económicos, “It is a kind of mirror in which the culture is reflected, condensed and at the same time transcended; perhaps the circus seems to stand outside the culture only because it is at its very center” (Bouissac 9), deformados en el espejo esferpéntico que proyecta este paralelo circense³²: el motorista inconsciente recuerda a los ingenuos falangistas de Primo de Rivera, dispuestos a todo pero sin reconocimiento alguno. La elefante celosa y asesina de mujeres se podría leer como la Guardia Mora que llegó de África y se caracterizó por sembrar el terror entre la población femenina (su cuidador, el legionario novio de la muerte) y el dueño (capitalista) del circo o la amaestradora de perros como representantes de una burguesía que admite que “este es el mejor payaso que hemos tenido en tiempos”. Entonces podría leerse una doble alegoría de la nación, bien infantilizada en términos paternalistas –los niños³³-, así como deseada en términos sublimes - Natalia³⁴. Natalia ha sido ampliamente considerada como esa encarnación de España, objeto de deseo (Ribeiro de Menezes 2014; Sherriff 2015, Rivero Franco 2015), al igual que Carmela personificaba la República³⁵. La obsesión del Payaso dictatorial con los niños en contraste con su violencia inherente e incontrolable (“Si no fuera payaso sería un asesino”³⁶) se conecta a esa “paz de Franco” represora y paternalista. El resto del circo vive del carisma del Payaso dictatorial, al tiempo que se somete a su violencia. Rivero Franco afirma que “el contraste entre la actitud de Sergio (payaso tonto) cuando está con los niños, a los que adora, y su comportamiento excesivamente violento con los adultos que le temen, parece provenir de algún trauma infantil” (383). En ese contraste, traumas

aparte³⁷, se erige su figura como único *Paterfamilias*, a la vez que caudillo, “Yo soy el payaso” proclama en toda su connotación “Alfa”. Al Payaso dictatorial no lo quieren, pero lo necesitan, es la mano que les da de comer, o “la vaca que da la leche”.

Esa misma mano es la que muerde Sergio (Payaso oprimido/Perro de cobro). Para Sherriff no representa una acción política sino “a feral animalistic reaction that signifies that Javier’s mental degradation is complete” (137). Pero en ella se establece el paralelo circo-régimen, no lo soportan, sin embargo lo necesitan: “¡Le has mordido ha Franco! No, si al final te voy a coger cariño” le dice el “carcelero” al Payaso oprimido, antes de pasar a encarnar, literalmente, su permanentización.

El proceso de permanentización se inicia al ser perseguido por las fuerzas del orden franquistas (paralelismo con El Lute y sus hazañas mediáticas), parte de un estado cero, en una vinculación de nudez y escatología animal (entre vago y maleante, en paralelo al Lute y la Ley que lo persigue). Theodor Adorno afirma que “En el parecido de los payasos con los animales se ilumina el parecido del hombre con el mono: la constelación animal-loco-payaso es uno de los fundamentos del arte” (163). En este caso es una progresión que conjuga los tres elementos, pues se ve empujado a un estado liminar (recordemos que no tuvo el propio de la infancia) hacia alcanzar la incongruencia/convergencia de la permanentización liminoide, a la que se incorpora, voluntaria, aunque permanentemente. Harto de todos los abusos, de su animalización, de su esclavitud humillante como perro de cobro se subleva contra el opresor y para ello, en vez de imponer una nueva moral, su reacción consiste en equipararse a la moral dominante, copiándola y combatiéndola desde las mismas estancias de brutalidad. Para ello permanentiza su condición liminoide al permanentizar lo que lo configura

exteriormente como payaso, “he creates permanent clown make up” (Sherriff 137). Lo inscribe en carne, ya no es un discurso, sino la materialización/encarnación del mismo (de un discurso reaccionario). El proceso de deformación que se inflige físicamente ha sido leído como un acto masoquista producto de un acto supremo de amor por Natalia (Angulo y Santamarina en Rivero Franco 385). No obstante, considero que tiene lugar una suerte de rebelión nietzscheana del esclavo, aunque no instaura una moral propia – como en el caso judeocristiano –, sino que copia y se integra en la violenta moral opresora, una nivelización o elevación a la altura del Otro amo-opresor. Con ella se frena la inversión bueno-malvado nietzscheana y se establece un paralelismo malvado-malvado, “collapsing the borders between good and evil” (Sherriff 136)³⁸, o lo que es lo mismo, colapsando las dicotomías que la liminaridad diluye en la formulación de un tercer espacio.

Su enajenación permanente ya le hace perder todo contacto con la realidad, hasta con la propia Natalia al cambiar su modo de relacionarse, parejo al del Payaso dictatorial, lo que provoca el rechazo de ella. Sufre la enajenación del salvapatrias, de la “cruzada nacional”: “Me dijiste que te salvara, no te acuerdas? yo era tu ángel de la muerte”. Ambos bandos la desean, todos quieren salvarla, lo mejor para ella... Sherriff y Rivero Franco discrepan en torno al final trágico de Natalia: “a woman that nothing to do with either of them” (Sheriff 137) versus “se lanza desde la Cruz del Valle de lo Caídos atada a un rollo de tela, sacrificándose por los dos hombres a los que quiere” (...) A pesar de amar lo mismo, son incapaces de resolver un conflicto que desemboca en fatalidad (Rivero Franco 386-87). Ese objeto del deseo permanece ambiguo, tanto en el comportamiento de Natalia como en la misma noción que se explica retomando el

triángulo mimético generador de rivalidad de Girard. Su agencia, su indecisión no es tal, Natalia/España no es más que la proyección a través de la que se entabla el conflicto, no porque ella se establezca en él, sino porque es establecida como tal, como objeto, es en cierto modo, inventada, proyectada (como *La invención de Morel*), como la patria, como la ideología para Marx, fantasmática, etérea, sublime e inexistente más allá de los catetos del triángulo que configuran la hipotenusa.

El filme acaba con ese ideal de España partido en dos; Carrero Blanco ha muerto y con él los últimos reductos del franquismo agonizante que se integrará a un nuevo contexto de mercado, del mismo modo, que la familia circense se integró en el mundo del espectáculo. La transición comienza su curso, con el Valle de los Caídos como horror simbólico y persistente de la moral anterior franquista, que arrastrará su repercusión hasta la actualidad, debido a esa entrada abrupta en el mundo neoliberal en el que “Spain emerges as a traumatized and defenceless society –what Mark Seltzer would call a ‘wound culture’” (Moreiras Menor 2000: 141). El filme de Alex de la Iglesia, estrenado en 2010, muestra esa cultura herida como tensión contemporánea, metáfora de la batalla memorística que se vive y que perpetua el enfrentamiento discursivo entre las dos Españas y, finalmente, se plantea la necesidad de una alternativa que se distancie de esa moral en diferentes términos, que no la copie o asuma para evitar caer en el error de ponerse al mismo nivel de lo criticado.

Capítulo 4

Discursos bio-gráficos: la co(i)nci(d)encia del otro

—You see yourself...

(Scott McCloud)

—Porque Yo es Otro

(Rimbaud)

La novela gráfica es un fenómeno que ha emergido recientemente en el mercado editorial español, con la memoria como eje central. Este capítulo funciona como una panorámica que va a examinar las cuatro obras más re/conocidas por crítica/público: *Paracuellos* (1977-2007), *Un largo silencio* (1997), *El arte de volar* (2009) y *Los surcos del azar* (2013). Todas ellas lidian de una forma u otra con la memoria y sus modos de recuperación y/o reparación a través de diversas estrategias, pero con un denominador común: la interdependencia histórica de lo personal, generacional y nacional, todo ello mediado por la función autorial y su presencia gráfica. La memoria pasa a ser, entonces, algo compartido ‘— aunque no institucional, que trasciende la idea de uno, que se desprende de la acumulación de recuerdos propios en beneficio de su circulación, que rescata el olvido de la memoria, para así compartirlo y encuentra, recientemente, un acomodo óptimo en el medio gráfico, suerte de “teatro de la memoria (...) cultura de época” (Sarlo 162). Las particularidades de este medio, debido a lo peculiar de su práctica lectora (lectoespectadora) contribuirán a esta idea de la coincidencia de

conciencias en la negociación del proceso memorístico en la arena cultural, desde el nicho de mercado de la novela gráfica.

¿Qué es una novela gráfica?¹ ¿Hasta donde se podrían rastrear sus orígenes? ¿Sería legítimo incluir las pinturas rupestres de Altamira o habría que remitirse a los jeroglíficos egipcios, a los códices medievales, a las *aleluyas* decimonónicas o a los pictogramas precolombinos? ¿Quizá bastaría con una simple nomenclatura, sería suficiente un mero gesto adámico?² ¿O este gesto sería meramente una maniobra comercial, un mero producto liminoide, una “perversión genérica de una etiqueta editorial”? (Barrero 191-223)³ ¿Es imprescindible contar con un formato libresco? ¿Deberían presentar una sola historia o basta con series inconexas en torno a unos caracteres y temas recurrentes? Y podríamos seguir así hasta el fin de los tiempos... Lo poco claro que hay es un cierto consenso en que el cómic ha sido siempre un medio intersticial en su constante deambular sin pertenencia entre la literatura y el arte⁴, cuando no un “*medium*” propio (McCloud 1999). Por ello, Juan Antonio Ramírez, en el prólogo al ensayo histórico *La novela gráfica* (Santiago García 2014,⁵) postula “la poderosa emergencia de la novela gráfica (...) como el último (hasta ahora) de los varios intentos hechos por el cómic para asaltar la fortaleza de la respetabilidad cultural” (12), o lo que Charles Hatfield ha considerado como “the *otherness* of comics vis-à-vis true art and culture” (34). La novela gráfica, de repente, acumula en su propia legitimación los tres capitales que distinguía Pierre Bourdieu (1984) en su distinción del gusto: a) cultural, b) económico y c) social. Pasa a ser un objeto a) sancionado como artístico y b) capitalizado para un consumo c) burgués/pequeño-burgués. En la novela gráfica se da la operación inversa que define el “devalued middle-brow art” según Bourdieu: “those

legitimate works which become 'popularized'" (14). El viaje que revaloriza la novela gráfica parte de lo popular en dirección a la legitimidad⁶.

Etiquetado V.I.P: Very Important Product —liminoide

El comic o tebeo había sido un producto marginal, “low-brow art”, desde su ubicación en el proceso de distribución hasta su asociación con “low educational attainment” (Baetens-Frey 42). El cómic se constituyó en una suerte de epítome, en términos de materialismo cultural, de la superestructura generada por la infraestructura, por su base material. La novela gráfica se inserta a partir de una lógica de mercado, con unas características particulares y que se diferencia en sus modos de producción. El tebeo o cómic se contempla literalmente como un proceso industrial. Los dibujantes, hasta bien entrados los años setenta, cobraban por página producida, los derechos o reconocimientos de autor eran inexistentes, sus temas estaban previamente inducidos por una línea editorial y sus nichos subversivos limitados por una censura más mecanizada que ideológica, la que imponía el proceso de producción industrial.

La novela gráfica se define por su modo de producción frente al cómic tradicional porque se reterritorializa dentro del mismo contexto de mercado. Su ubicación en los centros de distribución se invierte protagónicamente. De un espacio marginal, de trastienda, se reubica en las estanterías principales, entre best-sellers y *contingentes* reediciones canónicas. Pero, más importante aún, se libera de la(s) cadena(s) del proceso industrial. Enlustrados en ediciones que en rústica o cartoné materializan y justifican parte de su valor de cambio, proliferan aquellas obras que presentan temas de corte personal, autobiográfico. La materia se sustrae de los corsés temáticos impuestos por la

industria y desde ese nicho de mercado, que comienza en los años ochenta en EE. UU. y explota en España en el nuevo siglo, proyectan creaciones individuales con una clara marca de autor⁷.

Baetens y Frey (2015) diferencian la novela gráfica del cómic en términos de “one-shot” en oposición a la serialización⁸: “the one-shot approach allows graphic novels to be distinguished from what many see as a classic means of selling out to the commercial demands of the ‘culture industry’, which converts an idea or a character into an endlessly repeated series” (14). El modelo de mercado, aun no tan invariable como afirman Baetens y Frey, no contribuye al corsé creativo, sino que al liberarse de la serialización, en aras de un producto final en el cual la industria imprime en la edición un valor de cambio, una etiqueta comercial. Por su parte, el artista —o artistas— establece la forma y el contenido propios. La forma que presenta el artista abreva en las posibilidades que la industria le ofrece en la propia comodificación del producto y su calidad objetiva en términos de imprenta, y el contenido material se establece libremente desde una subjetividad, compartida en significante y significado con un doble *otro*, con el lectoespectador/consumidor. No obstante, rige la doble lógica — experiencia y dinámica del valor — que define Barbara Herrnstein Smith en *Contingencies of Value* (1988): por un lado, “by making the work more likely to be experienced at all, they make it more likely to be experienced as ‘valuable.’ In this sense, value creates value” (10). No obstante, Smith señala la proveniencia de la experiencia de ese valor a partir de las dinámicas productivas de un sistema: “like all value, literary value is not the property of an object or of a subject but, rather, *the products of the dynamics of system*” (15). El comic o tebeo había sido un producto marginal, desde su ubicación en el proceso de

distribución hasta la mencionada asociación con el “low educational attainment” en la que Henry John Pratt incluye tanto a creadores como a lectores (100)⁹.

Ese cambio de perspectiva en su valor dentro de España se da con el movimiento lento y hueco, un *coming of age* del cómic infantil/juvenil al adulto¹⁰, que se establece desde la cultura del tebeo de posguerra¹¹ a la de la novela gráfica actual, de la industrialización a la exclusividad de la experiencia editada¹², junto a la búsqueda de nuevas vías de explotación: “Las industrias locales han perdido el mercado de masas que alimentó antaño el cómic comercial, y la única manera de rentabilizar las ediciones es accediendo a un público global” (García 264). Por ello, el mercado francés es tan o más importante que el peninsular para los autores españoles. Carlos Giménez o Paco Roca, entre otros, editaron sus obras inicialmente bajo sellos galos y, posteriormente, estas fueron trasvasadas de nuevo al campo editorial español; se podría decir entonces que hay una operación de retraducción editorial, de mercado que habla de las inseguridades internas del mercado español¹³ hacia este género en particular (y quizá hacia la literatura en general) y que, a la vez, provoca migraciones laborales que llevan a estos autores a trabajar directamente para los mercados francés o estadounidense, casi *a la antigua*, con nombre pero sin autoridad, artesanía al servicio del arte, sobre todo en el caso norteamericano, el Hollywood gráfico¹⁴.

En el umbral de las viñetas: una re-lectura liminar

Basta con leer la novela gráfica *Persépolis* (2000) de Marjane Satrapi y ver su posterior adaptación animada (2007) que codirigió junto a Vincent Paronnaud para entender la diferencia en la recepción que se genera entre ambos formatos. La mediación

ofrecida por la inclusión de movimiento y sonido guía esa experiencia —más pasiva— incide en el afecto, en la comedia o en la tristeza, los subraya: lo artístico dirige lo estético, entendido este último como “the realization accomplished by the reader” (Iser 279). La novela gráfica como el “texto virtual,” que se origina en la convergencia de texto y lector (Iser 279), ofrece un espacio más amplio, menos dirigido que el del celuloide, a la interpretación imaginativa del lector, a una participación activa en su experiencia individual, pero que en vez de actualizar el significado progresivamente como afirma Iser respecto al texto literario, en la novela gráfica opera como un proceso de significación compositiva. Los blancos que señala Iser en su teoría de la recepción se materializan en la novela gráfica. Aun sin mencionar a Iser, Scott McCloud propone el “closure” como el proceso mental a través del cual en el proceso de lectura se produce el movimiento de una viñeta a otra, el fenómeno de “observing the parts but perceiving the whole” (63). Si las oraciones para Iser son apenas “component parts” secuenciales (282), las viñetas se establecen como la materialización de este proceso lector en el que lo visual es parte primordial de estas partes compositivas, así como “fragmentation and absence become operative throughout as signifying functions” (Postema 14)¹⁵. El punto nodal que ejecuta la transición entre viñetas y a su vez activa el proceso de significación lector es el “gutter” que identifica McCloud, donde la imaginación humana toma “separate images and transforms them into a single idea” (66). La gramática de la novela gráfica se organiza entorno a este *blanco*, clave en lo estrictamente textual, pero que se cataliza en la fragmentación gráfica del medio. La elipsis que opera entre viñetas genera un mundo invisible. En cada movimiento de la escena o los personajes, por muy yuxtapuestos que estén, siempre ocurre un salto, aunque se nos presente como una secuencia completa, esa

compleción, al fin y al cabo no deja de ser una operación fenomenológica. Entre el sistema de viñetas, imágenes y palabras se da una operación de carácter liminar que, tras esa suspensión, desemboca en una incorporación connotativa que arma la secuencia completa que experimenta el lectoespectador. El blanco no es simplemente una laguna o un vacío, sino un momento de suspensión. El blanco no se da solo entre la relación de palabras e imagen, sino también entre las narraciones diegética y mimética, entre sus posibles complementariedades o antonimias, conformando lo que Iser define como “gap” (205). El “gap” o hueco es todo un sistema de obstáculos del proceso lector, con múltiples posibilidades, más allá de una estructura arbórea, tiene potencialidad rizomática en sus múltiples combinatorias que se rearmen tras ese momento suspenso que precede a la producción compositiva de significado(s).

Esta característica propia de la novela gráfica activa el proceso hermenéutico que lleva a cabo la imaginación del lector (Iser 280). El proceso lector, así entendido, se muestra como un proceso liminar, en el que se suspende por momento ese *continuum*, que tras negociarse en la imaginación del receptor, compone e incorpora su propio significado. La obra “only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader” (Iser 279), lo que en la novela gráfica vehicula el *closure*.

La mimesis que activa la disposición del lector, como mediador, construye el significado. A mayores, la lectura no lineal de la novela gráfica obliga a la relectura. La lectura del medio gráfico precisa de pausa y relectura, lo que para Hillary Chute (460)¹⁶ exige un mayor grado de compromiso cognitivo, además de promover tanto la comprensión como el disfrute del lectoespectador¹⁷. Los saltos entre blancos, la fragmentación de un mismo

plano, o los motivos recurrentes que aparecen y desaparecen como meandros (véase *Ardalén*) se estructuran en los múltiples vehículos de significación de este medio. Ya no solo las secuencias de viñetas, los tamaños y formas de estas y sus medios de separación que despliegan la puesta en escena, así como el dialogismo entre los textos diegético y mimético o la elección del color solicitan un proceso de relectura ambicioso en la composición de significado.

La verosimilitud de la irrealidad: la máscara bio-gráfica.

Esa operación de retroalimentación entre obra y lector adquiere un relieve particular cuando lo que se negocia es un relato auto/biográfico¹⁸, un *género* que habita el espacio liminar “in the borderland between fact and fiction” (El Refaie 14). Un género que no es tal para Paul De Man (1979), “but a figure of reading” (921). La conjunción del medio gráfico y el relato auto/biográfico incrementa la importancia capital del lector en la construcción de significados,

Baatens y Frey proponen la convergencia de factores que hacen del medio gráfico un vehículo óptimo para representar estas experiencias: “it is arguably the ability of the graphic novel to work on the borderlines of first-person narrative, history-from-below, and oral history, as well as to introduce fiction with historical meaning (and vice versa), that makes it so fascinating and important body of work” (13). La emergencia actual de la novela gráfica en España, tímida en la exploración formal, tiene esa constante mayoritaria que atraviesa estas producciones contemporáneas, y no es otra que la proliferación de temáticas personalistas en general y, en particular, el tratamiento de la memoria en términos de recuperación y reparación interhistóricas, por medio de lo biográfico: intersticial entre lo personal y lo social, entre la intrahistoria y la historia.

De la Fuente Soler afirma que “A través del cómic autobiográfico, no sólo el autor ha cobrado identidad y se ha desmontado la ilusión de la invisibilidad en el proceso de producción y recepción” (275). Esa materialización gráfica del autor no lo visibiliza o resucita como una encarnación de ese proceso, sino que materializa aún más si cabe su lugar dentro del texto como función foucaultiana. La idea de autor-función se inscribe materialmente en estas novelas gráficas y complejiza las relaciones atributivas en la elaboración de estas narrativas, “no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, (...) se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso” (Foucault 1983: 66-73) que se diluyen en el ejercicio de transmisión, recreación e infiltración que expone la materialidad del propio artefacto. El autor pasa a ser función tanto del sujeto como del objeto narrado, así como del objeto/sujeto lector, pues se infiltra materialmente en el proceso de lectura que requiere de la participación activa de este último en la secuencialización narrativa que ofrece el soporte gráfico. Si el autor ha muerto como predijo Barthes, en la novela gráfica ha resucitado como la función explícita y multimodal que redefinió Foucault, y siempre queda un rastro del falocentrismo que Derrida señalaba inherente a la intención autorial y que permea la mayoría de estas obras¹⁹.

El autor se despliega como un todo, como su propia etimología indica:

Auctor, -ōris — "aumentador, productor, creador, autor, padre, abuelo, antepasado, fundador"²⁰ El *autor*, como veremos en el análisis posterior de las obras primarias, no es un *todo*, sino un *todos*, es un significante constante que circula entre toda esta constelación de significados, es una función aglutinante.

Identificación por desfiguración.

El *de-facement* autobiográfico converge con el que opera en el propio medio gráfico. Esa suerte de comunión con los *otros* que componen el proceso de negociación del significado se da a partir de la aplicación del triángulo de McCloud en el ejercicio de abstracción que opera entre realidad y representación en el medio gráfico.

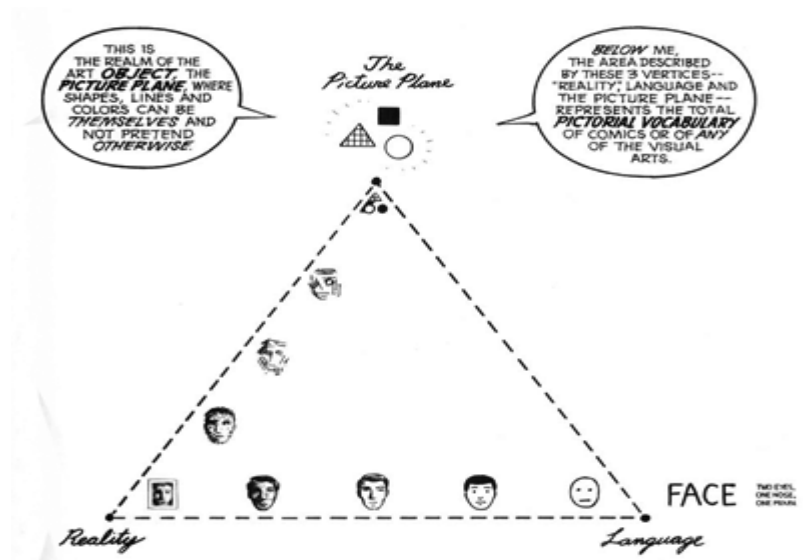


Fig 8 (McCloud

51)

Por ejemplo, entre otras de las muchas diferencias que tiene con el celuloide, aparte de la anteriormente señalada, cabría señalar la idea de identificación con los personajes por parte del receptor en el plano abstracto que convoca McCloud. En el cine este proceso se antoja más complicado que en el cómic o en la novela gráfica²¹. Por muy buena que sea la interpretación, es prácticamente imposible desligarse de la presencia del actor o actriz, sobre todo cuánto más conocido sea el intérprete²². Su traza está siempre presente, por mucho que se maquille o disfrace, aunque este sea anónimo, la presencia de la función actor es inevitable, sin embargo, no resulta así en el medio gráfico. El proceso que opera en las artes visuales genera un vocabulario y una experiencia distintas. McCloud afirma

que se mira una imagen realista, una fotografía, o como se menciona anteriormente, la encarnación de un personaje por parte de un actor...



Fig. 9 (McCloud 36)

You see yourself... El rostro del Otro de Levinas (2002: 67), el “modo en el cuál se presenta el otro, que supera la idea del otro en mí” en este caso se integra en el lectoespectador, provoca la identificación a través de esa desfiguración en “máscara”. McCloud utiliza el concepto de “máscara” y su simplicidad como una forma universal de identificación que proyecta un mayor nivel de conexión entre el personaje y el lectoespectador. Aparte del “de-facement,” se da una operación inversa en el trasvase entre palabra e imagen:

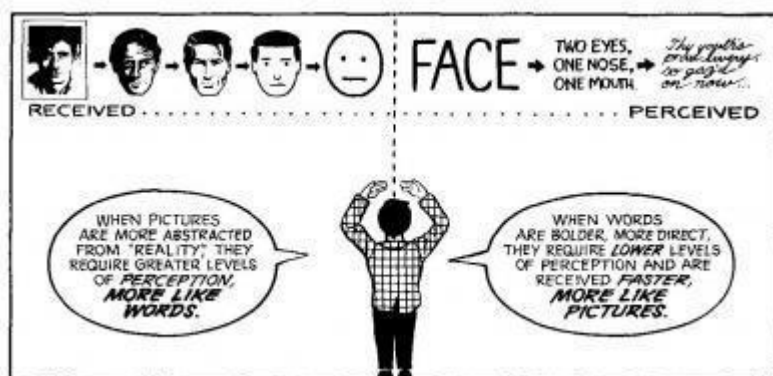


Fig. 10 (McCloud 49)

La abstracción aproxima la imagen a la palabra, igual que la vehemencia de la palabra la

acerca a la imagen. La abstracción por tanto la articula como una fuente de posibilidades semánticas del receptor, a mayores *identificado, de-realizado*.

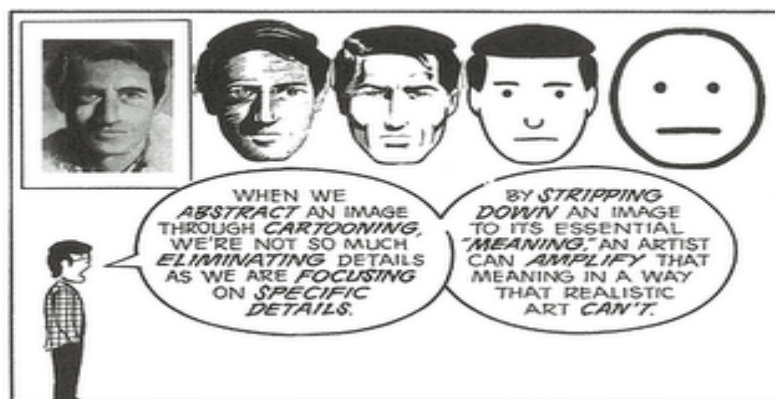


Fig. 11 (McCloud 30)

El medio gráfico, por tanto, tiende a despegarse borgeanamente del realismo. La abstracción provee un abanico de significación que a su vez niega el realismo como vehículo de representación artística, *alla manera* en que siempre hizo Borges. Ese proceso es amplificado por el acto de lectura que activa este medio. En este grupo de novelas bio-gráficas, veremos como las operaciones lectoras, a mayores, se catalizan con la función-autor que se inmiscuye deliberadamente en la construcción del artefacto, y con ello propulsa la actividad del lectoespectador, su identificación con la historia y, por ende, su participación y negociación en el ejercicio memorístico. Las novelas gráficas que se analizan en este capítulo contribuyen a desmontar terminológicamente la “inflación teórica de la posmemoria” (Sarlo 134).²³ A su vez, reafirman la naturaleza fragmentaria de la propia memoria, así como la singularidad y la problematización de la experiencia a la hora de dar respuestas históricas a partir del ejercicio de la memoria, de recolección de *souvenirs*. La propia práctica lectora de este medio se asemeja al proceso memorístico mismo, a la idea de “recuerdo como souvenir” (Prado, 61), como imagen

auxiliar de la que tirar a la hora de re-componer, re-presentar y com-partir la fragmentación de la memoria. Esta fragmentación repleta de elipsis, disociaciones y asociaciones es su principal característica compositiva, representativa y, en este conjunto de obras, compartida.

Paracuellos: auto-biografía intrageneracional e historia oral del maltrato

—Yo soy nosotros

Paul Ricoeur definía la transición generacional como un proceso de herida y sutura al mismo tiempo (514). No obstante, ese proceso se puede dar no solo como una forma de trasvase vertical²⁴ entre generaciones, como un mero relevo del testigo en atletismo, sino de forma circular, comunitaria: como una rueda alrededor de una hoguera en la que cada uno, al interior de ese mismo grupo arroja su propio testigo al fuego, con el fin de, más que suturar, cauterizar la herida, a modo de esconjuro psicoterapéutico, pues la cicatriz²⁵ es indeleble, sea a hilo o a fuego²⁶, pero no así el acoso espectral de un agregado de silencios que conforman una memoria común, que no compartida, como se verá más adelante. Y como en todo esconjuro, es necesario un maestro de ceremonias, un mago borgeano.

Entre 1977 y 2003 Carlos Giménez crea la serie de *Paracuellos*²⁷, compuesta de seis volúmenes que, tras diversas ediciones, se publica finalmente en 2007 como un solo tomo, *Todo paracuellos*. Los dos primeros volúmenes aparecieron en 1977 y 1980 respectivamente; no obstante no tuvieron un éxito inmediato en España, aunque sí en Francia, donde se considera una obra de culto, a pesar de lo ajeno y del particularismo de

la temática. Su producción coetánea *España, Una, Grande, Libre*, serializada en *El Papus* y otras revistas satíricas de la época, sí que tuvo una buena acogida al sur de los Pirineos²⁸. El público lector estaba más dispuesto en ese momento a la violenta satirización de actualidad en torno a la Transición española, que a volver la vista atrás a la violencia y a las duras condiciones de la posguerra, y quizá por ello sin agencia durante las operaciones políticas que la configuraron, incorporándose a una economía del olvido colectivo.

La serialización de la obra de Giménez, posteriormente recopilada en álbumes, no ha impedido su consagración como pionero y referente de la novela gráfica española por una sencilla razón que postula este estudio: predomina su acercamiento temático, isotópico, el personalismo extrañamente universalista frente a sus condiciones de producción. Más que novelista gráfico, podríamos decir que Giménez ejerció un papel similar al de Robert Crumb y Will Eisner en EE.UU., el puente desde el tebeo infantil hacia los futuros Gallardos, Altarriba, Roca...

Hogares/Espacios de concentración

Paracuellos está ubicado en los Hogares de Auxilio Social falangistas que proliferaron en la posguerra. El niño Giménez, el personaje del propio autor, no ocupa un lugar diferenciador con respecto al resto de niños, se diluye en el conjunto de individuos y anécdotas. La estructura narrativa presenta una yuxtaposición de temas y personajes recurrentes. Estos episodios/anécdotas breves, se ciñen, inicialmente, a dos páginas de veinte viñetas (4x5), amontonadas de forma compacta, como recurso formal que “recuerda la disposición de las camas en los dormitorios, de los pupitres en clase, de los

cuerpos de los niños (...) los principios de encadenamiento uniformador (...) su carácter concentracionario” (Altarriba 2001: 342). La opresión agarra *forma* material en su composición, en la comprensión del “gutter” que reduce el espacio y concentra la(s) experiencia(s).

El maltrato físico, psicológico y fisiológico conforman el eje temático, cuya recurrencia isotópica genera significado más que mera repetición²⁹. Giménez “was offering testimonial stories regarding the systematic abuse to which the children in the “Hogar” had been submitted under the guise of falangista charity and ideology (Merino 2015). Los *Hogares de Auxilio* son hogares de violencia, humillación y carencias; su cristianismo una prolongación castrense de ejercicios, tan gratuitos como cínicos, de poder vertical— cualidad fundadora del fascismo..



Fig. 12 (*Paracuellos* 214)

El hambre, la violencia sistemática, la humillación, las dobleces de la moral franco-falangista se inscriben dentro de un microcosmos de clase que, cuando no coinciden, iguala a perdedores y a pobres. La población la componen los nuevos pobres de la posguerra, portadores de una pobreza “aguda”, la del estigma de los huérfanos de

republicanos, de los “rojos” que se unen a los pobres “crónicos” —cuando no coinciden.

Yo es Nosotros

Los personajes de Giménez siguen pautas isotópicas que generan una atmósfera que une *pathos* y horror, que se articula en la constante presencia de la violencia gratuita, más que represiva. El espectro de esta, su ausencia, es prolongado o retardado, pero siempre acaba por llegar, más pronto que tarde —ahí residiría el esconjuro, en fijar el espectro. El horror engendra un patetismo mórbido que impregna en su continuidad la experiencia lectora de la violencia en *Paracuellos*: se vuelve difícil que el *closure*, que postula McCloud (107), no deje de estar impregnado en buena parte de una experiencia, a modo de impresión, de ese *continuum* violento. La constante de la mirada aterrorizada de los niños y las perspectivas empleadas en su emplazamiento integran los rasgos más definitorios de *Paracuellos*, de la presencia temporalmente ausente de esa violencia. Los ojos se presentan grandes y redondos (como las caras), fuera de sus órbitas, con una pupila, mínima y vacía, que mira hacia arriba, en contrapicado, en estado continuo de alerta hacia la constante amenaza de ese poder vertical que acecha en todo momento.



Fig. 13 (*Paracuellos* 28)

Por su parte, los ojos de los falangistas, curas, monjas y cuidadoras de los Hogares tienen un tamaño menor, más ovulados y afilados, con la mirada siempre hacia abajo, suspicaz, anticipando el castigo que acecha gratuito, ofreciendo

planos en picado que constatan la dirección del ejercicio de poder sobre los niños. Las caras están especialmente detalladas en señalar los defectos (arrugas, verrugas, narices corvas...).



Fig. 14 (*Paracuellos* 113)

Esa representación también se da, por ejemplo, en las madres avejentadas y cansadas. Sin embargo, en ellas la mirada se ejecuta en formas cálidas, aun tristes: ojos grandes con iris y pupilas brillantes que no pueden ocultar un velo, un poso de tristeza. Una tercera categoría, serían personajes de corte amable, como en el caso de la señorita Merche (“El beso”), o en “Tito”, hermano de Giménez. Fig. 4 (46).

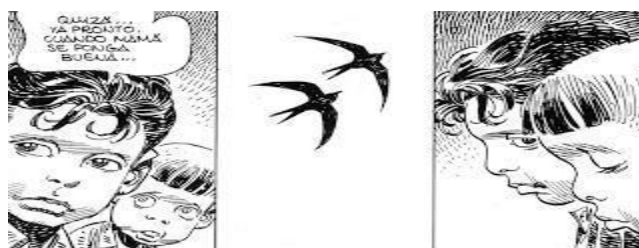


Fig. 15 (*Paracuellos* 113)

El microcosmos de los *Hogares* opera como la propia dictadura, como una permanentización de lo liminar que apunta a una visión macrosocial y metonímica de esa posguerra repleta de violencia y humillaciones. Por ello, Anne Magnussen (2012) observa que tras leer una historia tras otra, el lector, en lugar de con una narrativa

“coherente”, se queda “with the impression of a place, the orphanage” (33)³⁰. Estas islas liminares, “estos colegios, estos ‘hogares’ eran el monstruo lógico que engendraba una sociedad monstruosa” (Giménez 22). La primera tira que abre la serie opera como declaración de intenciones para mostrar esa idea, recurrente a la representación de la posguerra, de *Frankenspain*, esa fábrica de monstruos de la maquinaria franquista cuya génesis fue concebida en la violencia y se extendió en su posterior permenentización durante la posguerra.

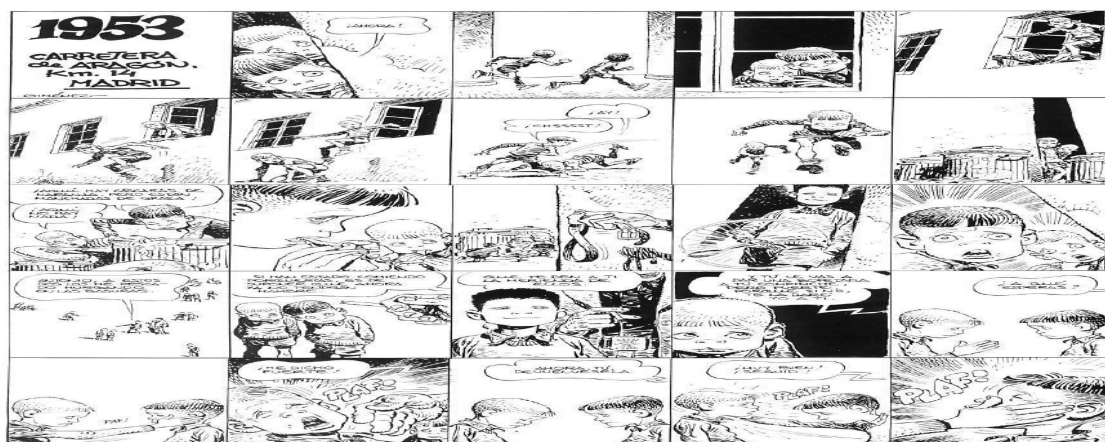


Fig. 16 (*Paracuellos* 28-31)

Es un mundo de violencia, carencias y monstruos que acechan. Esa violencia, gratuita, se ejercita no solo a través del maltrato físico y la humillación, sino también con prácticas

de carencia-exceso (“La visita”), de dar/mostrar y quitar (“Noche de Reyes”) que generan una constante de pérdida. La espectralidad de la violencia se encarna en las miradas, en los planos cortados que prefiguran la violencia unas veces, o la focalizan en la víctima durante su ejecución, reforzando su capacidad de afectar que ofrece el *close-up*. Junto a la violencia imperante, la basura como fuente de alimento, el niño-esbirro o chivato, la figura demiúrgica y represora que no entra en plano, la incitación a la violencia gratuita, la humillación cínica con que se detiene la pelea, y los símbolos nacional-católicos sintetizan en este primer episodio la temática recurrente de lo que está por venir, con la salvedad de que los mismos temas se repetirán en diferentes personajes, en diferentes historias personales que Giménez irá recopilando con el tiempo.

Intrahistoria oral de la memoria común

De la Fuente Soler (2011: 274), así como Merino y Tullis (2012: 213) coinciden en que la memoria personal de Giménez se constituye como memoria colectiva. No obstante, cabría señalar las críticas constructivas de Avishai Margalit (2002) y Wulf Kansteiner (2002) a la categoría de memoria colectiva formulada por Maurice Halbwachs (1980). Para ello, aportan una matización terminológica que escinde la memoria colectiva en dos tipos: memoria compartida y memoria común en el caso de Margalit. La primera estaría más cercana a la idea de memoria colectiva en su función de integrar y calibrar en una versión “the different perspectives of those who remember an episode” (51). No obstante, *Paracuellos*, a pesar de la propia inmanencia integradora y calibradora que subyace a toda obra, se aproxima a lo que Margalit entiende como memoria común, puesto que “aggregates the memories of all those people who remember a certain episode

which each of them experienced individually” (51). Giménez recolecta memorias — testigos— individuales, en el modo que Kansteiner distingue la memoria colectiva de lo que él denomina “collected memories” (186) y configura un agregado final del que todos son tanto parte como víctima.

Giménez afirma que “todas las anécdotas están extraídas, repito, de hechos reales. Todo lo que he contado sucedió en realidad (...) Esta documentación se compone de fotografías, cartas, textos diversos, recortes de periódicos . . . pero sobre todo, de grabaciones” (19). Giménez, entonces, realiza una suerte de recolección histórica a través de testimonios personales. Una historia, en su mayoría, oral que el trasvasa y fija en el medio gráfico. La historia oral como fuente hace que su condición de serie se relativice, ya que, aunque ofrece personajes y temas recurrentes, la multiplicidad de voces permite desactivar la idea de serie como un proceso mecánico, industrial. La miríada de anécdotas no son únicamente la memoria personal de Giménez, en las que el mismo se reconoce recíprocamente aunque pertenezcan a otros, sino la de esa generación y ese periodo.

Giménez se sirve de la historia oral como modo de producción textual que no persigue calibrar la composición hacia la producción de un todo (one-shot formula), de una memoria colectiva/compartida. Inserta esos testimonios orales en el medio gráfico, los palos/testigos que cada uno ha experimentado individualmente y que ahora aportan a la hoguera de la memoria intrageneracional. Para ello, Giménez relega o borra por completo la voz diegética, cede la palabra y empodera el recurso mimético³¹ para atajar la plétora de anécdotas intrageneracionales, sobre esa particular experiencia interna de la posguerra, entendida, como ya se ha mencionado anteriormente, como una prolongación de la guerra, una permanentización liminar, monstruosa, representación que ya hemos

visto operar como una constante en los filmes analizados sobre el golpe y la dictadura franquista. Los episodios recolectados constituyen, primero, una historia propia que se alza en plena Transición, en pleno silencio contra el olvido colectivo y la marginación oficial — de ahí el poco éxito mencionado anteriormente en el momento inicial de su publicación, y una historia oral.

La sintaxis representacional está ligada, al igual que el ejercicio memorístico, al modo de recolección, así como apunta a una doble materialidad, tal y como explica Giménez en la introducción a *Todo Paracuellos*:

El procedimiento más habitual de recogida de datos, anécdotas e historias ha consistido en reunirnos en número de tres o cuatro alrededor de una grabadora, con unas cervezas (...) ir contando cada uno, yo también, las historias que va recordando tal y como llegan a la mente. (20)

Merino afirma que Giménez “appeals to fluid, free-flowing memory” (2012: 213). La indiferenciación genera el sentimiento común, en cada anécdota, uno o varios niños entran a escena, para luego dejar paso a otra, que sin necesidad de estar ligada más allá de la mencionada experiencia común de la violencia, de la humillación y de la carencia, contribuye al microcosmos intrageneracional, a ese conjunto de partículas que fueron maltratadas por los adalides del autarquismo franquista y, hasta el momento en que se fija dentro del soporte gráfico, también maltratadas por el olvido colectivo.

Fig. 17 (*Paracuellos* 113)

El archivo oral y el gráfico confluyen en el rescate, doblemente material, de un episodio ampliamente ignorado por la historia oficial hasta la aparición de *Paracuellos*³².

Giménez, mago, hace suya la memoria de los otros de su generación, y viceversa³³, en esta rueda palimpséstica de anécdotas que se compilan vehiculadas por la violencia que inscribió en ellos el régimen, que ahora imprime en/afecta al lector.

De padres e hijos, de Gallardos a Altarribas: dos aproximaciones intergeneracionales

– ‘My Father bleeds History’

(Subtítulo de *Maus: A Survivor’s tale*)

Art Spiegelman fue el indiscutible pionero del fenómeno³⁴ de la novela gráfica con su obra *Maus: A Survivor’s Tale*. Su ejercicio de filiación *historizante* supuso un giro para el medio gráfico, la bisagra que le abrió la puerta de par en par de la *distinción* bourdiana, asaltó la “fortaleza cultural” (244), tal y como atestigua su premio Pulitzer de

1992. Spiegelman materializa la sangre histórica del padre en tinta, y va todavía más allá, morfoanimaliza esa experiencia como consecuencia de o respuesta a la imposibilidad de representar un suceso tan terrible como el Holocausto. Spiegelman no puede suturar la herida sangrante del padre, aquella que mencionaba Ricoeur. La culpabilidad de no poder aprehender, representar la sangrienta historia personal y colectiva del Holocausto la hace patente, gráfica al final de la obra. La culpabilidad de Spiegelman se emparenta con la de su padre. La propia metanarrativa de la apropiación bio-gráfica de su padre y del resto de víctimas del Holocausto —apiladas bajo su escritorio, de su propia máscara artística, así como de la condición mercantilista de su creación clausura la obra misma (Fig. 17).



La culpabilidad que cargaba el padre estaba originada en su propia supervivencia a tantos muertos, incluido un hijo; la de Spiegelman reside en su condición de hijo y artista, en ambos casos se encuentra disociado del Holocausto. Spiegelman duda ante el triángulo que conforman arte, realidad y mercado, se constituye en la propia metaconciencia de la novela gráfica, a la que, para más inri, se le suma el vínculo paterno-filial. Por ello es *Maus*; una transcripción gráfica de la sangre en tinta, culpa, deuda y duda.

De padre simbólico a hijo: heroísmo sin recato al silencio.

—Mi padre es Yo

La progresiva recuperación de *Paracuellos*, veinte años más tarde de su inepción, confluye con la aparición de *Un largo silencio* (1997), obra en que Miguel Gallardo le cede el protagonismo autorial a la historia de su padre, Francisco Gallardo Sarmiento, y en la que el hijo acompañará sus textos de un soporte gráfico aladaño³⁵. Su filiación formal dentro del esquema, ya liviano de por sí, de la novela gráfica es cuestionable, y, posiblemente un agregado de interés. *Un largo silencio* es un texto liminar, en el sentido de que conforma más un híbrido que una novela gráfica — o cómic, si se quiere. El relato del padre tiene un peso diferente a la relación que en el medio gráfico se establece entre imagen y palabra. En este, lo gráfico se configura como aladaño del relato escrito, no es novela, ni es cómic, no es novela gráfica ni siquiera ilustrada, sino un espacio que no es un tercero, que se comparte y que se compartimenta, que circula de padre a hijo (y a lector)

La obra *narra* la vida de Gallardo Sarmiento, desde sus difíciles comienzos en Linares, sus aspiraciones profesionales y sus méritos militares durante la guerra donde

alcanza el rango de capitán de artillería. Posteriormente relata su estancia en el campo de concentración francés Argèles-sur-Mer y cómo decide retornar voluntario para ser internado en un centro de detención, hasta su liberación, tras la intercesión de un amigo falangista. Al principio apenas ciertos dibujos se van mostrando adyacentes a la memoria en primera persona del padre, aparte del arte de la tipografía mecanográfica que nos traslada a una notas originales que nos remiten aún más al autor implícito que privilegia.



Tomado Quinto de Ebro, entramos en el pueblo y había una gran plaza con una torre muy alta donde había sido emplazada una ametralladora. La plaza estaba llena de muertos, casi todos de las Brigadas Internacionales, pues fueron estas fuerzas quienes atacaron por este sector.

Estuvimos dos días en Quinto de Ebro y durante este tiempo salieron unos cuantos trenes de heridos, la mayoría del sector de Belchite. Se nos dio la orden de incorporarnos al nuevo frente. Este estaba situado frente al pueblo de Fuentes de Ebro, donde se había paralizado la ofensiva. Nos ordenaron instalar una sección telemétrica (localización de baterías por la vista). Como cosa anecdótica se puede decir que casi cada día venía la aviación propia a bombardear este frente y muchos días aparecían cazas de Franco que hacían que nuestros bombarderos diesen la vuelta y dejaran caer las bombas sobre nuestras líneas. Yo tenía un artillero con unos anteojos y, cuando venía la aviación enemiga, nos avisaba. Un día vio venir aviones y nos dijo: "La Gloriosa, a los refugios", pues cada día dejaban caer las bombas sobre nosotros (la Gloriosa era la aviación de la República).

Estuvimos bastantes días en este frente, que ya estaba estabilizado, y un buen día nos dieron la orden de replegarnos a Alcañiz. En esta población estuvimos unos cuantos días. Mientras tanto el Gobierno de la República se trasladó de Valencia a Barcelona y el grupo escuela también se trasladó y fuimos a parar al Cuartel de Artillería de Mataró.

Al llegar a Mataró, el Inspector General de Artillería me encargó que organizara tres equipos de localización por el sonido.

El que suscribe estas memorias organizó los tres equipos a que se refiere el párrafo anterior, quedándose al mando de un equipo que quedó como equipo Escuela y saliendo los otros dos para el frente.

Cada equipo estaba compuesto de un capitán jefe del mismo, dos tenientes, un sargento, seis cabos y cuarenta soldados



"Pava", avión franquista

37

Fig. 19 (Gallardo 37)

Galán Fajardo y Rueda Laffond observan "a dispassionate tone, divested of rhetoric and governed by a kind of cold and distant descriptive tendency. In a sense, this narration is an exercise in objectified subjectivity" (66), o, de acuerdo a Sánchez Zapatero, "un estilo aséptico caracterizado por la precisión léxica," (1090). No obstante, Gallardo Sarmiento detalla con cierto objetivismo, desde su perspectiva "topográfica,"³⁶ a través de

innumerables enumeraciones y constantes datos alienados en lo técnico —y, por ende autorreferenciales hacia sus propias capacidades. Sirva como ejemplo el siguiente extracto:

En el mismo año de 1934, hice el examen de reválida, consistiendo éste en el PROYECTO DE UN ALTERNADOR TRIFÁSICO CON SU DINAMO EXCITATRIZ DE 300 kVa coseno $f=0,75$, frecuencia = 50 periodos, 375 r/min, 346 A, obteniendo en este examen la calificación de SOBRESALIENTE. (20)

Gallardo Sarmiento eleva su voz/foco sobre el plano de la guerra y genera un mapa desde su logos. A la hora de la representación de su propia experiencia, acota la Guerra Civil a la aprehensión/comprensión autoritaria del Yo imperante. Esta voz es firme y tiende a ser abarcadora (histórica)³⁷ a la hora de dirimir las razones del devenir de la guerra y recalcadamente meritoria en lo personal: Véanse la exhaustividad de sus excelentes notas académicas (17-20), de sus ascensos (23-24) y capacidades (37) o su excepcional examen de ingreso en una empresa eléctrica (62). Su mapeado de juicios y consideraciones sobre la contienda y sus resoluciones que escapan a su campo de acción, visión y percepción, además de a su experiencia autóptica, dando por válidas afirmaciones del tipo “Nos enteramos, me dijeron...” (34-35)³⁸. La jerarquía semántica de Gallardo Sarmiento procede de la voz diegética, tanto en el texto del que es autor implícito como en la parte gráfica de la que es narrador implícito y principio organizador. La preponderancia de ese Yo en su relato se extiende en la parte gráfica que Sarmiento con-cede a la voz paterna, a través de la proliferación de cajas diegéticas, en detrimento de los habituales bocadillos miméticos, al contrario, como se ha visto, de lo que sucede en *Paracuellos*, o como se

verá en el caso de *Los surcos del azar*. Aun sentenciosa, la relación entre texto gráfico y cuadro operan armónicamente. Las imágenes ofrecen una continuidad a cortes marcados, a la par que las frases son resueltas como sentencias. Gallardo, autor implícito de la parte gráfica, las acopla y las organiza desde el eje del tiempo de la narración que inserta gráficamente a Gallardo Sarmiento, narrador implícito, como se observa en la imagen de la segunda viñeta, que preside la organización de la página.



Fig. 20 (Gallardo 30)

Las viñetas se componen armónicamente en un juego de *zooms* (in-out-in) que centra, a la vez que despliega, los motivos que componen los tres sintagmas que construyen la oración de la página. El padre sobrevive al bajarse del tranvía, en una España que opera como campo de pruebas militares del fascismo, cuyo efecto destructor repercute en la población civil. La jerarquía temática se establece de arriba a abajo. No es extraño pues que la supervivencia del padre sea el eje simbólico sobre el que gira la obra y se sobreponga a la sociedad y al fascismo. La heroicidad de sobrevivir se construye al fin y al

cabo a través del azar (el tranvía) o el favor (el amigo fascista).

Gallardo hace un esfuerzo gráfico para prestar su “voz pequeña” a fin de constatar que “Mi padre fue un héroe, no de esos que salen en las películas (...) su hazaña ha sido sobrevivir, sobrevivir para enamorarse de mi madre, para que yo y mi hermano estemos aquí” (6). Es desde la prehistoria de la concepción —pre-edípica, que se anuncia al principio mismo, donde acaba literalmente el relato: “conocí a la que había de ser mi MUJER” (62). EL Yo del padre se impone en su función simbólica, mi MUJER no es más que la afirmación del NOMBRE de PADRE que establece la distancia simbólica entre hijo y madre. Gallardo hijo, como la posguerra, se inserta en el limbo, en una prehistoria tanto a nivel personal que lo confrontaría con su padre, y a nivel social que los confrontaría con la representación de la silenciosa posguerra.

Al final, como *prueba*, hay una colección de fotos personales. Estas muestran las aspiraciones de verosimilitud que nos remiten a la genealogía de la biografía familiar, siempre en torno a la figura del padre como eje y la madre como fin. Estas fotos *prueban* la existencia del linaje Gallardo Sarmiento. Fotos de su abuela, de sus padres, de su hermano, de sus compañeros de escuela o de armas orbitan en este relato de Padre, como núcleo irradiador. Los certificados oficiales que le permitieron des-integrarse en el régimen completan el interés documental del epílogo fotográfico: “Documento en el que Francisco es declarado persona de orden y sin ideario” (71). A modo de *happy ending*, cierra la foto de Padre y Madre.

El proceso de exégesis familiar de Gallardo, “un almacén de banalidades” (Sarlo 134) técnicas o asépticas, culpabiliza la ignorancia o analfabetismo de los milicianos y la incompetencia, en general, del bando republicano. Su Yo, sin embargo, no problematiza

la posterior adhesión al régimen en aras de una supervivencia que no es (aquí) objeto de crítica, sino que esta reside en que el silencio, que dice reivindicar la propia obra desde su mismo título, es silenciado, detenido en la frontera de la posguerra. La reivindicación es clausurada en ese mismo final. El proceso de adhesión forzada que duró cuarenta años de silencio (público) no se problematiza, como se anuncia y parece que va reivindicar. Este lapso —o final en *media res*— se justifica en el simple instinto de conservación que permite la creación de una familia, construyendo una operación teleológica, de padre a hijo, a cambio de ese *silencio*, del que el libro parecía prometer su recuperación, al igual que una “voz pequeña”, y, sin embargo, termina por quedarse a las puertas de tales promesas. La obra anuncia el rescate de esa historia silenciada en la posguerra, no durante la guerra civil y el exilio, que aquí ocupan casi la totalidad del relato. Ello provoca una suerte de ruptura del pacto lector con este corte abrupto y simplista, en la misma frontera de la problemática anunciada —la posguerra— y que peca del mismo silencio que denuncia, arropado en la preponderancia de su Yo patrilineal, desde su altura simbólica. Parecería una broma genial no hablar del silencio al que se estuvo sometido y del que se quiere resarcir, del que viene a hablar, pero este texto, en términos de memoria, es una exégesis familiar cuyo título ha trascendido a la obra³⁹. Ese silencio implica a su vez una posición acomodaticia que, aun a la sombra de los perdedores, no problematiza, la experiencia de esa posguerra, y persiste en su silencio. Ello permite desentenderse silenciosamente de cualquier conflicto con/en la sociedad franquista y sus medios de supervivencia, para desembocar en un mero gesto de conservación de la especie, de celebración del Padre, a diferencia de lo que sucederá en el caso de los Altarribas.

De hijo a padre imaginario: El *arte* de ser otro

—Yo soy mi padre

La intervención autorial —y póstuma— que se da en *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y, en la parte gráfica, Kim ofrece la narración de ese espacio al que se niega a acceder —u oblitera— *Un largo silencio*, y que señala las condiciones y los medios de supervivencia característicos de la posguerra.

El arte de volar versa sobre la vida del padre del autor que opera metonímicamente, como una gran metáfora nacional. De sus orígenes en una familia y un pueblo poco acogedores, pasa de puntillas por la República —“...absorto en mis problemas, apenas me había enterado de la agitación que sacudía a España...” (43) — y se centra en sus convicciones anarquistas durante su participación en la Guerra Civil, y tras la derrota, las penurias que sufrió en los campos de concentración franceses y su posterior regreso a España y su inclusión en la sociedad franquista, a costa de la desintegración de identidad y valores. En democracia, su vida no mejora, y acaba siendo sujeto de la realidad concentracionaria que vive en el asilo de ancianos, sus problemas mentales fruto de esa vida de derrota y silencio, “Noventa años de condena a existencia forzada” (205), y, que desembocan, finalmente, en el suicidio.

La línea diegética que abre el breve capítulo introductorio de *El arte de Volar* (Antonio Altarriba 2009) establece: “Mi padre se suicidó el 4 de mayo de 2001.” La última, también diegética, concluye que “... mi padre tardó noventa años en caer de la cuarta planta.”



Fig. 21 (*Arte de volar* 15)

Esta escena abre inevitablemente el viaje/caída por la bio-grafía de su padre⁴⁰. A partir de ahí, la división de capítulos se amolda a esa caída de cuatro plantas y nueve décadas⁴¹. La peripecia vital de Antonio lo lleva de la pobreza y cerrazón de su pueblo de principio de siglo a verse ubicado en Zaragoza, geografía leal al bando franquista, tras el golpe de estado. Desde allí, como tantos, rechaza las “lealtades geográficas” de Carr para pasarse al bando republicano. Tras la guerra, llegan el exilio, los campos de concentración franceses, la lucha contra los nazis y el mercado negro generado. El regreso a la España de posguerra lo anula. No es simple exilio interior, sino que ese borrado identitario se muestra, de nuevo, a través el símil monstrificador del “muerto en vida”. Desde esa posición, se ofrece una sociedad corrupta y adúltera en la que se integra. La llegada de la democracia coincide con su internamiento en un centro de ancianos, donde la angustia vital persiste, se agudiza.

El capítulo introductorio muestra en veinticuatro viñetas como el padre subió a la cuarta planta para suicidarse. No obstante, tras la línea inicial arriba citada, Altarriba afirma el desconocimiento de los hechos: “Nadie sabe cómo un hombre de su edad y su estado pudo burlar los controles de vigilancia, subir hasta la...” (13). Y al final hace una

declaración que posiciona a la obra en el marco de la ficción irremediamente: “Puedo por lo tanto asegurar que fue así como se suicidó” (15). “Nadie sabe” y Altarriba “asegura”. El movimiento es claro y ha estado acompañado viñeta a viñeta hasta unir principio y final, la ignorancia del “nadie sabe” y la certeza del “puedo asegurar”, que se resuelven a través de un proceso de ficción bio-gráfica.

La pe-versión del Padre

Altarriba reterritorializa la voz de su padre en un ejercicio de filiación de ida y vuelta, “ahora una vez muerto, él está en mí - Así puedo contar su vida con la verdad de su testimonio y la emoción de una sangre que corre por mis venas. De hecho voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva” (14). La vuelta opera como un círculo ficcional que se cierra en la representación del nacimiento de Altarriba hijo, que en la doble voz se re-conjuga como uno:

Era mi hijo y no había lugar a dudas ni rechazos. Una sacudida de cariño me recorrió de arriba abajo: sólo puedo explicarlo como la conexión entre dos cuerpos de una misma sangre. Sentí que yo estaba en él y que, en lo sucesivo, iba a ser con él

(149)

La filiación se despliega en la obra a través del mito fundacional, adámico que coincide, como dos índices, con la filiación entendida recíprocamente, donde aunque uno confiera, el otro lo refleja, lo inscriben como algo bidireccional. No hay uno sin el otro, aun siendo el primero. Además de la ruptura patrilineal con su intervención, búsqueda última “para intentar comprender desde su perspectiva“, la filiación que proyecta como un viaje astral

se expresa como trasmigración ideológica. Esta no es lineal, sino mediada. Antonio busca subvertir el contexto moral que le ha impuesto el suicidio ideológico y que le impide “educar a su hijo” (161), por ello lo envía, con la excusa de aprender el idioma, a Francia. Allí, bajo la influencia del camarada Mariano adquiere nuevas perspectivas, lo que desembocará en un Altarriba laico, para disgusto de su religiosa madre.

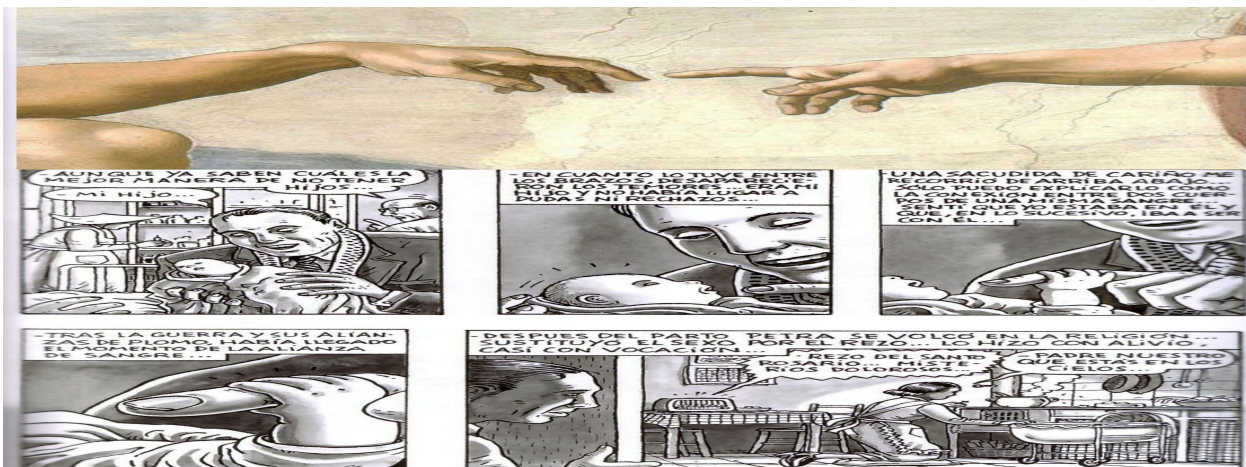


Fig. 22 (*Arte de volar* 149)

El niño hace suyo el dedo del padre, no existe la separación proverbial entre el cielo y la tierra que encierra el fresco de Miguel Ángel. Hay una apropiación en toda regla. Hay lo que Jacques Lacan denomina “père-versión“, verterse hacia el padre. Penetra en la vida de su padre, se enfrenta a tótems y tabúes, “La ‘versión’ o el ‘giro’ hacia el padre es la perversión más radical” (Žižek 2010: 50). La apropiación del padre/falo hace que se vierta no solo hacia la madre (donde la sexualidad es ausencia), sino hacia todas las mujeres hacia las que el padre se “vierte.” La catexis que lleva a cabo Altarriba, al investir su energía mental y emocional en el padre, rompe los tabúes más básicos al suplantar al padre no con la madre, sino con Todas sus mujeres. Al investirse en la piel del padre, busca la com-unió/n/ père-versión representativa del padre imaginario. La imaginación, como en Maus, convierte la sangre en tinta, pues es en tinta que se articula

en el texto ese movimiento circular que origina el trasvase de sangres en el ciclo vida-muerte (o muerte-vida) y configura el *imago* del Padre.



Fig. 23 (*El arte de volar* 149)

Retrocedamos al capítulo introductorio ya mencionado: “él está en mí - Así puedo contar su vida con la verdad de su testimonio y la emoción de una sangre que corre por mis venas” (14). El padre se construye a partir de ahí como una composición de testimonio y emoción, de catexis más que de catarsis.

Esta declaración de intenciones desactiva la crítica de la *posmemoria* que Sarlo presenta a través de *Los rubios* (2003) de Albertina Carri⁴². Altarriba con la admisión de la imposibilidad aprehensora, busca una aproximación consciente por otro medio que redunde en la idea del artefacto como configuración. El Yo, más que nunca, se muestra en esta obra al mismo nivel que la memoria, que la literatura. Para de Man, el pronombre de primera persona no es la representación de un sujeto existente, sino “the form of a representation,” una máscara putativa, sin base real, que se origina por medio de la figura de la prosopopeya: “the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech” (75-6). Por ello, la diferenciación entre autobiografía y biografía se resuelve en

su tropología que, con o sin pacto lector, las iguala en tanto meros artefactos literarios. La subjetividad del padre que asume Altarriba desde su propia perspectiva busca comprender, consciente de sus limitaciones y de la imposición de esa perspectiva. La asunción del otro en el propio Yo y la consciencia de la prosopopeya como vehículo generan diferentes afectos en estos dos casos: Altarriba se acerca al padre sin tótems ni tabúes, con cariño, aunque sin caer en la exégesis de la familia Gallardo, afecta a su figura en múltiples niveles, la incomoda sin enjuiciarla ni disculparla. Es más, utiliza sutilmente los artificios narrativos (no en vano es el guionista) que genera con la triangulación que opera en todo momento la voz diegética, la mimética y la imagen para configurar una voz metonímica, que se desliza de lo personal a lo histórico.

Volar cayendo

Altarriba recompone, va suturando lo personal y lo histórico con el atisbo de la duda que aflora en el uso constante de los puntos suspensivos que abren y nunca cierran la narración diegética, que sumado a los diálogos secuencializados, inconclusos, integran la duda, lo ausente y lo inefable como parte presente en la formación del discurso⁴³. También a diferencia de Gallardo, “el discurso del narrador, prolijo y reflexivo. Lejos de menoscabar la importancia del dibujo, la relevancia que la palabra adquiere en la obra permite que *El arte de volar* genere una particular recepción en los lectores” (Zapatero 1083).

El relato vital, aún con una mayor carga de acción tanto en la narración, como en lo narrado no supone una heroicidad, sino una monstrificación. Es una caída al infierno, o mejor dicho, al limbo de la posguerra, a cambio del silencio y de la pérdida de identidad.

Su trayectoria vital recorre una constante de infelicidad y desarraigo. Antonio no tiene buenos recuerdos ni de su pueblo, Peñaflo, ni de su padre y hermanos. La dura vida del campo lo lleva a abandonar el pueblo, tras varios intentos, de una forma definitiva, corta todo lazo. Sin embargo, esta primera fase vital sirve para prefigurar la Historia por venir. La violencia, el fratricidio, las divisiones y los muros, así como la falta de horizontes que Peñaflo ofrece van componiendo el paisaje abrumador al que Antonio no se siente arraigado.

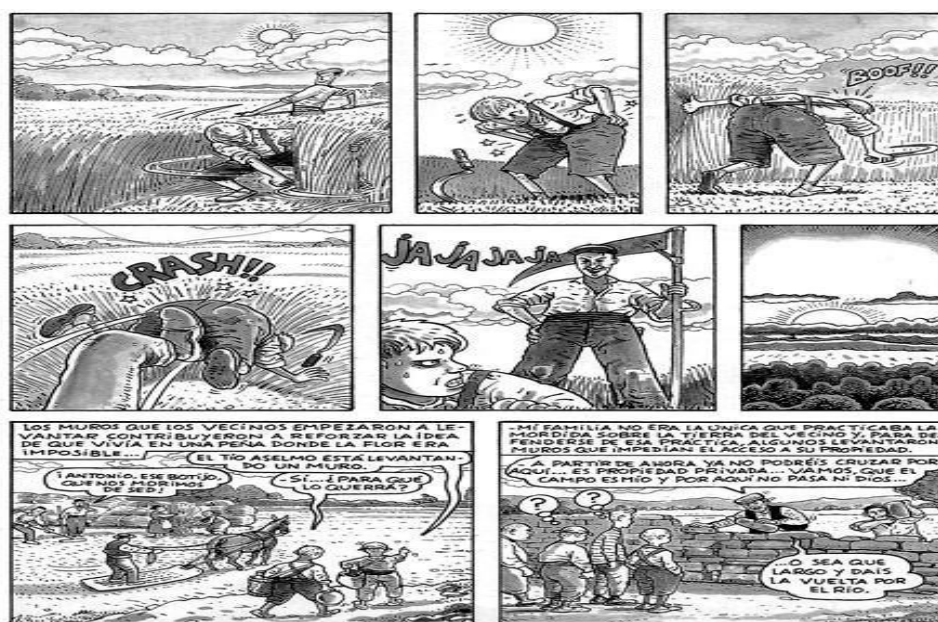


Fig. 24 (*El arte de volar* 24)

A su vez anuncia el caldo de cultivo que precederá a la guerra fratricida, que fragmentará el país y lo desproveerá de todo horizonte que no sea el de plegarse al régimen victorioso. A su regreso de Francia, tras un breve paréntesis de felicidad oculto en la granja de los Boyer (100), se cataliza la caída, la muerte en vida: “No se trataba de traición sino de suicidio ideológico... para afrontar el presente, debían acabar con el pasado... morir para seguir vivos” (141). Por un lado, denuncia recurrentemente esa “condena al silencio” (161), la pérdida de la identidad que da paso a una condición post-mortem monstruo, que

genera un desarraigo que escinde la persona/identidad. Hay un movimiento de separación, de la parte ideal de la material, la conciencia desterrada observa al cuerpo como un **muerto** viviente: “Tuve que enterrar la dignidad y los ideales... Solo así podía comenzar una nueva vida... Como muchos españoles aprendí a vivir sobre mi propio cadáver” (147). Esta frase nos remite de nuevo al conflicto de la “père-versión”, desde una versión no meramente erótica, sino tanática en la apropiación imaginaria del padre, de su encarnación necrófila.

Por otro lado, más allá de lo personal, tras ser despojado de la identidad, se encuentra la realidad material de la posguerra. Galán y Rueda critican que “This coincidence between biographical periods and clearly referenced historical periods diminishes in the last two chapters (...) although it at first evokes the post-war setting, allusions to the historical context fade little by little” (69). Si es cierto que el periplo de la guerra está más *historizado*, la parte de la posguerra está sintetizada y tematizada en esa pérdida de la identidad, de los valores propios silenciados por los dominantes. En la posguerra, se nos muestra a Antonio instalado en la rueda capitalista como corrupto, aparte de adúltero. Él mismo devuelve el anillo forjado con balas y que simbolizaba la alianza de plomo con sus camaradas anarquistas. Esa alianza de plomo se oponía al falocentrismo y la violencia sobre que se asienta la Ley de Padre. En ella se resume la horizontalidad circular de la alianza en torno al ideal. Se constituye en una metáfora de la violencia y la imposición ideológica, cuando finalmente los anillos regresan, derrotados, a su estado anterior. Los anillos son de nuevo fundidos y vueltos la bala que acaba con el último de sus camaradas, Mariano, se suicida con esa misma bala que constata el fin del ideal. “Recibía el castigo por haber abandonado el ideal para centrarme en el dinero”

(170). Finiquitado el ideal, apenas quedan dos opciones que se construyen en torno al falocentrismo del régimen patriarcal: ser penetrado/eliminado por este, de modo instantáneo por la bala, o ser corroído. Antonio cede a la corrupción del ideal, que se construye metonímica a esa sociedad que lo convirtió en muerto viviente, en monstruo. De nuevo *Frankenspain*, la sociedad franquista de posguerra se representa como una fábrica de monstruos.

La llegada de la democracia no implica un cambio a mejor. Ya es demasiado tarde y hay una desconexión con los mensajes de esa *nueva* sociedad, y para más inri, su situación no *cambia*: su vida ha estado continuamente sometida a fuerzas concentracionarias: desde la murificación de los campos del pueblo a la guerra, de los campos de concentración franceses a la prisión moral e identitaria de la posguerra, finalmente, Antonio termina sus días en el asilo, bajo el sistema concentracionario *moderno* de la nazificación del cuerpo. Este es un ejercicio de autoridad imposible sobre el cuerpo senil, un mundo repleto de mensajes incongruentes: “Tardé tiempo en comprender lo que pretendían de nosotros... nos querían sanos, alegres y jóvenes... Justo lo que no podíamos ser” (180). Resistir ese nuevo régimen resulta imposible para su generación. Hipólito, antiguo sindicalista en silla de ruedas “emprendía batallas perdidas de antemano”(187). La explicación es lógica para él: “A la hora de dar la cara se echan para atrás... Claro ¿Qué puedes esperar de gente que se ha pasado la vida obedeciendo a la autoridad...? Son unos cagados...” (184). Generación de monstruos y de *castrati* morales.

Para Antonio ya es todo demasiado tarde. La salud mental empeora a la par que el cuerpo envejece, por mucho que el sistema concentracionario del asilo intente rebatir la

realidad de Antonio. Este descenso final se muestra a través de alucinaciones que reinciden en la animalización de los que lo rodean, de su propio cuerpo. El topo es la metáfora última: Fállico, subterráneo, lo penetra, se esconde, aflora de nuevo y lo va corroyendo, lo va vaciando. Es la metáfora subterránea como inconsciente de todo lo que lo corroe por dentro, del viaje de noventa años que lo ha ido carcomiendo y cuya liberación no es otra que, al fin de todo, por fin *volar*, que aquí no significa otra cosa más que, por fin, dejar de caer.

De narrador a dibujante: El arte (invisible) de ser yo

— El narrador era yo

Paco Roca⁴⁴ rescató un episodio que había sido largamente olvidado y que recobró luz en los últimos tiempos: la historia de la Novena, la compañía de españoles republicanos que encabezaron la liberación de París bajo el mando del capitán Dronne. La Novena formaba parte de la Segunda División Blindada del General Leclerc. De los 166 combatientes, 149 eran republicanos españoles. Entraron en París recorriendo los Campos Elíseos con banderas republicanas y conduciendo los jeeps y semiorugas que los soldados españoles habían bautizado con nombres como: "Teruel" (Fig. --), "Guernica", "Teruel", "Quixote", "Ebro" o "Guadalajara," pues como no podían utilizar símbolos políticos infiltraron la prohibición con el nombre de batallas de la Guerra Civil española, además del "Quixote", como punta de lanza.



Fig. 25

A diferencia de la edición española que se centra en un retrato de varios de los soldados y las geografías azarosas, líquidas que recorrieron unos y otros, la portada francesa se enfoca sobre la bandera en el blindado “Teruel” como acento de la identidad republicana de la gesta, o lo que viene a ser lo mismo, está más politizada que la española⁴⁵.

Los surcos del azar se centra en la figura de Miguel Ruiz/Campos. Él es un anónimo anciano que reside en Baccarat, Francia. Él le *narra* a Paco, periodista/artista gráfico, su vida desde el final de la guerra civil, en que abandona España desde el puerto de Alicante hasta la liberación de París. De los campos de concentración vichistas pasa a unirse a la Novena liderada por el Capitán Dronne. Esta compañía destacaba por su experiencia en combate, fraguada durante la Guerra civil, sus convicciones libertarias que aunaban, cuando no enfrentaban, a comunistas, socialistas y anarquistas, así como su indisciplina a la hora de acatar órdenes. Tras luchar en el Sahara, regresaron a Europa vía Normandía y terminaron siendo los primeros en entrar en París y liberar la ciudad de los últimos reductos nazis. Aun condecorados por De Gaulle en un principio, serían

inmediatamente excluidos de la historia oficial, tanto en Francia como en España..

Historias verosímiles

El libro sobre la Nueve de Evelyn Mesquida (2008) fue el percutor de *Los surcos del azar*. A partir de ahí, Roca consultó numerosas fuentes documentales y se puso bajo el escrutinio de expertos en lo militar y en lo histórico⁴⁶. “Había elegido el camino de ser muy riguroso y fiel a la **realidad**, y eso hacía que hubiera cosas que no podía dejar pasar, que tenía que cambiar. “He mantenido algunas **leyendas**, pero otras no las he podido **sostener**” (Roca). *Posiblemente* se refiera a la verosimilitud— porque es *posible* que se refiera a la *realidad*, como es muy *posible* que esta sea una elucubración sin más. Roca busca la verosimilitud pero no con la realidad, sino con la historia y con su forma de narrarla. Y es muy posible que se refiera a verosimilitud y no a realidad pues poco después reconoce el espacio de las leyendas y sus límites con la Historia. Robert S. Coale, hispanista e historiador, le coarta leyendas, pero Roca salva las que se pueden sostener, no en el dato o hecho concreto, ni tampoco solo en su mera verosimilitud, para que así se entremezclen entre el resto de las legitimadas por la Historia. Dentro de esas historias que no se pueden sostener, también hay historias *reales*. Por motivos de argumentación, Roca deja fuera historias impactantes que no entran dentro de los mecanismos de su propia *narrativa*, como explica él mismo en una entrevista al hablar de uno de los componentes de la Nueve, Granells:

La Nueve pertenecía a una división blindada y estaba dentro del ejército americano —de hecho iban con el uniforme americano— así que por sus méritos dieron a todos sus miembros una condecoración, un rectángulo que solamente se daba a los soldados norteamericanos. Imagínate este

Castells: haces la Guerra Civil, sales en el último momento jugándote la vida, pasas mil penurias en la Legión Extranjera o en los campos del norte de África, haces la campaña de Túnez contra Rommel y los italianos, sobrevives, desembarcas en Normandía, haces la campaña de Francia, llegas hasta el Nido del Águila, otra vez sobrevives a todo eso y por fin sientes que ya ha terminado la guerra. Pues lo que le ocurrió fue que un día se subió al tren con su condecoración americana y coincidió con un norteamericano borracho. Le preguntó por qué llevaba esa insignia y Castells le dijo que se la había ganado. Le dijo que como era español no la podía llevar y que se la quitara, y como no lo hizo, el americano sacó una pistola y le pegó un tiro. Lo mató. Imagina morir así después de todo lo que había recorrido. Son historias increíbles, pero no encajaban en el cómic. (Roca)⁴⁷

El porqué de que esta historia —verosímil en los hechos— no encaja en el comic, decisiones autoriales aparte, se puede intuir como una razón de índole más focal que temática. Aunque se integra perfectamente en la mecánica y en la temática⁴⁸ de los *Surcos del azar*, se separaba demasiado de la figura aglutinante de Miguel como nudo narrativo de la Nueve.

Memorias parias: *La Novena Internacional*.

La historia siempre estuvo *ahí*, a pedacitos de memoria, inaprensible pero, literalmente, re-presentable en tanto re-producible, realista en tanto verosímil. Roca se apropia del *misterio* de Miguel Ruiz/Campos para vehicular las potencialidades de la

Nueve. Miguel opera como el surco del azar en que convergen, zigzaguean, las memorias de la olvidada compañía. La instalación en un escenario mayoritariamente internacional, proyecta la circunstancia de la Nueve hacia problemáticas de corte internacional, más allá de la propia guerra civil, o dígase de otra manera: la guerra civil se reinternacionaliza y la ocupación francesa se renacionaliza, se presenta no como una lucha entre nazis forasteros y resistentes patrios, sino como una mera guerra civil entre franceses. El horizonte de expectativas que mueve a luchar a los españoles es la restauración de la República, la eliminación de todo fascismo termina en casa, y justo ahí se detiene, tras el abandono de la comunidad internacional a las puertas de la Guerra Fría. De Gaulle, por su parte, los excluye del discurso oficial con el objetivo de reconstruir la deteriorada idea de nación francesa sobre el mito de la *Résistance* nacional, a la vez que encubre el colaboracionismo con los nazis como un hecho aislado, no representativo de *lo francés*.

Lo que llama la atención es que ese escopo internacional se gesta desde una visión de trinchera, desde la misma intrahistoria de este grupo de derrotados, que una vez consiguieron vencer, fueron desposeídos de la victoria por necesidades *gaullistas* de la historia oficial, y sus hazañas ingresaron el limbo de la memoria paria, que no subalterna. Entendemos como subalternos a aquellos excluidos por raza, etnia, clase social, género, orientación sexual o religión, “a total unrepresentability” (Spivak, 1988: 209). Un buen ejemplo de memoria subalterna de ese periodo histórico aparece reseñado y representado en *Los surcos del azar*: De Gaulle le impone a Leclerc como condición que se deshaga de los chadianos si quiere liderar su división. los *piéd noir* chadianos, representados como una masa uniforme, son licenciados, “no quieren negros liberando Europa” (*Surcos* 139). El sujeto colonial es rechazado, no se le permite participar de la gesta occidental. Los

españoles sin embargo, una vez acabada la contienda, se constituyen en parias geográficas, pues ni pertenecen a la España franquista ni a la Francia gaullista. Su memoria se queda en el limbo, sin bandera, desaparecen a la par que la República, pasan a inhabitar el no-territorio. Para reubicar esa memoria paria, ese borrado doble, Roca incorpora a un segundo narratario, francés. Si Roca es el depositario español de la memoria paria de la nueve, Albert se constituye en el referente narratario de su propia memoria nacional. *Los surcos del azar* no solo interpelan la historiografía española, sino también la francesa⁴⁹.

Diégesis mimética, visión de trinchera

Miguel Ruiz/Campos es el nudo narrativo que moviliza la historia paria de la *Novena*. Campos había sido uno de los soldados más sobresalientes de la Nueve, de acuerdo a los diarios del Capitán Dronne (Mesquida 2009)⁵⁰. Su rastro se pierde en la batalla de las Árdenas (1944). Su cadáver nunca se encontró, lo que dio lugar a especulaciones. Y ahí es el punto de partida de Roca, ese blanco biográfico le permite centralizar a la Nueve en la figura de Miguel. Su visión de trinchera no se expone como una experiencia personal, sino común e intrahistórica de la guerra. En la guerra por un lado apenas se dispone de esa visión de trinchera. La asesoría de Coale y Rey proporciona ese acercamiento más verosímil en torno a la experiencia bélica de campo. En comparación a la visión apolínea de Gallardo, “un soldado nunca tiene una perspectiva general de lo que está pasando. El soldado sólo puede ver lo que sucede a su alrededor. Eso me hizo adquirir un punto de vista muy humano, centrado en el personaje” (Roca). Ello proporciona una perspectiva diferenciada de las mitologías bélicas, que “dicen que la campaña de África fue la última batalla entre caballeros. Que se respetaba

al enemigo.” Miguel corrige al Roca gráfico a través de su experiencia.



(Fig. 26 (*Surcos del azar* 103)

La guerra no es acción (182), sino espera. Las trifulcas y leyendas negras nacionales no permean lo personal (169), en general, por mucho que Roca quiera mapear los caminos del azar de los combatientes, Miguel los ubica en ese mismo azar ignoto, en el desconocimiento como premisa que antecede al azar, “Imagínate a nosotros, que no sabíamos bien ni lo que está pasando más allá de aquel desierto” (92). La perspectiva de la guerra entonces se entierra en la arena, en la visión de trinchera.

Todo ello no lo historiza Roca en base a datos reales, sino que es una interpretación narrativa de fuentes y asesores que busca la verosimilitud en tanto a sustrato generador de afecto. Para narrar la Historia de forma verosímil/realista, “En una novela puedes contar trucos, narrar en primera persona sin dejar claro si eres tú o no. En cómic, no. Tienes que dibujar al personaje y si hubiera dibujado a otro el relato habría perdido realismo. Tenía que ir hasta el final y aceptar que el **narrador** era yo.” Asegura entonces Roca que el relato habría perdido realismo/verosimilitud si el no se hubiera inscrito como narrador⁵¹. Su inscripción gráfica es una operación que busca explicitar el “pacto representacional” esencial para Philip Lejeune, “en el que se incluye una definición del campo de lo real a lo que se apunta y un enunciado de las modalidades y

del grado de parecido al que el texto aspira” (1994: 75). Por todo ello, con respecto a esa necesidad de inscribir al narrador, *posiblemente* podríamos decir que se trataría más bien de una función autor, pues el narrador principal no deja de ser Miguel Ruíz/Campos y Roca, autor implícito a modo de transcriptor gráfico o mimético, aparte de narratario, o lo que viene a ser lo mismo, Roca será el narrador gráfico/mimético del “Texto Virtual”, en el que se da la convergencia de texto y lector (Iser 279).

Apenas existen las cajas de texto, por ello la voz diegética se construye a través del *closure* que opera entre las dos macroimágenes que constituyen el tiempo de la narración y el de lo narrado. El tiempo de la narración es la presencia de la ausencia de cajas de texto en el tiempo narrado, o lo que es lo mismo, el tiempo de la narración se constituye como un modo diegético que da a luz, miméticamente, el tiempo histórico narrado. Este tiempo histórico se privilegia con el color frente al blanco y negro de la actualidad narradora⁵². La historia entonces adquiere color en cuanto a relato (gráfico) depositario de la narración. Por ello, las ansias de *realidad* de Roca, son en efecto un artificio que se asienta en la intención de verosimilitud como sustrato, mientras que las formas se las deja al séptimo arte, al cine, tanto en los formatos de storyboard, como en los planos secuenciales que toma prestados del celuloide.



Fig. 27 (*Surcos del azar* 164)

El tipo de secuencialización que emplea Roca, como muestran ambas imágenes, es cinematográfico en cuanto a su configuración como storyboard (combina las transiciones “Moment-to-Moment” y “Action-to-Action” que define McCloud como propias del cine [70]) o, como por ejemplo, la panorámica de la flota naval abreva de fuentes icónicas recurrentes en el cine bélico Hollywoodiense. Más que en viñetas, la historia se construye a planos, como un *storyboard* de alta calidad gráfica. Por ello lo innecesario de lo diegético en lo narrado, que se inscribe desde el tiempo de la narración. Su yuxtaposición crea la suspensión de lo narrado, las cajas de texto no son necesarios, el “Texto Virtual” que componen Miguel y Roca, respectivamente narrador y lector se materializa en la negociación que resuelve Roca, *narrador*, al emplazar diegética y gráficamente su *lectura* de la historia de Miguel (y la suya). Roca no es más que otro de los tantos Quijotes, *lector* de su propia obra. *Los surcos del azar* entonces se consolida como una de las composiciones más importantes ya no de la novela gráfica, sino del tratamiento ficcional de la Historia como texto dirigido, por lo autorial y por lo nacional a través de la economía del olvido. El marco gráfico le permite generar su propia película en lo formal, pero con el fin de contribuir a la reparación de la memoria paria, que en términos

nacionales se podría considerar como un tipo de memoria que vaga errante hasta encontrar acomodo en la esfera cultural o ser convocada en el marco oficial.

El territorio de la memoria

Esta memoria que vaga es paria, no nómada. En la historia de la Nueve se dan los siguientes movimientos/desplazamientos deleuzianos. Los republicanos españoles son reterritorializados bajo bandera francesa, en primera instancia. No obstante, la Nueve consigna un proceso de desterritorialización con la inclusión de sus propios códigos que desterritorializan la geografía española en las batallas que se reterritorializan en íconos de la República. Deleuze y Guattari muestran que “un código puede ser de desterritorialización, y una reterritorialización puede ser de descodificación (61)”. La reterritorialización posterior que lleva a cabo el aparato estatal gaullista los convierte en/deviene parias, los expulsa/descodifica de la historia de la liberación de Francia, que deviene hecho nacional. Son parias y no nómadas porque la reterritorialización de la conciencia nacional francesa los desterritorializa, no a la meseta, al espacio liso, sino al limbo, al no-territorio: “Si el nómada puede ser denominado el Desterritorializado por excelencia es precisamente porque la reterritorialización no se hace después, como en el migrante, ni en otra cosa, como en el sedentario” (386). Ni nómadas, ni migrantes ni sedentarios: simplemente parias. Por eso, en el caso de la Nueve, los esfuerzos de la arena cultural impulsaron, más allá de la difusión de su historia, el reconocimiento oficial. En 2005 una pequeña placa en París conmemoraba a la Nueve. El libro de Mesquida (2007), el documental *La Nueve. Los olvidados de la victoria* (Alberto Marquardt, 2010) y la novela gráfica de Paco Roca 2013 componen entre sí un conjunto de memorias comunes

desde sus diferentes esferas (la historiografía, el documental audiovisual y la ficción gráfica) que articula en España la memoria compartida/colectiva de la Nueve. Estas producciones culturales precedieron a la solidificación institucional de la memoria paria, por medio de la creación de los *Lieux* oficiales, inaugurados en forma de jardines en París (2015) y en Madrid (2017). Kerwin Lee Klein señala que “we enter a new age in which archives remember and statues forget” (200:136). Esta última reterritorialización de la memoria en historia como *Lieux* avisa de los borramientos que se dan en la historia monumental, así como la fragilidad de la memoria tras su institucionalización. El jardín parisino que homenajeaba el valor de los combatientes de la Nueve fue ocupado, apenas un año después de su inauguración, por gallineros y jaulas de conejos⁵³.

Discursos bio-gráficos

Todas las novelas gráficas analizadas muestran tanto la autobiografía y la biografía como prácticas discursivas. El medio en sí contribuye a la convergencia del *defacement*, de la desfiguración de los hechos, de las caricaturas que cobran forma de nuevo tras la experiencia lectora. La relectura a la que obliga la fragmentación y los múltiples niveles de significación que convergen en la novela gráfica, junto con la identificación por desfiguración juegan un papel primordial en la experiencia lectora, que pasa a ser parte de esa memoria común, en tanto lectora e individual, que componen un conjunto colectivo incompleto. En estas novelas gráficas, hay una coincidencia constante con los Otros. Los movimientos elásticos entre historia y narrador y autor implícitos con la inserción gráfica de los mismos despliegan diversas estrategias discursivas de representación de la memoria. Esta puede ser intrageneracional como en el caso de *Paracuellos*, donde hay una con-cesión del espacio, este se cede-con la mediación

gráfica. Esa con-cesión se observa también en la memoria intergeneracional de *Un largo silencio*, que sin embargo no cristaliza en memoria común o compartida, pues queda abortada en el propio silencio que clausura la obra con la celebración genealógica no problematizada. La apropiación que se da en el caso de Altarriba salta sobre un vacío de tótems y tabúes que le permite desplazarse de lo individual a lo social sin miramientos para señalar la corrupción que la posguerra operó tanto a nivel identitario como social. *Los surcos del azar* cierran el estudio como la obra posiblemente más compleja a partir de su aparente sencillez de testimonio olvidado que se rescata como novela gráfica. La doble temporalidad no se compartimenta, sino que se integra como mecanismo discursivo en que la diégesis genera la mímesis. El tiempo de la narración se trasluce pero no se materializa como diégesis del periodo narrado miméticamente. Ese tiempo presente se construye a su vez en el blanco biográfico dejado por el verdadero Miguel, vehículo narrativo que permite aglutinar la memoria de la compañía. Finalmente, la inscripción de los autores en el medio gráfico contribuye a producir un efecto tranquilizador en la experiencia lectora: la verosimilitud de la irrealidad.

Conclusión: por los umbrales de la memoria

Tú guardas en tu destartalada cabeza mi última huella
y así me estás salvando del naufragio final...

El definitivo” (Ardalén, 162)

La memoria es un proceso —liminar— que precede a su percepción o representación particulares. Tras separarse de los hechos y sufrir diferentes operaciones o umbrales que median el trauma, la ideología, las versiones tanto propias como las de segunda o tercera mano, se reconfigura como un discurso individual, común o colectivo. Dicho esto, cabe rebobinar a concepciones pasadas, que como vientos de agua se entremezclan, se distancian y reencuentran en los surcos del tiempo. A pesar de las diferencias que existían entre la Grecia Clásica y la Antigua Roma en su respectivos acercamientos a la memoria, ya fuera en clave dialéctica o retórica, ambas ya tenían en común una concepción de la memoria como un proceso activo “which is defined by the two activities of collection and recollection, of storing and retrieval” (Rossington & Whitehead; Richards, 20). Paul de Man en su análisis de las *Confesiones* de Jacques Rousseau observó que el acto memorístico no era lo que Rousseau confesaba sino el acto propio de confesar, en tanto escenificación de sí mismo y producción textual (286)¹, es decir, su representación. Así, Henri Bergson postulaba la memoria como un acto intuitivo e individual que se privilegiaba sobre lo colectivo. De ahí, no es de extrañar, que su discípulo Maurice Halbbaks cambiara de orilla, y de la filosófico-cognitiva, saltara a la

ribera cultural de la sociología, liderada por Émile Durkheim. Desde ahí, pudo criticar el individualismo de la memoria. La aproximación de Hallbacks hinca el pie profundamente en lo social, casi borrando, aplastando el componente individual en su convergencia con lo histórico —como oposición a la Historia—, dando lugar a su formulación de la “memoria colectiva”. En el capítulo anterior vimos como Avishai Margalit (2002) y Wulf Kansteiner (2002) matizaron y bifurcaron la concepción de memoria colectiva, distinguiéndolas, respectivamente, entre memoria compartida y memoria común, y, en el caso de Kansteiner, entre memoria colectiva y memoria recogida/recolectada. De acuerdo a Margalit, la memoria compartida —más cercana a la memoria colectiva de Hallbacks— “integrates and calibrates the different and fragmented perspectives of those who remember the episode,” mientras que por su parte, la memoria común “aggregates the memories of all those people who remember a certain episode which each of them experienced individually” (51), compone un agregado de “collected memories” (Kansteiner 186).

Pierre Nora parte de la idea de “aceleración de la historia” como causa erradicadora de la memoria. La memoria es un proceso en continua evolución, en una dialéctica constante de recuerdo y olvido, de apropiación y recuperación, “by nature multiple and yet specific; collective, plural, and yet individual. History, on the other hand, belongs to everyone and to no one, whence its claim to universal authority” (Nora 9). Por esa razón, se generan los *lieux* de memoria, (¿monstruosos?) permanentizaciones liminares, “moments of history torn away from the movement of history, then returned; no longer quite life, not yet death.” (Nora 12).

La historia monumental/oficial reifica la memoria, y esta opera como suerte de resistencia nostálgica a la Historia y los *lieux* se constituyen como residuos espectrales², que van sobreviviendo a la “aceleración histórica”. La urgencia de la unión del pasado con el presente se pretende como una continuidad histórica que propicia la identificación —el lazo— social del individuo, delimitado por un espacio y un tiempo definidos, y que aun cambiando los significados, se mantienen los significantes.

La historia —en tanto hecho (pos)moderno— es un intento organizador del pasado que genera una procesión (líquida) de discursos. Nora ya señalaba la aparición de la metahistoria (9), antes de que Foucault (1992) la instalara, por los años setenta, en el maremagnum de los discursos. Por ello, el concepto de memoria histórica resulta tan problemático. El historiador Santos Juliá, abogado de la amnesia colectiva en el caso español, es su principal opositor en la península. Este estudio desestima tanto la memoria histórica como la amnesia colectiva. La última por cómplice y la primera por incongruente. Por ejemplo, la distinción de Colmeiro entre memoria histórica y colectiva se dicotomiza entre lo popular/subalterno y lo erudito/académico. Lo colectivo abreva en mitos y símbolos que se presentan aprehensibles al pueblo llano:

La memoria colectiva recuerda el oro de Moscú, el ‘Cara al sol’, los Seat 600, *El último cuplé*, la llegada de la minifalda o la inauguración de un pantano. La memoria histórica, por otro lado constituiría una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartido colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo. El fiasco de Maspalomas, la ejecución de

puig Antich, la represión policial fascista, el adoctrinamiento en el nacional-catolicismo y los conciertos o libros prohibidos por la dictadura franquista (...) pertenecen al patrimonio de la memoria histórica, pues incluyen una reflexión crítica sobre los mismos y van acompañados de una conciencia de su propia necesidad como testimonio histórico (18)

La academia subalterniza lo popular, aparte de obviar sus potencial. El primer problema es la convivencia de memoria e historia en un mismo sintagma, lo que es en sí una operación historicista, que niega el mito en el relato del oro de Moscú (no en torno a su veracidad o en tanto a hecho probable, sino a su traducción como mito), excluye señalar el “Cara al sol” como adoctrinamiento fascista, los Seats 600 como epítome de una entrada en, mejor dicho *de*, la modernidad de consumo que precede a la llegada de la minifalda dentro de una sociedad patriarcal, donde Sara Montiel en *El último cuplé* es el mito de una sexualidad reprimida que permea la tradición del cuplé, en su ocaso, dando lugar a nuevas formas, que ya implican una ampliación del campo—que subrayo: el Teatro de Variedades. También, haciendo crítica, privaría a la memoria popular de entender el franquismo como una procesión de pantanos performáticos, que se ven superados por la modernidad de los 600, de las faldas y del turismo. Sería entonces restar importancia a hechos *subalternos* como la resistencia al franquismo a través de la subversión popular del himno oficial, que no cambia la letra, pues carece de ella, sino que va más allá aún, la introduce³. La memoria histórica no se excluye más allá de cualquier discurso historicista u oficial que pretenda establecer un eje de significación a partir de puntos de enunciación exclusivos, que instalan el oro ruso, los 600, a Sara Montiel y la

minifalda bien lejos del mito, de la modernidad/del consumismo y del patriarcado. Veamos hechos más recientes, más frescos en el caso de la imaginada comunidad española: La foto de Aznar en las Azores, el gol de Iniesta, *Verano Azul* o el “OTAN NO” de los socialistas están presentes en el imaginario colectivo en modo similar, cuantitativamente, pero se constituyen cualitativamente en diferentes umbrales, que genera la economía del olvido. Sus votantes obliteraron tanto la foto de Aznar como la oposición de la precampaña socialista a la entrada en la OTAN, del mismo modo que son tantos los que recuerdan el gol que certificó un Mundial o la serie de Televisión de los ochenta, aún sin haberlos visto. La operación que se da aquí es lo que Tamar Ashuri define como “Joint Memory”:

An aggregation of memories of individuals which are accessible to members of a community who were absent from the occurrences in time, in space, or in both. Yet in contrast to shared memory, which is defined as a calibrated module, constructed and disseminated by professional agents, joint memory is a public compilation of personal recollections. (106)

No hay memoria histórica en términos de representación, hay residuos, *debris* que filtra la historia y compone esos *lieux* espectrales. La historia es un discurso dirigido, que se erige en la universalidad como una construcción falseada que ofrece una linealidad comprensiva e interesada de ciertos hechos.

La dialéctica o negociación entre memoria y amnesia colectivas se integra dentro de la idea de nación (Renan, 1996: 2) como “comunidad imaginada” (Anderson, 1983), entonces su capacidad de absorción por la historia es más potencial que en el caso de la

memoria común, de las recolecciones de experiencias individuales de un episodio en concreto, cuya calibración es menor que en el caso de la compartida o colectiva que ha sido vehiculada, dirigida desde instancias más amplias.

Así como la historia monumental/oficial reifica la memoria, la memoria colectiva es la versión oficiosa de la historia, en tanto a la calibración y a la pugna que habitan al interior del discurso:

el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñárnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (Foucault, 1992: 6)

Por ello, la memoria funciona como un proceso liminar, que tras diferentes operaciones que abrevan en lo individual, en la calibración colectiva, o en la recolección de lo común y episódico, mediado por traumas, olvidos, modas, o intereses en liza, se solidifica, es decir, se in-corpora como percepción o representación. Durante el proceso liminar de la memoria también se da la *communitas* de Turner. Se crean grupos definidos en espacio y tiempo, como afirma Hallbwacks, que generan una instancia colectiva —el trauma en el cine de los 70, la sexualidad en los 80 y 90 hasta llegar a la comodificación, al *boom* o a la moda de la memoria del S.XXI— No obstante, esas memorias entran en dialéctica con la historia y son absorbidas por esa linealidad historicista que genera la clasificación

temporal, la misma que acabo de ofrecer en términos de periodos traumatizados, sexualizados, o memorísticos.

En los dos primeros capítulos hemos visto la apropiación de la figura infantil por el logos del universo adulto —“Ley de Padre”. La adultomorfización que se instala en esta figura no-representacional lleva a cabo una operación que elimina los imponderables de la infancia, la desplaza a una condición de otredad, y en tanto inserto en producciones culturales, la comodifica. A su vez, en estas producciones se da una constante en la convergencia entre niño y monstruo. No obstante, en términos de representación ambos operan bajo unas coordenadas similares. En las representaciones de niño y monstruo, estos son constituidos como sujetos miméticos. Aunque a primera vista parezca que el monstruo se instala en una permanentización liminar que lo fija, lo muestra (lo *aparece*) estático, o lo que es lo mismo, atrapado, mientras que la *realidad es que* el monstruo siempre quiere salir, escapar, y siempre retorna bajo otras *apariencias*; por su lado, el niño, en su *coming of age*, aparenta seguir un percurso más dinámico. Sin embargo, las representaciones de ambos son estáticas y correlativas a la ansiedad de cada tiempo, al zeitgeist del momento. Son miméticos en tanto no-representacionales, son el síntoma y la suma. Su confluencia los reconcilia, con el mismo pasmo que ofrece el efecto tranquilizador del fratricidio, que ofrece la familiaridad de lo perturbador.

En el primero de los capítulos vimos cómo en *El espíritu de la colmena* la figura infantil sirve como vehículo que se presenta como monstruo. Instalada en lo femenino en forma de amenaza al patriarcado, vemos como Ana, monstruo como anomalía rebelde que pone en cuestión la propia filiación a ese patriarcado, busca escapar de una colmena socialmente monstruosa, en la que priman el silencio y el aislamiento. Quiere dejar atrás

el monstruo que encarnan su padre, su madre y su hermana —estigmatizadas como adúltera y vampírica— Don José, el muñeco de anatomía y la atmósfera opresiva que compartimenta el poliedro desde dentro, dándole uniformidad hacia el afuera. Su reconocimiento con el otro, el maquis que la sociedad dominante señala como monstruo mediatiza la catálisis. Todos se quedan con la culpa, o aceptan la penitencia, Ana, sin embargo, busca la línea de fuga que le permita escapar a las categorías interiores, salir al exterior de la colmena.

A continuación se ofrece una lectura crítica de la configuración a contrario de *El laberinto del fauno*. Este se erige en una producción industrial de primer orden que se apropia de un periodo histórico. La posguerra funciona como base inmaculada para la paleta de Guillermo del Toro. Esta producción opera arbitrariamente con elementos tomados de *El espíritu de la colmena* y que posteriormente reutilizará en el *blockbuster Pacific Rim*. En ambas, la misma paleta de colores sirve para crear mundos tan paralelos y dicotómicos, como antagónicos, que se emplazan en geografías vacías. Todo es un juego de texturas, de continentes que se superponen al contenido, vaciándolo. La commodificación arbitraria de ese periodo histórico hace del *Laberinto* un estetización industrial que no invita a la reflexión, sino es *a contrario*⁴. Dicotomiza y reifica la historia del mismo modo que commodifica e institucionaliza la memoria desde el doble punto de articulación que engarza el cine como un proceso industrial con el *boom* de la “memoria histórica” de la época.

Pudimos ver en el siguiente capítulo que hay margen para problematizar el período enunciado sin imponer/superponer unilateralmente la ideología del momento de enunciación. Para ello, tanto *La lengua de las mariposas* como *Pa negre* se sirven de

vehículos miméticos. De nuevo la convergencia entre monstruo y niño permite señalar dos tiempos a diferentes velocidades, dos modos de producción de monstruos. El proceso liminar que traslada a Moncho al mundo adulto es interrumpido y absorbido en su convergencia con el estallido liminar que genera el golpe de estado, se da un desplazamiento de lo individual a lo social. En ese proceso, la disrupción súbita de la *communitas* franquista que genera el golpe como proceso liminar absorbe a Moncho, lo monstrifica y acoge. Por su parte, la velocidad de la monstrificación de Andreu en *Pa Negre* es paulatina, gradual. En ella hay un proceso de putrefacción que se sitúa en paralelo a la *communitas* franquista, la cual se ha permanentizado dominante en la posguerra/dictadura. De nuevo, el monstruo es generado y acogido como un par por la sociedad franquista en que se integra. En ambas películas, se ofrece una continuidad que puede señalar uno de los pilares de la dictadura: la des-educación. La deposición de la Institución libre de Enseñanza, que la postulaba como medio de acceso al conocimiento, da paso a una educación retrógrada y elitista, que se articula como fin⁵.

El tercer capítulo analiza dos filmes que comparten la ubicación liminoide de sus sujetos. Lo limonoide, la confluencia de ocio y placer que se da en el oficio de comediantes y payasos propicia una esfera propia en la que se ampara el sujeto liminoide. El sujeto liminoide, desde su condición de voluntariedad, necesita participar de las reglas del juego para resistirlas, a la vez que las legitima. Esa esfera en tanto propia, no es autónoma y está sometida a la moral dominante. Los pocos medios de resistencia se limitan a juegos verbales, de resignificación momentánea. De abandonar esa esfera, su integridad peligra, queda expuesta a la ira del soberano, si este se revela tirano — recordemos el desplazamiento de Carmela de su posición liminoide a la del parresiasta,

que la desprovee del amparo desde cuya posición de inferioridad alza la voz y ello le cuesta la vida —la muerte de la República. En *Balada triste de trompeta* ocurre un desplazamiento diferente. El sujeto liminoide se nivela, se integra en la moral dominante, y las consecuencias son exponenciales, al adoptar el *esclavo* la moral del *amo*. El circo es la metáfora que condensa la representación de la sociedad del tardofranquismo, la muestra acomodada más que sometida al payaso dictador, a la “mano que le da de comer,” en un contexto monstruoso que se amalgama entre lo grotesco —lo monstruoso— y lo ridículo, así yuxtapuestos en los títulos de crédito iniciales. La gravitación de la película hacia el Valle de los Caídos hace de este el epítome del *lieux* de memoria monstruoso. La revuelta del esclavo no se posiciona desde una ética propia, que se desplace de la dominante como en *Ay Carmela!*, sino que reproduce exponencialmente la genealogía de la moral dominante, instalada en la violencia.

Ay Carmela! nos presentó la dificultad de mantener la autonomía tanto artística como ética en tiempos de guerra, de supervivencia en la convergencia del sujeto liminoide con la violencia del periodo liminar que se establece en el contexto bélico. Esa lucha por la supervivencia fuerza los límites tanto artísticos como éticos bajo la coerción ejercida desde posiciones de poder. Cuando la supervivencia deviene necesidad básica surge la picarética que pretende satisfacer las necesidades más básicas, de carácter fisiológico, a través de la obliteración de la ética en sí, tanto en la faceta artística como en la humana. Paulino encarna a este pícaro que se desprovee voluntariamente de ambas, sin poner límites a la reducción de su libertad en esclavitud, renuncia a su propia voz y se diluye en el silencio, negociando su supervivencia desde su condición de pícaro liminoide. Carmela, por otro lado, no cesa en cuestionar las imposiciones artísticas y,

mucho menos las éticas. El abandono de la esfera liminoide que se cobija bajo la estructura dominante en pos del ejercicio de la parresia —alzar la voz desde una posición de inferioridad frente al tirano— conlleva su asesinato. El asesinato del parresiasta es el índice que, como señalaba Foucault, delimita la distinción entre soberano y tirano, y así fija, en la tiranía, el ejercicio de la fuerza del fascismo/totalitarismo durante el periodo liminar que constituyó la guerra civil española.

En *Balada triste de trompeta* se da una operación diferente en la convergencia del sujeto liminoide, esta vez, con un periodo que se caracteriza por la violencia inherente a la permanentización liminar, en que en un estadio de aparente gobernabilidad coexiste la violencia congénita del periodo liminar, que no ha sido superado. A diferencia de Carmela que usa la palabra para denunciar la injusticia y la opresión del tirano, el sujeto liminoide en este caso mimetiza violentamente la moral del tirano y utiliza los mismos medios para combatirla: equipara, nivela su moral a la del opresor. Más allá de esta lectura nietzscheana, cabría señalar la inserción del filme de De la Iglesia en el periodo desde el que se enuncia. La primera década del siglo XXI dio lugar a un *boom* de la memoria en las producciones culturales sobre la guerra y la posguerra. La película puede leerse como respuesta al uso partidario y maniqueo, industrial y mercantilista evidente en algunas de estas producciones, como se ha demostrado en el capítulo anterior en el análisis del *Laberinto del fauno* o con la también mencionada *La mujer del anarquista*. La violencia discursiva que emplea las mismas dicotomías que el régimen tiránico, que permanentiza el discurso de la violencia en su articulación maniquea no ofrece un acercamiento ni crítico ni reparador al conflicto, apenas contribuye a una inflación de la memoria como *commodity*, no como desagravio o

reparación, lo que conlleva una devaluación de los efectos sanadores que persigue o, deberían perseguir, la cicatrización de la herida. Presenta esa “cultura herida” como tensión contemporánea, que perpetúa el enfrentamiento discursivo entre las dos Españas y avisa de la peligrosa dicotomía que se genera, para evitar el craso error de ponerse al mismo nivel (moral) de lo criticado.

Finalmente, hemos visto que desde un nicho de mercado tan señalado como el de la novela gráfica, se genere un espacio creativo tan notable. Y, aún así, cabe decir que esta todavía se encuentra en su fase inicial. El campo de exploración es amplio y habrá nuevas articulaciones que están todavía por venir, un horizonte de expectativas desde una parcela muy joven. La novela gráfica más allá de las fronteras españolas, es un fenómeno “tan tierno que todavía no se ha solidificado (...) que veremos un paisaje muy distinto en un plazo muy corto” (García 273). Los maestros son todavía muy jóvenes⁶. Menu lo sitúa comparativamente con la literatura en el periodo modernista/vanguardista, “en un estado equivalente al de esas formas en los años 1910-1920” (García 274). En el caso español, la exploración formal podría ser un nuevo paso, aunque la temática guerracivilista está alcanzando todavía su madurez. Esta temática cuenta con el impulso del propio nicho de mercado y su connivencia con los medios de comunicación. Estos medios tildados como progresistas. La aparición de una novela gráfica sobre la memoria tiene una relevancia en los medios del que carecen otras producciones que persiguen otras temáticas, por ello eso podría retardar la exploración formal, aunque eso nunca se sabe, pues “el terreno que tienen que descubrir en realidad no existe. Ese terreno son las huellas que dejan mientras caminan al vacío” (García 274).

El análisis de las obras más representativas del fenómeno de la novela gráfica en España ha servido para ver la diferencia entre memoria común y colectiva/compartida, así como para constatar las estrategias, propias del medio, a través de las cuales generan una suerte de verosimilitud de lo irreal que afectan a la práctica lectora. En la poeticidad de la novela gráfica, entendida como “la manera como una verdad se da a una conciencia colectiva bajo las formas de obras e instituciones” (Ranciere 55), desempeña un papel fundamental la inscripción del autor en estas obras. Este movimiento incide, a su vez, en la literariedad, en términos de Roman Jakobson, de la novela gráfica, además de contribuir a la mencionada verosimilitud de la irrealidad.

La necesidad de una distinción entre memoria compartida/colectiva y común se demostró en los análisis de *Paracuellos* y *Los surcos del azar*. La obra intrageneracional que vehicula gráficamente Carlos Giménez crea una memoria conjunta, recopilada de aquellos que, cómo él, experimentaron los regímenes concentracionarios y la violencia sistemática de los Hogares franquistas, islas que se significan como un archipiélago de permanentizaciones liminares que ayudan a conformar un relato de la primera fase de la posguerra/dictadura, del nacional-catolicismo. El proceso de calibración pertinente a la memoria colectiva lo explora a fondo Paco Roca, integrando las fuentes documentales sobre la Nueve en la figura de Miguel Ruiz/Campos como nudo narrativo y amalgama de las historias olvidadas -memorias parias- de los españoles que combatieron el fascismo. En este caso, la memoria colectiva que produce la investigación/creación de Roca, como historia oficiosa se reivindica frente a la historia oficial

La obra híbrida de los Gallardo no ofrece un desplazamiento marcado de lo individual a lo social, pues hemos visto que se constituye como una exégesis familiar que

se queda a las puertas del mismo silencio del que se promete resarcir. Altarriba realizó una operación completamente diferente al integrar y calibrar los recuerdos de su padre con los suyos y, contra tabús totémicos, inició una exploración póstuma de la vida del padre, que recorría los sinsabores de tantos republicanos derrotados. Esta obra se desplaza de lo individual a lo social. Nos muestra por un lado el fin (o la corrupción — de nuevo, como en *Pa negre*) del ideal a la par que la esperanza republicana, y por el otro, el descenso a los infiernos de la fábrica de monstruos-sociedad franquista a través de una castración identitaria que se simboliza en la penetración de la violencia franquista.

Esta tesis celebra por un lado las problematizaciones que ofrecen obras como *La lengua de las mariposas* y *Pa negre*, así como la polisemia que genera *El espíritu de la colmena*, a través de la imagen, con sus yuxtaposiciones y el entretrejimiento de imagen, sonido y capas temáticas como pieza primordial en la filmoteca española. No obstante, aplaude (con la novedad del hallazgo personal, que no académico), la aproximación que desde el ámbito emergente de la novela gráfica se ha hecho, con sus fallos y sus aciertos, en torno a la memoria, como un umbral constante que se está formulando y relejendo, que reúne fragmentos y aglutina historias, proveyendo, increíblemente, verosimilitud más que verdades, que son impresas con soporte gráfico en el papel y en la práctica de lectura, particularmente activa del lectoespectador, y cuyo horizonte de expectativas está erigido en la verosimilitud de la irrealidad que produce la novela gráfica, a modo de comunión, más que de pacto, desde la identificación por de-facement con la caricatura que explicaba McCloud, a la multiplicidad auto/biográfica de estas novelas y que cataliza el de-facement que señalaba de Man, y podrá añadirse que en la construcción de significado, la

re-lectura ofrece el mismo proceso, desfigura la lectura lineal, la va limando, adelante y atrás, arriba y abajo, de viñeta a viñeta, o a página(s), en diagonales, blancos, silencios y saltos, originando un acordeón de imágenes y pseudoimágenes miméticas —los bocadillos o globos de texto— dejando abierta la opción diegética, enroscado en elipsis como una espiral que ofrece una síntesis imperfecta, inacabada y abierta a la desinteresada intuición bergsoniana de cada receptor⁷.

Apéndice 1

Fig. 1



Fig. 2

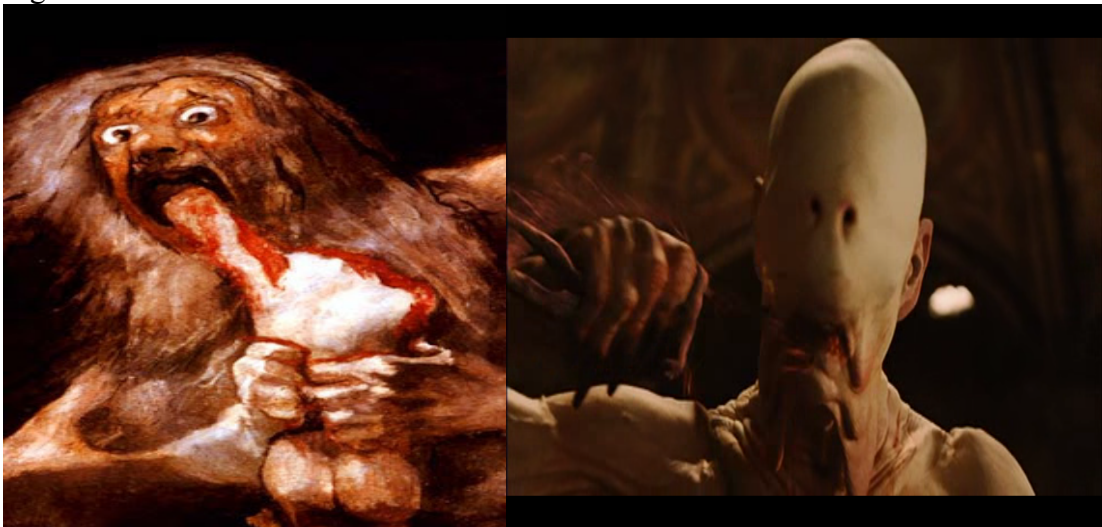


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

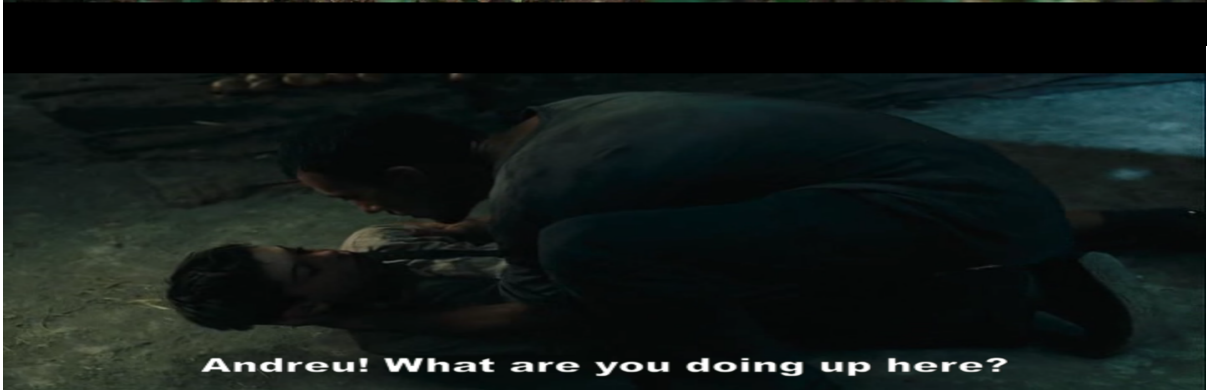


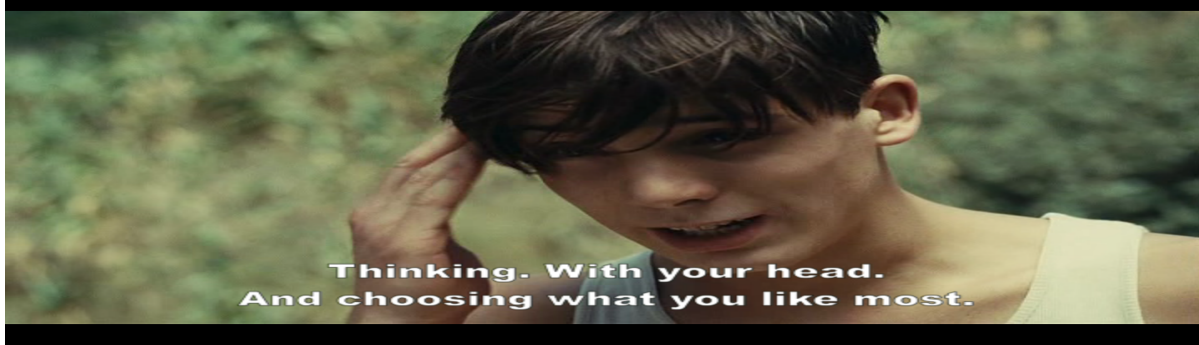
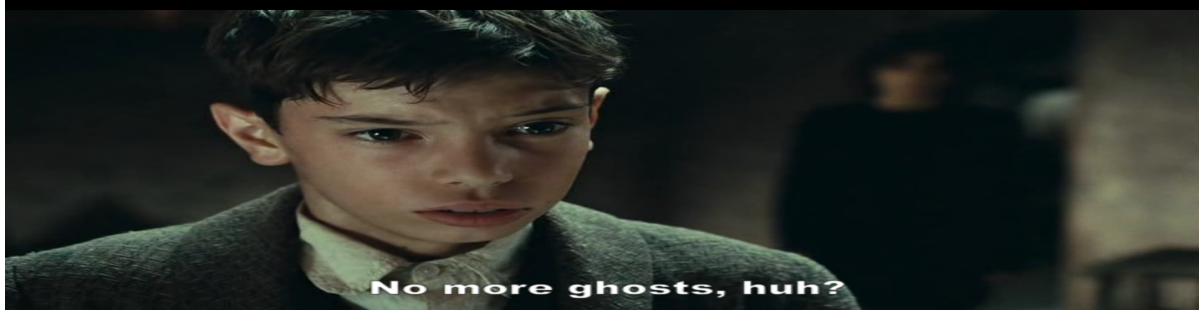
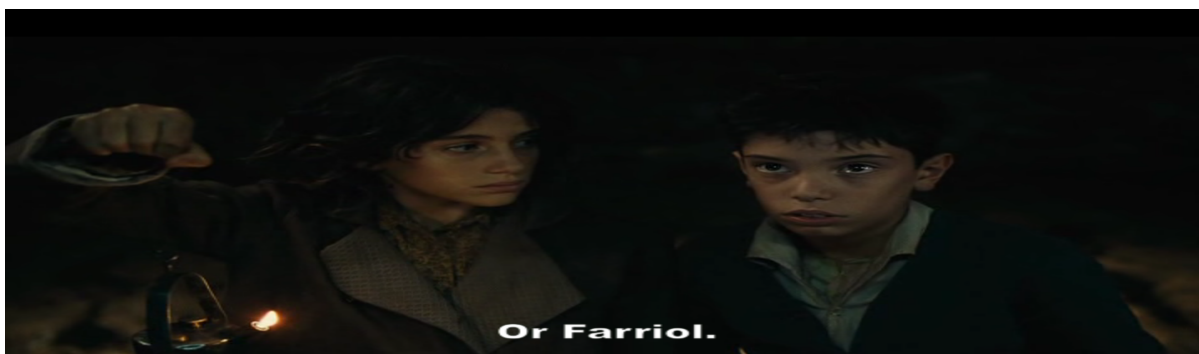
Fig. 6

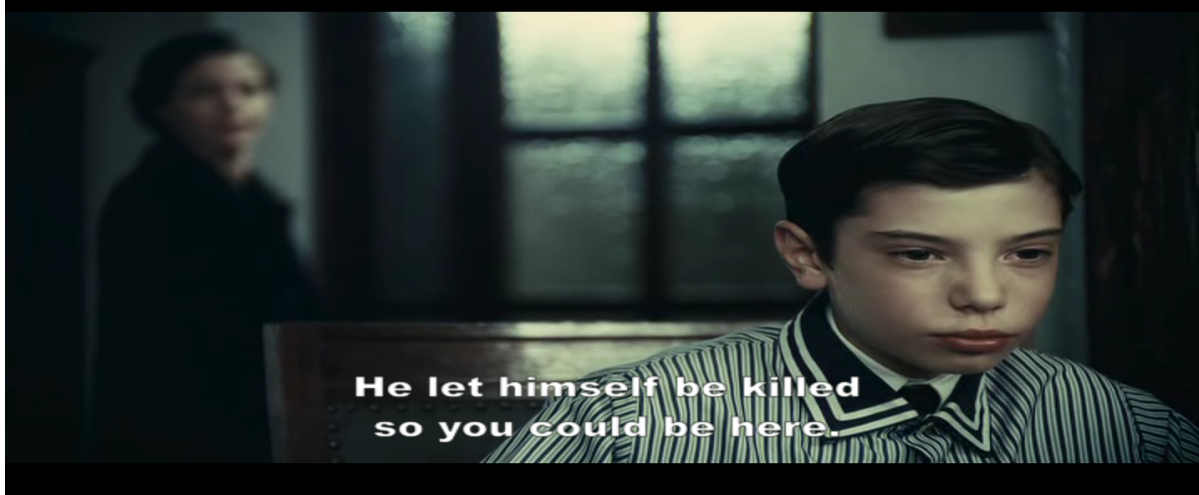
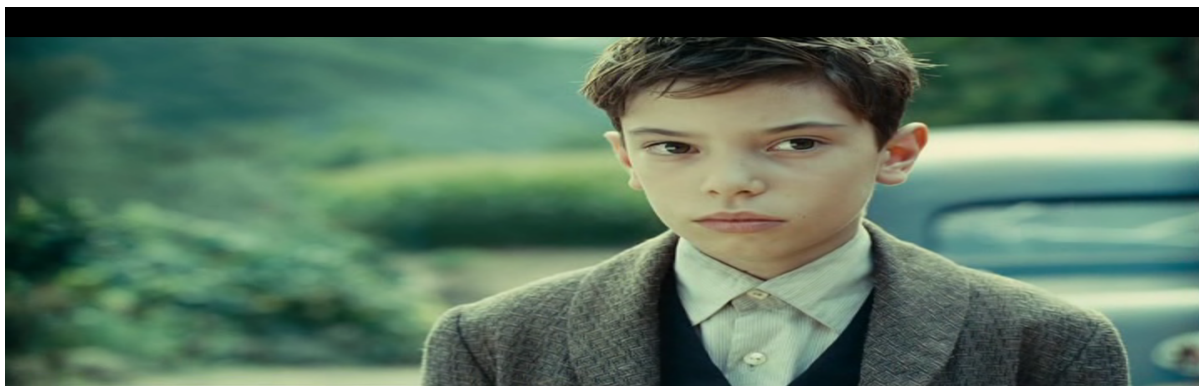


Apéndice 2_–La monstrificación de Andreu– Fig. 7









Notas de las páginas 1-11

INTRODUCCIÓN: HACIA EL UMBRAL DE LA MEMORIA

¹ La Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y que fue aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007. <http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf>

² En su rastreo del niño en el cine español, los dos primeros capítulos tratan la figura del niño prodigio de la “vieja” España franquista que epitomizaron Pablito Calvo (*Marcelino, pan y vino*) y Pepa Flores, *Marisol*.

³ Ver Sawers: “Building the Perfect Product. The Commodification of Childhood in Contemporary Fairy Tale Film” (42-59) – (En Greenhill & Matrix 2010).

⁴ Véase “*I was Born But...*”: *Children as other/nonrepresentational subjects in emotional and affective registers as depicted in film* (Owain Jones, 2013)

Notas de las páginas 12-48

CAPÍTULO UNO: DE MONSTRUOS A NIÑOS

¹ Nótese la coincidencia con Jaques Derrida: “For there is no ghost, there is never any becoming-specter of the spirit without at least an appearance of flesh” (157)

² La experiencia de lo sublime kantiano, o bien “The emotive impact that they make as Other, usually terror or dread, while an aura of mistery also surrounds them” (Waterhouse 29 —en Cohen, 1996)

³ De acuerdo a Foucault, para calificar como monstruo, la malformación, la aberración del cuadro taxonómico es insuficiente ya que tiene su propio lugar dentro del código civil o canónico, “Mosntruosity, however, is the kind of natural irregularity that calls law into question and disables it” (*Abnormal* 2003b: 63-64)

⁴ En la Asia antigua, el monstruo no es construido como alteridad participante de una lógica binaria, sino que se incluye dentro de las estructuras socio-religiosas de acuerdo a Andrew Ng Hock-Soon. Solo los denominados “demonios” se consideran malignos, no obstante estos pueden ser “rehabilitated and assimilated back into an abiding, merciful structure” (Picart & Browning 57)

⁵ También para Aristóteles la mujer fue el primer monstruo, “a necessary departure from norm” (Russell 192)

⁶ Cita atribuida a San Jerónimo – cuyo retrato preside el despacho de Fernando, y sobre el que Jerez-Farrán (2014) ha entroncado metonímicamente al machismo y a la represión sexual del patriarcado “cristofascista”: “La mujer es la puerta del demonio, el camino a la iniquidad, la picadura del escorpión, en breve una especie peligrosa” (158). Se puede extraer una analogía similar en las palabras de Fernando a Ana sobre la seta venenosa de la que ella alaba su buen olor: “Sí, cuando es joven engaña, pero de vieja ya es otra cosa”

⁷ El monstruo opera como refuerzo identitario: “Do monsters really exist? Surely they must, for if they did not, how could we?” (Cohen 20)

⁸ A través de la lectura de su cuerpo textual, cultural.

⁹ De parte de la biopolítica del poder (Foucault 2009), a mayores, el monstruo resulta un cuerpo cultural dócil, incluso económicamente productivo, como *show* en el *monstrare*, y aún a la vez subversivo, esquivo ante el aparato de captura descrito por Deleuze & Guattari (2006).

¹⁰ *Steps to an ecology of mind* (1972/2000)

¹¹ Deleuze & Guattari (2006).

¹² Su incorporación natural se daría en la fase postliminar, que en este caso se precipita en su construcción adultomomórfica.

¹³ Entre las acepciones de *Heimlich*, una de ellas (secreto, escondido...) se corresponde con la de su contrario *Unheimlich*, lo opuesto a lo familiar, a lo conocido. La ecuación freudiana resuelve entonces que *Unheimlich* desde un punto de vista psicoanalítico se define como aquello que es familiar y que al mismo tiempo resulta extraño; tras haber sido reprimido o superado, regresa como algo terrorífico, perturbador.

¹⁴ La imposición de una dictadura tras el conflicto estatiza la estructura bélica que ha dominado el periodo liminar y lo extiende en su propia estructura y en sus propias prácticas (violentas, coercitivas) durante el periodo (o época) dictatorial.

¹⁵ En teoría, debido al adultomorfismo que opera a priori, y que por tanto dinamita el proceso de representación.

¹⁶ Para Santiesteban, a nivel biológico y en conexión con Foucault (2010), “el monstruo sería, en su carácter de ser liminar, el continuum imprescindible que va de ser a ser” (35). Pierre D’Ailly los instala entre reino humano y animal.

¹⁷ <https://larvalsubjects.wordpress.com/2006/10/17/schismogenesis-and-academic-discussion/> Consultado 3/3/2015

¹⁸ El monstruo se re-produce, y sus-re productores participan de la idea de Butler sobre el

“sujeto dominante” como recoge Michael Uebel: “The repudiation through which official cultural identity emerges is at the same time a production in the imaginary of the defining limits of subjectivity. (...) involves the double process of repudiation and production, distancing and proximation” (Cohen 266).

¹⁹ De acuerdo a UNICEF “childhood is very broadly defined to cover the span of life from infancy through puberty up to the threshold of adulthood, which they stipulate as anyone 18 years of age or older” (Rocha & Seminet 3).

²⁰ La década de los setenta presenta una característica, en términos político-legales, diferencial y evidente: hasta finales de 1977 existieron leyes de censura en España. No obstante, conocida la torpeza arquetípica del censor, los filmes del periodo pudieron traer el pasado al presente de forma espectral o, incluso, monstruosa. En paralelo a este cine de autor, encontramos el “Destape” o “Landismo”.

²¹ Hay controversia de acuerdo a este término acuñado por Deaver por razones obvias. Una posible solución sería replantearlo *a contrario*: estética antifranquista

²² La transexualidad sería el epítome de ese “In-between” y ya hay para ello una extensa bibliografía al respecto. Este trabajo se centra en películas en paralelo, en el afuera de la movida o del ampliamente estudiado universo almodovariano.

²³ *El viaje de Carol*, ya en 2002, complica la centralidad del despertar erógeno al solaparse con una visión idílica de la República.

²⁴ Véase la escena de *Las bicicletas son para el verano* en que el padre lee horrorizado en el periódico las calamidades que anegan el mundo, ante lo que su hijo inconsciente, cuya máxima preocupación radica en el descubrimiento del otro sexo, afirma: “Pues aquí estamos tan contentos” “Por ignorancia, claro”, responde el padre

²⁵ Uno de los retrocesos medievales del franquismo consistió en la fuerte unión entre dos aparatos ideológicos del Estado: religión y educación.

²⁶ *La mujer del anarquista*. Peter Sehr, Marie Noëlle (2008)

²⁷ En el filme de Saura, el niño-monstruo se constituye como un producto directo del patriarcado.

²⁸ http://elpais.com/diario/2008/05/03/babelia/1209772225_850215.html. Consultado 14 febrero 2014

²⁹ A continuación ofrezco una mínima lista de ejemplos dispares de niños-monstruo en cine y literatura: *El Lazarillo de Tormes* (1554), *Primera memoria* (1959), *Los olvidados* (1950) *Cría cuervos* (1975) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) o *It's alive* (1974), *E. T.*, *The Extraterrestrial* (1984), las series/franquicias de terror del niño/muñeco *Chucky*

(1988-2004) y *The Omen* (1976-2006) o buena parte de la obra, tan sutil como retorcida, de Michael Haneke

³⁰ En el momento de su estreno, el *Espíritu* fue clasificada para mayores de 18 años y menores de 14 acompañados. Querejeta conseguiría en 1983, con la reposición del *Espíritu* a la par del estreno de *El sur*, que fuera clasificada para todos los públicos (Arquero Blanco 17).

³¹ Hay dos canciones populares infantiles que ejercen una función referencial con dos aspectos claves de este estudio: “Petit navie” se encuadra en la infancia como proceso liminar y “Vamos a contar mentiras” establece el punto de partida seminal en la creación del monstruo.

³² Se enmarca en el contexto del propio cine, no del cine de terror, sino de la ficción como vehículo en sí mismo, y como tal debe distinguirse como tal y leerse o interpretarse como tal, abierta y conscientemente.

³³ Actores y personajes comparten nombre propio, debido a la dificultad de las niñas en comprender la diferencia entre realidad y ficción, el porqué de diferentes nombres para personas y personajes (Erice 2006)

³⁴ No en sentido ocasional o adúltero.

³⁵ El subrayado es mío.

³⁶ Robert J. Miles (103)

³⁷ Para Erice, el fotograma de Frankenstein y la niña con las flores “es la imagen del origen, en la primera experiencia del cine” (*Footprints of a Spirit* en Criterion Collection, 2006)

³⁸ De ser así, la interpretación sería extremadamente contenida, no obstante, no aprecio tal por más y más veces que visione la escena.

³⁹ Fernando Savater. Prólogo a Víctor Erice Y Ángel Fernández Santos, *El espíritu de la colmena* (Madrid: Fundamentos, 1976) 9-26 (20-21) en Deleyto (47)

⁴⁰ El refugio recuerda a la posición de la venta cervantina, encrucijada en medio de la nada.

⁴¹ Se podría considerar/conjeturar que la guerra terminó definitivamente por la parte republicana con la muerte de los últimos maquis. Quico Sabaté (1960), Ramón Vila Capdevila, *Caracremada* (1963) y José Castro Veiga, *Piloto* (1965); por la parte franquista, se podría clausurar con los últimos fusilamientos del Régimen, el 26 de septiembre de 1975, en las vísperas a la muerte del dictador.

⁴² Rígido, autócrata y nacionalcatólico (“cristofascista” de acuerdo a Jerez-Farrán) hasta la llegada del denominado “aperturismo”, de los tecnócratas, , del *boom* turístico, del asesinato de Carrero Blanco, desembocando en los pactos de la Transición en que se entra en una nueva fase, un nuevo tiempo liminal que concluiría con la incorporación al orbe transnacional.

⁴³ “Fernando Fernán-Gómez y Teresa Gimpera, magníficos en la película, al leer el guión no entendían cómo deberían interpretar sus personajes de padres, cosa que, según ha contado luego Fernán-Gómez, ‘a Víctor Erice no sólo no le pareció un inconveniente, sino que él lo prefería así’”

http://elpais.com/diario/2003/06/13/cine/1055455208_850215.html

Consultado 24 Noviembre 2014

⁴⁴ “vampiristic femme fatale to-be” (Russell 195)

⁴⁵ Girard describe que ese contacto con el doble monstruoso tiene lugar “bajo una forma alucinada” (166).

⁴⁶ De igual modo para Egea (527)

⁴⁷ El vampirismo como factor tánico-erótico.

⁴⁸ *El espinazo del diablo* (2001)

⁴⁹ Texto del dramaturgo Maurice Maeterlinck sobre el funcionamiento de la colmena que Erice recoloca en la pluma de Fernando.

⁵⁰ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/film/Espoir/4010> Consultado 17 Mayo 2015

⁵¹ En su acepción modernista de progreso. (235-36) Berman, Jessica. *Modernist Commitments: Ethics, Politics, and Transnational Modernism*. Columbia University Press: New York, 2011.

⁵² Los líderes de la Francia gaullista identificarían metafísicamente la lucha miliciana con la posterior resistencia francesa: “Regardez Teruel et reconnaissez Paris” (Hurcombe 190)

⁵³ La configuración y funcionalidad de esta familia se sitúa contradictoriamente en una línea más burguesa que anarquista, contribuyendo a reforzar la vacuidad del discurso del filme.

⁵⁴ Ofelia/Moanna en el *Laberinto*.

⁵⁵ La película de Erice revela “un énfasis en la idea de representación a través de la inserción del mismo cine al inicio del filme” (Gavela Ramos 183). Yo añadiría una instancia más: el (meta)“disclaimer” que el propio James Whale hace al principio de

Frankestein y que pone sobre aviso de las diferencias entre realidad y ficción.

⁵⁶ En *El laberinto* opera de acuerdo a la trinidad Padre-Vidal-Hijo y en *El espíritu* de acuerdo a los parámetros Ana- Maquis –Guardia Civil- Padre.

⁵⁷ It is of course debatable how much hope fairy-tale films can bring audiences” (Zipes 359)

⁵⁸ McDonald & Clark (2006)

⁵⁹ La madre desvalida, inmovilizada o sedada a su vez es la única que negocia el mundo real.

⁶⁰ Aquí quedarían simbolizados las imposiciones del “Cara el sol” y de la desmemoria que implementaría el franquismo.

⁶¹ El tres el número cabalístico que articula la simbología numérica de la película.

⁶² Ver Mandolessi & Poppe (2011).

⁶³ Podría conjeturarse que la inclusión de la violencia y la supresión del sexo responden a estrategias comerciales dirigidas a un determinado (y amplio) mercado: el norteamericano.

⁶⁴ Blancanieves podría considerarse el epítome sexual de los cuentos de hadas.

⁶⁵ La resistencia de la ética sobre la moral impuesta, sea cual sea el coste.

⁶⁶ En una línea similar, Glenn Ward (en Davis, Shaw&Tierney [2014]– prologado por el propio Smith) cita a Jameson para observar que esa puesta en escena que confronta realidad y fantasía implementa la idea de que “history is what hurts” (25)

⁶⁷ “In Pan’s Labyrinth the historical context as form of knowledge is translated through the terrifying fairy tale that traps Ofelia”. (Carrasco 21) Sin embargo, esa traducción de conocimiento no evita redundar en (o justificar) una explicación maniquea, ajena a la historia o al debate en una aproximación epistemológica.

⁶⁸ Hasta los límites epistemológicos de la propia Historia.

⁶⁹ Los maniqueos profesaban una doctrina similar a los gnósticos y su doctrina se basa en la batalla eterna entre el Bien y el Mal, entre la Luz (Zurván) y la Oscuridad (Ahrimán) - "Manichaeism" *Encyclopædia Britannica Online*.
<http://search.eb.com/bol/topic?eu=51774&sctn=1&pm=1> [Consultado 22 Febrero 2014].

⁷⁰ Breves escauceos en sus encuentros con Mercedes, sugieren que en su patología sádica

lata cierta parafilia, la única nota sexual que se vislumbra en la película.

⁷¹ Vivancos argumenta que la negativa a reconocer la historia de la hora de la muerte de su padre durante la cena “is derived of Oedipal limitations, and not a consequence of his own will. Also his menacing gesture to his own image in the mirror, and his attempt to cut the thorat of his own reflection with a razor”. (Vivancos 890)

⁷² La primera cita de Del Pozo corresponde a José F. Colmeiro y la segunda a Antonio Gómez-López.

⁷³ (Greenhill y Matrix 2010)

⁷⁴ La saga *Hellboy* (2004, 2008) o el *blockbuster Pacific Rim* (2012) operan con similares coordenadas.

⁷⁵ <http://fxysudoble.com/es/wp-content/uploads/2014/01/La-violencia-y-lo-sagrado.pdf>

[Consultado 24 Junio 2015]

⁷⁶

En su obra, Tarantino crea su propia Historia al “matar” a Hitler.

⁷⁷ La idea del nazismo universal –sin problematizar lo particular: “He refutes fascist ideals and their personification in contemporary societies” (Carrasco 27)

⁷⁸ También se llama Beethmora el reino de Moanna su familia en el inframundo del *Laberinto* y también, ambos reinos en ambos filmes, comparten la misma paleta cromática.

⁷⁹ Véase “Fan as a Filmmaker” (83-103) en McDonald&Clark (2006)

⁸⁰ ‘Hollywoodized’ (Miles 120)

⁸¹ El predominio en la primera mitad de los 90 de Kevin Costner hasta *Waterworld*, relevado por la figura de Tom Hanks junto a la moda del terror juvenil (*Scream, I know what you did last Summer*) del segundo lustro de los 90, el thriller a partir de *Seven*, la comedia romántica en base a la química del dúo protagonista (con mayor inflexión en el rol femenino), la animación postDisney de Pixar, hasta llegar a la explosión de la ciencia ficción y en particular de los productos Marvel, a los que la tecnología de este nuevo milenio ha puesto al servicio del Box Office, frente a la decadencia de otros géneros que se han visto neutralizados por el trasvase creativo a un nuevo formato de series televisivas de alta calidad.

CAPÍTULO DOS: DE NIÑOS A MONSTRUOS.

¹ Las principales diferencias, significativas en términos de política lingüística y cultural y sus aledaños financieros, se ofrecen en la producción en catalán de *Pa negre* y en castellano de *La lengua de las mariposas*, que sería posteriormente doblada al gallego.

² *¿Que me quieres, amor?*, Premio Nacional de Narrativa de 1996. Rivas colaboró en la escritura del guión junto al director del filme José Luis Cuerda y al prestigioso guionista Rafael Azcona, ganando el Goya por Mejor Guión Adaptado (2000).

³ Castro de Paz también observa esta liminaridad del guión como “*estructura de mediación* entre lo literario y lo filmico” (38)

⁴ Amenábar, director, guionista y músico, ya había dirigido hasta ese momento su ópera prima *Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1997), producidas por el propio Cuerda.

⁵ http://elpais.com/diario/2000/07/29/cultura/964821605_850215.html [Consultado 4 abril 2015]

⁶ <http://www.europapress.es/cultura/noticia-pa-negre-reestrena-tercera-vez-madrid-barcelona-20110928173501.html> [Consultado 4 abril 2015]

⁷ El Goya al Mejor Guión Adaptado se lo hizo llegar a Teixidor, al que consideraba el artífice principal del éxito de la historia.

⁸ Tanto en *La lengua* como en *Pa negre*, su ubicación en Galicia o Cataluña no se inserta en ningún tipo de debate nacional o de autodeterminación de los pueblos, hay gallegos y catalanes que representan a las dos españas en liza. No obstante, en *Pa negre* queda reflejada la imposición cultural del castellano en los aparatos ideológicos (clero, escuela) y represivos (guardia civil) del Estado.

⁹ La película fue concebida como “High-end Euro fare aimed at mainstream auds, backed by ambitious budgets, is the formula the fiercely independent región is betting on as it seeks to fashion a Brand in film as renowned as its taste in food or design” (Wilson)

¹⁰ Y, por extensión, sociedad.

¹¹ La fase postliminar se sirve de la mimesis en su incorporación al nuevo estatus (Szakolczai 2009). Según Girard, esto contrasta con la idea (o ilusión) romántica de autonomía del individuo y se incorpora como parte fundamental del *bildungs* humano. La concepción de *bildungs* debe matiza con la idea de hacerse adulto (*coming of age*) ya que la primera sigue las pautas del camino del héroe, y la última se encontraría más entroncada en la orilla opuesta, la del antihéroe.

¹² El marco temporal del filme queda delineado en cuatro periodos: regreso al colegio –

enero 1936-, carnaval, primavera, verano/julio 1936.

¹³ Cuando el maestro rechaza los capones del cacique, permanece callado para contrarrestar el alboroto en la clase o interviene pacíficamente en la pelea de los críos...

¹⁴ “the fragility of the butterfly’s tongue as a symbol of knowledge” (Lough 155)

¹⁵ Don Gregorio dibuja la lengua de las mariposas en el encerado, en forma de espiral, símbolo longevo de conocimiento y vida.

¹⁶ Personaje nuevo con respecto a la base literaria.

¹⁷ Girard encuadraría lo exótico en la distancia que propicia la mediación externa (1965: 9)

¹⁸ La cita exacta es “El lobo nunca dormirá en la misma cama con el cordero”

¹⁹ Véase "El malestar del entretenimiento", Archivos de la Filmoteca, nº 39, octubre 2001.

²⁰ “And performances, particularly dramatic performances are the manifestations par excellence of human social process” (Turner 1986: 84).

²¹ “Without hatred of the other, there would be no clearly defined national self to worship or adore” (Palaver 64)

²² “Proximity, not anonymity bring the most vivious atrocities” (Palaver 63)

²³ Esta inclusión contribuye a la alegoría liberadora, enemiga de la reacción que representa la música (no marcial).

²⁴ *Performance* pública, ejemplar.

²⁵ Teresa González señala que el adulterio del padre de Moncho con la madre de Carmiña (novedoso en la adaptación) funcionaría como prefiguración de la traición de los convecinos, de la familia de Moncho y de él mismo (143).

²⁶ Girard define las posesiones diabólicas como “*mimesis* histórica” (172)

²⁷ En el relato de Rivas, solo dice las dos últimas palabras estático en la plaza, la adaptación cinematográfica incide en la espectacularidad por contraste del niño-monstruo, insultando y arrojando piedras al buen maestro.

²⁸ “La fotografía - *la huella real*- de la historia” (Castro de Paz 41)

²⁹ Cita extraída de Palaver 34-35.

³⁰ En estos filmes de niños y guerra se ha visto que el eje principal gira entorno a la orfandad; en este caso sería una orfandad de tipo cognitivo no estrictamente filial.

³¹ Girard, en torno a la idea de *Ressentiment* de Scheler lo define como “impotent hatred” (1965: 11)

³² Ryan entiende esta resistencia en términos macroscópicos, situando a Moncho como “resourceful negotiator of familial and social tensions (...) and inscribes the image of an independently minded child” (458). No obstante, de acuerdo a la configuración del código secreto que ha señalado Baena, su agencia se cuestiona del mismo modo que se podría interrogar el éxito general de una broma interna por un lado (véase el caso Andy Kauffman-Tony Clifton), y por el otro, está cuestionada por esa misma negociación de lealtades que se reparten entre familia y profesor, en el propio proceso de asimilación que circunscribe las facciones del niño en el final, que inducen a una (in)comprensión escindida (a un choque de trenes entre la irracionalidad de la violencia, la racionalidad del conocimiento) del hecho. Más que a una negociación, de acuerdo a Baena, las palabras de Moncho actúan como una “convocatoria”, un conjuro desesperado del lenguaje en tiempos de guerra.

³³ En primer lugar, se define una enseñanza confesional católica basada en tres premisas fundamentales: educación de acuerdo con la moral y dogma católicos, enseñanza obligatoria de la religión en todas las escuelas, y derecho de la Iglesia a la inspección de la enseñanza en todos los centros docentes. Segundo, se observa igualmente una politización de la educación por medio de una orientación doctrinaria de todas las materias. En tercer lugar, la educación va a ser considerada como un asunto cuya competencia corresponde a la sociedad, siendo misión del Estado únicamente la de coadyuvar a esta labor. Lógicamente, la Iglesia aparecerá como la única fuerza social capacitada y políticamente legitimada para asumir la función docente. Se establece así, la subsidiariedad del Estado en materia de educación. Significa que el Estado se desentiende de la tarea educativa y la deja plenamente en manos de la Iglesia.

EOI. *Sistemas Educativos Nacionales-España*. Cap. II, p. 5.

Citado en

https://www.upct.es/seeu/as/divulgacion_cyt_09/Libro_Historia_Ciencia/web/mapa-centros/La%20educacion%20durante%20la%20Dictadura.htm#_msoanchor_1

Consultado 4 abril 2015

³⁴ Véase Núñez, Clara Eugenia. “El capital humano en el primer franquismo,” C. Barciela ed. *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo*. Barcelona: Editorial Crítica: 27-53. (2003)

³⁵ Ahí podría hallarse, establecerse el espacio/lugar simbólico y depositario de la memoria de acuerdo a Nora y Labanyi

³⁶ Cuidada (véase la fábrica textil de la época) pero no exacta, por ejemplo el vestuario (Mercé Paloma) no se diseñó para conformar “una reproducción histórica fidedigna, sino

un mundo de sensaciones, de pobreza, de falta de todo” (*Making of Pa Negre*)

³⁷ Nuria era consciente de ambas mentiras, su proceso liminar, su “coming of age” había finalizado con la misma guerra, con la pérdida de su mano y tras descubrir al padre ahorcado.

³⁸ Ver anexo 1

³⁹ Dean Allbritton “analiza la decisión de Villaronga de mostrar (...) la psicosis y la muerte por encima de representaciones de la salud o vidas felices” (620). No obstante, si entendemos psicosis como “loss of contact with reality”, creo que el movimiento es el opuesto, un descenso vertiginoso a la “cruda realidad”. Nuria, en primera instancia, y Andreu al final son buen ejemplo de la aprehensión y la negociación de esa realidad. Sus características “monstruosas” provienen de la misma, *ex realitas*.

⁴⁰ El caso de Nuria, como el de Enriqueta, incide en la falta de futuro para la mujer bajo el franquismo. Las dos, aun resistentes, no pueden optar a nada más que una vida de trabajo duro sin mayores oportunidades, como se ejemplifica en el caso de la madre de Andreu. Su resistencia apenas les aporta estigmatización social.

⁴¹ Véase el dictado que lee escéptico el profesor Madern sobre “alejarse de los perdedores”, o el alcalde (Sergi López), que antes había perdido su propia lucha personal con Farriol por la conquista de Florencia, y ahora con desprecio les llama “panda de perdedores”.

⁴² La “mano muerta” que una bomba le arrancó mientras jugaba en el río, se constituye en arma abyecta que Nuria usa contra la Rovireta y contra Andreu posteriormente.

⁴³ No en vano, cuando los Manubens se llevan a Andreu, él aparece trabajando en labores de campo. Las tres opciones posibles de futuro se despliegan en cada uno de los primos: fábrica (Nuria), campo (Quirze) o, vía apadrinamiento, el estudio (Andreu).

⁴⁴ Girard pone como ejemplo los deseos de gobernador insular de Sancho, que son originados por el propio Quijote.

⁴⁵ No hay que olvidar que estos están enjaulados, son mercancías con las que hacían negocio Dionís y Farriol.

⁴⁶ Andreu demuestra ser consciente de que su familia adoptiva es la responsable final de la muerte de su padre.

⁴⁷ Y el posicionamiento del propio filme como se demostrará más adelante.

⁴⁸ Tísico: “Vuela bien alto y no te dejes atrapar por nadie”

⁴⁹ “The castration by Dionís o Farriol is not even remotely portrayed as an accident,

despite's his mother's insistence otherwise – suggest that the past will never be represented wholly or clearly” (Allbritton 632)

⁵⁰ El padre ahorcado de Nuria sería un buen ejemplo.

⁵¹ Las críticas de la derecha catódica más rancia (Intereconomía, Libertad Digital) aseveraron que el éxito de la película, en especial en los premios Goya, se debió a la influencia de los lobbies catalanista y gay (Del Pozo 5).

⁵² Del Pozo y Deveny postulan un descubrimiento (homo)sexual de Andreu sin este siquiera saberlo, no obstante encuentro ese hecho, esa transposición de imágenes que triangula a Pitorliua y al tísico sobre, digamos, una base “homosexual” revela en el sueño de la cueva, no solo la verdad sobre su padre, sino sobre su propia sexualidad.

⁵³ Andreu le lleva al tísico la tableta de chocolate que le han regalado, lo que en cierto modo le resta valor añadido (en el sentido fetichista de Marx) a ese artículo de lujo.

⁵⁴ Cuando testimonia y le ofrecen una merienda es exhortado por el ama a agarrar el pan negro: “El pan blanco no es para ti, agarra el otro”, mientras en casa de los Manubens ocurre todo lo contrario.

⁵⁵ Las palabras son de Florencia al alcalde.

⁵⁶ “prestige is imparted to the object of desire and confers upon it tan illusory value” (Girard 1965: 17)

⁵⁷ Franco decretaría el fin del Estado de Guerra el 7 de abril de 1948. No obstante, se había aprobado un año antes la Ley de Bandidaje y Terrorismo que implementaba la represión “política”. Los últimos fusilamientos del franquismo tendrían lugar un par de meses antes de la muerte del dictador en 1975. Payne, Stanley. *El primer franquismo, 1939-1959*. Temas de Hoy: Madrid, 1997. (9-10)

⁵⁸ Debido a la fractura sin soldar, no podría hablarse de del “Efecto tranquilizador del fratricidio” en los términos de Benedict Anderson (1992), ni de *Communitas* como Turner, y por ello la Transición, bálsamo inicial, una vez llegado el nuevo milenio, se verá forzada a ser repensada, a retomarse como debate no solo dentro del campo cultural, sino también en la arena política.

⁵⁹ Dentro de una “lógica” franquista, sería como entender que el siglo XX español comienza en media res con el “glorioso alzamiento”. Su preliminar histórico se localizaría en el desastre del 98 o, de acuerdo a Rosón y Vega,(2009) “la actual guerra significaba igualmente la culminación del proceso iniciado 1808 y que no pudo rematarse por la ausencia de un caudillo que asumiera el liderazgo” (254). Entonces lo “liminar” sería la etapa que se extendiese bien desde la Guerra de Independencia, bien desde las pérdidas de las colonias hasta ese 18 de julio de 1936.

Notas de las páginas 70-104

CAPÍTULO TRES: ESFERAS LIMINOIDES: COBIJOS DE MAL AGÜERO

¹ Entendamos espacio a la vez como contexto

² La crítica concuerda con esta valoración: Deveny (1999), Makris (1999)

³ En palabras del propio Saura, presentar a Carmela como un fantasma hubiera sido “too metaphysical (Yraika 252)” (Perri 117).

⁴ Véanse, por ejemplo, *La vaquilla* (1984) o *Las bicicletas son para el verano* (1984)

⁵ La *commedia dell'arte* italiana desarrolló su variante pícaro en España durante el Siglo de Oro español con los “cómicos de la legua”. Pequeñas compañías itinerantes que “andaban por poblaciones menores de España, o recorrían Portugal, las posesiones de Italia o Flandes, o se embarcaban para América. A mediados del siglo XVII contábanse unas cuarenta compañías” (Deleito y Piñuela 263). Paulino y Carmela conforman un ñaque moderno al que se les ha unido el huérfano Gustavete.

⁶ El propio abanico rojo de Carmela lleva inscrito en negro las iniciales de la Federación Anarquista Internacional.

⁷ Entiendo la picaresca en la línea de Rey Álvarez (1987), no como un género, sino como una tradición, “‘lo picaresco’ no tiene una forma narrativa precisa” (112), de ahí que considere más consistente denominar al conjunta de narrativas picarescas, tanto seminales como epigonales, como “tradición picaresca”.

⁸ A mayores, cabría añadir que esa opulencia gastronómica que contrasta con la paupérrima República, no solo en la comida, sino en ambos escenarios: el granero y el lujoso Teatro Goya, su contraste informa del acaparamiento de medios y recursos de las fuerzas franquistas

⁹ Observamos sus consecuencias en el episodio en que Paulino come “gato por liebre”. Recibe la reprimenda de Carmela, así como las consecuencias gastrointestinales de la ingesta, y así sintetiza ambas: “Entre tú y el conejo me habéis puesto a parir”.

¹⁰ Entrevista con Michel Foucault realizada por Raúl Fonet-Betancourt, Helmut Becker y Alfredo Gómez-Muller el 20 de enero de 1984. Publicada en la Revista *Concordia* 6 (1984) 96-116.

¹¹ Thomassen (2014) señala a Casanova como ejemplo del “trickster”, vía Simmel, “because he lives in ‘pure presentness’” (2014: 161)

¹² De nuevo la falta de empatía de Paulino queda en evidencia: Carmela- “Venir desde tan lejos para esto” Paulino- “Pues a lo mejor tenemos un éxito” Carmela –“Me refiero a que los maten”

¹³ A la teoría de Gates se opone Audre Lorde: “The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House” a lo que Gates replica: "You can't dismantle the master's house using the master's tools." I believe you can only dismantle the master's house using the master's tools. Essentially I like the shape of the house, I just think it needs some more rooms in it, maybe a couple more wings. That's a very different kind of strategy than theirs. You don't hate me for being a capitalist, do you?”
<https://prelectur.stanford.edu/lecturers/gates/jsinterv.html>

¹⁴ El Teniente Ripamonte cambia el nombre de “Varietés” a “Variedades” porque en España se habla la “Lengua del Imperio”

¹⁵ El título real del poema es “Romance de Castilla en armas”

¹⁶ “Viento con caudillo no pega ni con cola. Y aparte de eso, ¿a quién se le ocurre que una jaca le vaya a hacer una estatua a nadie?”

¹⁷ La parresía es “natural (...) el grado cero de esas figura retóricas que intensifican la emoción de la audiencia” (Foucault 2003: 274)

¹⁸ Ubica el espacio en que está enterrada y comunica el tiempo transcurrido entre su nacimiento y su muerte

¹⁹ La *comedia dell'arte*, forma de teatro popular nacida en el siglo XVI, en oposición a la comedia erudita, conjuga personajes móviles, nómadas, tanto en los circuitos sociales (cortes, teatros) como en los territoriales en su desplazamiento continuo. En ella se incorporan elementos carnavalescos, mímicos o acrobáticos.

²⁰ No en vano *Auguste* significaba estúpido en argot berlinés (Davison 67)

²¹ Desestima, ambigüedad cómica de género, a la “Mujer Barbuda”.

²² Líster, entre desesperado y resignado por la resistencia a seguir sus órdenes, a una disciplina necesaria en tiempos de guerra, acaba por renunciar a su discurso, en toda su comicidad: “Bueno, ¡a la mierda! El que quiera seguirme que me siga”

²³ Esta suerte de declaración de intenciones, a modo de prólogo, es habitual en las obras de De la Iglesia. Rivero Franco observa en *El día de la bestia* que “Los primeros siete minutos y medio de metraje, que comprenden tanto el prólogo como los créditos iniciales, constituyen la síntesis de esa crítica social que se plasmará extensamente a lo largo de la película, pero que ya queda trazada aquí” (364).

-
- ²⁴ Compuesta por el reconocido Roque Baños.
- ²⁵ Obra que en principio fue atribuida al Bosco y posteriormente a un imitador.
- ²⁶ Una imagen cenital del nombre de Franco diseñado en el cielo por la aviación baja en contrapicado sobre presos republicanos portando ataúdes (anónimamente) numerados.
- ²⁷ Famosa es su frase, epifánica para el Unamuno rector de la Universidad de Salamanca e inicialmente afín a los sublevados: “¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!!”. En la película, hay una recreación del mismo a través del parche en el ojo y encarnada en el personaje ficcional del Coronel Salcedo.
- ²⁸ Su anuncio lacrimógeno de la muerte de Franco en TV ha sido parodiado enésimas veces.
- ²⁹ Esa posición nobiliaria de la élite franquista se refleja en el gusto por la noble tarea de la caza, tan a menudo recurrente en el cine español: *La caza*, *La escopeta nacional*, *Los santos inocentes*, *Furtivos...*
- ³⁰ Un recorrido en imágenes documentales que presenta la inauguración del Valle de los Caídos 20 años más tarde (1959), la celebración de los 25 años de “paz franquista” (1963), el boom del turismo de los sesenta, acompañado por la *performance* tranquilizadora del baño de Palomares de Fraga, ministro de Información y Turismo, y el embajador norteamericano (1966) tras el accidente del submarino nuclear en esas aguas, los hitos “eurovisivos” de Massiel (1968) y Salomé (1969) hasta confluir con el circo de Ángel Cristo y a la familia de “los payasos de la tele” (Gaby, Fofó y Fofito)
- ³¹ Posiblemente ajena a las intenciones de Alex de la Iglesia, cabría señalar la coincidencia entre la representación y sus permutas en el filme de los payasos de cara roja y blanca con la historiografía europea sobre la guerra y la posguerra que dio el nombre de “Terror Blanco” a la represión de la posguerra, y que afirma que sobrepasó con creces al “Terror Rojo” republicano de la guerra civil: Antony Beevor, *La guerra civil española*, col. Memoria Crítica, editorial Crítica, Barcelona; Stanley G. Payne, *A History of Spain and Portugal*, Tomo 2 Capítulo 26, 'The Spanish Civil War of 1936-1939, Guy Hermet, *La Guerre d'Espagne*, Seuil, 1989, *La Révolution et la guerre d'Espagne*, Ediciones de Minuit, 1961.
- ³² “una suerte de paralelismo entre un viejo y desvencijado circo y la decadente dictadura a comienzos de los setenta” (Pelaz López and Tomasoni 10 en Sheriff 135)
- ³³ “Symbolically representing the nation” (Lury 6)
- ³⁴ Se podría retomar aquí y de nuevo la mimesis conflictiva/rivalidad mimética de Girard expuesta en el primer capítulo.
- ³⁵ A diferencia de la agencia de Carmela, encarna a una nación pasivizada, indecisa.

³⁶ La respuesta del payaso oprimido, “Y yo también” opera a efectos discursivos como el primer intento de nivelación, de elevación al nivel del opresor.

³⁷ Ese dictador/militar bajito de voz atiplada...

³⁸ También, oblicuamente, advierte contra a la vez que evita las dicotomías maniqueistas tendentes en el S.XXI, como se señaló en el primer capítulo.

Notas de las páginas 105-55

CAPÍTULO CUATRO: DISCURSOS BIO-GRÁFICOS: LA CO(I)NCI(D)ENCIA DEL OTRO

¹ Hasta sus principales inductores, Art Spiegelman, Alan Moore o Frank Miller, tienen una relación equívoca con el propio término. De aquí en adelante no se hará distinción en el uso de cómic y novela gráfica, apenas el uso de tebeo en referencia a las producciones industriales de posguerra o a las que no se reconoce la autoría de la obra.

² "Las travesuras de Bebé" (1904) fue la traducción de *Mischievous Willie* (1899) de Frank H. Ladendorf, subtitulada por el editor de *Monos* —Semanao humorístico ilustrado— como "la primera novela gráfica que se publica en España." https://www.tebeosfera.com/publicaciones/monos_1904_el_liberal.html

³ En Trabado Cabado (2013)

⁴ *Shoah et bande dessinée. L'image au service de la mémoire* (Musée Mémorial de la Shoah, Paris. Enero-octubre 2017) es la más reciente de las múltiples apropiaciones de este medio por la institución museística.

⁵ El cómic en Estados Unidos, junto a la *bande dessinée* francesa y el *manga* japonés han sido los principales epicentros de producción, consumo y teorización sobre este fenómeno. En España, a su vez, la tradición ha sido casi tan importante como olvidada, y apenas en este nuevo siglo se han producido acercamientos para revitalizar y resituar la tradición de la historieta/tebeo/cómic en el marco español.

⁶ No me voy a atrever a posicionarme sobre si esa legitimidad es “middle-brow,” o sea, pequeño-burguesa.

⁷ El autor puede ser uno o varios, la idea de individualismo se inscribe en la idea en sí, no en la autoridad. Uno de los principales puntos de este estudio será señalar la capacidad colaborativa de la novela gráfica, ya no solo entre artistas gráficos y guionistas, sino para con los temas y personajes tratados, así como también con el propio lector.

⁸ El problema de la serialización nos obliga a enfrentarnos a la obra de Carlos Giménez, cuya calidad ha sido reconocida primero fuera y mucho más tarde dentro de las fronteras españolas. No obstante, su obra sigue una pauta seriada y anecdótica —en términos de fuentes y tramas. Su posterior conversión a un formato más prestigioso en términos editoriales, ha etiquetado su obra dentro de la novela gráfica, no obstante su valor reside en su construcción pionera de la memoria común que recupera hechos soterrados por la historia oficialista.

⁹ Henry John Pratt “Medium Specificity and the Ethics of Narrative in Comics” *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, Volume 1, 2009, pp. 97-113

¹⁰ Este paso no se puede entender sin el Comix underground de finales de los sesenta y principios de los setenta, que serviría a la vez como bisagra, cantera y campo de abono temático para la novela gráfica: “This breach between comix and different, implicitly more serious, reflexive, and sophisticated works is how the need for a label such as ‘graphic novel’ arrived” (Baetens y Frey73)

¹¹ La experiencia profesional en este periodo ha sido llevada al propio medio gráfico como homenaje a los precursores que trabajaban durante los años cincuenta en régimen de semi-explotación para la Editorial Bruguera. Su revuelta se fraguó con el abandono de Bruguera y la creación de *Tío Vivo* (1957), la cual resultó finalmente fallida puesto que fueron absorbidos por la propia Bruguera apenas tres años más tarde — véase *El invierno del dibujante* (Paco Roca 2010). Carlos Giménez también creó en 1983 la serie *Todos los profesionales* (2011), obra gráfica sobre los avatares del oficio de historietista, emplazada en los años sesenta.

¹² En los tiempos de la reproductibilidad mecánica y digital, la novela gráfica guarda una curiosa cualidad benjaminiana, que activan tanto su lectura como su producción, y esta es la cualidad de lo aurático. Hay una reformulación en el producto que le otorga el particularismo de experimentar este producto como algo único, aun reproducido, su materialidad (frente a una obra canónica en paperback, le reasigna un cierto aura, individualiza la experiencia de consumo.

¹³ Dentro del mercado español, Norma Comics, Sins entido y Altiberri son las editoriales más prolíficas en el ámbito de la novela gráfica. Véase nota 46 en cuanto a las connotaciones culturales y políticas de estas retraducciones editoriales.

¹⁴ Véase el caso de Miguelanxo Prado, De todos los autores gráficos contemporáneo es el que tiene una mayor vertiente artística (en términos pictóricos) en su obra (p.ej: *De profundis*, *Trazo de tiza* o *Ardalén*). No obstante, Prado trabajó durante los años noventa en la serie animada *Men in Black* producida por Steven Spielberg, y en 2007 colaboró en *The Sandman. Noches eternas* (2007), bajo el guión de su autor, Neil Gaiman.

¹⁵ Para un acercamiento semiótico a la novela gráfica, véase la monografía comprensiva en clave Barthiana de Barbara Postema. *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments* (2013).

¹⁶ Chute, H. (2008). "Comics as literature? Reading graphic narrative" PMLA, 123 (2),452-465.

¹⁷ Faust, M. A. & Glenzer, N. (2000). "I could read those parts over and over": Eighth graders rereading to enhance enjoyment and learning with literature. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 44 (3), 234-239.

¹⁸ Auto o bio, ambas se inscriben en la *literatura*

¹⁹ Antonio Altarriba completa la historia familiar con la perspectiva materna en *El ala rota* (2016). En *Cuerda de presas* (2005) de Fidel Martínez y Jorge García, las mujeres son protagónicas en este conjunto de relatos gráficos sobre la vida en las cárceles femeninas durante la Guerra Civil. Aparte de la añoranza maternal que habita la obra de Giménez y del personaje ficticio femenino en torno al que gira *El paseo de los canadienses*, el resto de obras se fundamentan en discursos patrilineales. También se le podrían achacar que no exista una visión plurinacional de España, sino centralista.

²⁰ Blánquez Fraile, Agustín. *Diccionario Latino-Español, Español-Latino*. Barcelona: Ramón Sopena, 1988: 217.

²¹ Tanto en el cine como en la novela gráfica, opera una maniobra de producción de afecto: "The affection-image Face and close-up" que formula Deleuze (1986:87-95).

²² De ahí la patología tan temida por los actores: el encasillamiento. Difícil sería encontrar una película en que Woody Allen no haga de Woody Allen; el trasvase con éxito a registros de carácter más dramático de actores como Clint Eastwood (*The Bridges of Madison County* 1995), Bruce Willis (*The Sixth Sense* 1999) o Sylvester Stallone (*Copland* 1997) no puede eliminar esa traza derridiana que nos retrotrae a ese "encasillamiento."

²³ Un ejemplo de ello es el reciente trabajo de Elena Galán Fajardo y José Carlos Rueda Laffond: "Those wars are also my war: An approach to practices of postmemory in the contemporary Spanish comic" (2016). Sin incluir a *Paracuellos* (2007) dentro de su perspectiva de "generational memory" (64), analizan, entre otras, *Un largo silencio* (1997), *El arte de volar* (2009) y *Los surcos del azar* (2013). Todo les resulta posmemoria, incluso saltándose las líneas de parentesco e implicación personal trazadas por Marianne Hirsch, en su análisis de *Los surcos del azar*.

²⁴ En un sentido patrilineal, de arriba a abajo, de padre a hijo.

²⁵ L memoria del trauma como encarnación, embodiment.

²⁶ El hilo la significa más sutil,el fuego no.

²⁷ "The name that seemed to stick with readers was "Paracuellos," the nickname for the

Hogar Batalla del Jarama. The name of the series was thereby conceived organically in response to its readership” (Merino 215)

²⁸ Comparado al desencanto de la obra de Vázquez Montalbán, el posicionamiento de Giménez se establece radical, canaliza, desde una esfera marxista ortodoxa la violencia del momento. La violencia estatal y paramilitar, la moral cristiana, la evasión de capitales de un régimen corrupto en el que se medra por casta, por arribismo o por esbirro, y la denuncia de casos puntuales constituyen, con la constante ideológica de la lucha de clases y la alienación, el objeto de sátira feroz en *España, Una, Grande, Libre*.

²⁹ La isotopía es definida por Greimas (1970) como "un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia" (188).

³⁰ En *Paracuellos*, el único reducto de felicidad “es el exterior. Allí está todo lo bueno, la comida en abundancia, el cariño, las caricias, la familia” (Altarriba 2001---).

³¹ La narración diegética es aquella que se establece normalmente en el marco superior de la viñeta dentro de la caja de texto, mientras que la mimética es la que se inscribe dentro de los bocadillos o globos. Los bocadillos rompen la dicotomía palabra-imagen, ni están completamente dentro de la imagen ni completamente fuera (Carrier 29). Esta convergencia genera una tensión telescópica. Configuran una microtensión constante entre escritura, *habla* e imagen en el bocadillo, que se extiende macroscópicamente a la viñeta, la página y a la novela gráfica.

³² Giménez afirma tener una cantidad ingente de grabaciones para futuros....

³³ El *alter ego* de Giménez en el primer volumen se llama Pablito, a partir del segundo será Carlos, su nombre propio, y se inscribe como una partícula más de esa memoria compartida.

³⁴ *A Contract with God* (1978) de Will Eisner está considerada la primera novela gráfica moderna, no obstante, *Maus* fue un fenómeno que traspasó sus propias fronteras.

³⁵ De aquí en adelante Gallardo Sarmiento identificará al padre, autor implícito del texto y narrador implícito/diegético en la parte gráfica. Y Gallardo identificará al hijo como autor implícito de la parte gráfica.

³⁶ Ingeniero de técnico industrial, Gallardo Sarmiento fue destinado al Grupo Escuela de Información y Topografía. Su lenguaje abrevia en su formación técnica

³⁷ Veremos más adelante cómo este lugar de enunciación es problematizado por el relato de Miguel Ruiz en *Los surcos del azar*, con la “visión de trinchera” de la guerra que allí se presenta, frente a la perspectiva alzada/topográfica/seudo-apolínea de Gallardo Sarmiento

³⁸ Esta estrategia era muy común en las relaciones coloniales, así como la legitimación de

la experiencia autóptica sobre la referida.

³⁹ Recordemos que la obra salió en 1996, cuando las reivindicaciones contra el largo silencio de la posguerra se empiezan a vislumbrar, hasta que se da su explosión cultural y política una década más tarde.

⁴⁰ De ahora en adelante, identificaré como Altarriba al hijo y autor y al padre protagonista como Antonio

⁴¹ 3a Planta 1910-1931 El coche de madera. 2a planta 1931-1949 Las alpargatas de Durruti. 1a planta 1949-1985 Galletas amargas. Suelo 1985-2001 La madriguera del topo.

⁴² A diferencia de Carri, Altarriba ya admite su imposibilidad que provoca la distancia de las perspectivas, pero mientras Carri no acierta a comprender la militancia de los padres porque ella impone su tiempo histórico al de ellos (Sarlo 148-50)

⁴³ A diferencia del padre de Gallardo, el recorrido de Antonio es más determinista, no tiene las ideas claras, más allá de que había nacido para conductor....

⁴⁴ Junto a *Los surcos el azar* (2013), *El faro* (2009) y *El ángel de la retirada* (2010) conforman el tratamiento de la Guerra Civil en la obra Paco Roca.

⁴⁵ Los procesos de retraducción no son solo editoriales, sino que implican una traducción cultural y política. Altarriba eliminó crucifijos en la edición para la cultura laica francesa, de la misma forma que la bandera republicana está ausente en la edición de española de los *Surcos*.

⁴⁶ Robert S. Coale fue el hispanista e historiador que lo asesorò.

⁴⁷ <http://www.jotdown.es/2014/09/paco-roca-los-espanoles-que-liberaron-paris-te-reconfortan-con-lo-que-eres-si-es-que-ser-espanol-significa-algo/>

⁴⁸ Exilio, vagar, dispersión, reunión, lucha, liberación y muerte causada a manos de los supuestos aliados, incidiendo en esa condición de paria, que se sitúa a la par que la República, que tras la Segunda Guerra Mundial pasa de causa a paria.

⁴⁹ No solo *Los surcos* intervienen sobre la formulación nacional francesa que genera el gaullismo tras la Segunda Guerra Mundial. Las tres obras analizadas tienen en común el exilio concentracionario en territorio francés y proyectan la Guerra civil como un teatro de operaciones internacional, el campo de pruebas de la Segunda Guerra Mundial, mientras que desintegran el mito de una Francia ocupada en vez de dividida, en lugar de una guerra civil francesa entre fascistas y antifascistas la historia oficial tuvo a bien su reformulación en torno a la Resistance gaullista contra el invasor (Gildea 2015), como método de sutura enraizado en “disregarding the sin rather than forgetting it” (Margalit 197).

⁵⁰ Cuenta Dronne que Campos traspasó las líneas enemigas y, capturar a 129 nazis, liberar a ocho prisioneros americanos y eliminar junto a su sección a 20 soldados de las SS.

⁵¹ Roca también se encarna gráficamente al interior de *La casa* (2015), obra autobiográfica sobre la muerte del padre en la que, sin embargo, se presenta con otro nombre. Altarriba utiliza su propia imagen gráfica como alter ego para encarnar al profesor y asesino en serie de *Yo, asesino* (Altarriba y Keko, 2014). En *Paseo de los canadienses* (2015), Carlos Guijarro se integra en la historia y genera una narradora ficcional que vehicula el relato.

⁵² Operación inversa a la que sucede entre los dos tiempos en que también se desdobra el *Paseo de los canadienses*.

⁵³

http://internacional.elpais.com/internacional/2016/11/29/mundo_global/1480438226_215569.html

Notas de las páginas 156-70

CONCLUSIÓN: CONCLUSIÓN: POR LOS UMBRALES DE LA MEMORIA

¹ En el libro II de las *Confesiones* (1771) y en la cuarta ensoñación de *Ensoñaciones del paseante solitario* (1778), Rousseau recupera un episodio de su vida en en que tras robar una cinta, acusa a la sirvienta que es despida

² Derrida (2006) define los espectros como “neither soul nor body, and both one and the other” (5).

³ “Franco, Franco, que tiene el culo blanco...”

⁴ Recuérdense las incongruencias señaladas en el capítulo: La *buena Princesa republicana* y los *malvados* Kaijus provenían del *mismo* “inframundo.” El grana y oro da textura inopinadamente a ambas creaciones, todo ello inscrito en geografías maniqueas, ya sea de Fascistas malvados y republicanos puros o, en el caso de *Pacific Rim*, salvadores occidentales frente a monstruos orientales

⁵ El problema educativo persiste todavía en la actualidad. Gobiernos socialistas y gobiernos conservadores herederos del franquismo siguen alternando planes educativos al ritmo que se alternan sus mandatos. La Institución Libre de Enseñanza tuvo medio siglo de vida, la franquismo se alargó, incluso durante la democracia, otro tanto. Desde Ley Orgánica reguladora del Derecho a la Educación (LODE) de 3 de julio de 1985, han habido cuatro leyes educativas que los dos partidos mayoritarios han revocado o

implementado

⁶ “Crumb, Spiegelman y Taniguchi, los abuelos del movimiento, todavía no han cumplido los setenta años. Chris Ware, Daniel Clowes, Seth, Emmanuel Guibert, David B. o Blutch no llegan siquiera a los cincuenta” (García, 273)

⁷ “Comprehensive analytic knowledge then consists in reconstruction or re-composition of a thing by means of synthesizing the perspectives. This synthesis, while helping us satisfy needs, never gives us the thing itself; it only gives us a general concept of things. Thus, intuition reverses the normal working of intelligence, which is interested and analytic (synthesis being only a development of analysis)”.
<https://plato.stanford.edu/entries/bergson/>

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003. Impreso.

Allbritton, Dean. "Recovering Childhood: Virulence, Ghosts, and Black Bread" *Bulletin of Hispanic Studies* 91.6 (2014): 619-36. Impreso.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. Print.

Andrés del Pozo, Natalia. "Pa negra: Lobos con piel de cordero o la expulsión de una Arcadia soñada". *Hispanet*. 4 (2011): 1-32. Impreso.

Altarriba, Antonio, Kim. *El Arte De Volar*. Alicante: Edicions de Ponent, 2009. Print.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971.

Arata, Luis. "I am Ana. The Play of Imagination in *The Spirit of the Beehive*" *Quarterly Review of Film Studies* 8.2 (1983): 27-33.

Ashuri, Tamar. "Joint Memory: ICT and the Rise of Moral Mnemonic Agents" *On Media Memory: Collective Memory In A New Media Age* (2011): 104-16

Baetens, Jan, and Hugo Frey. *The Graphic Novel: An Introduction*. , 2015. Print.

Baena, Julio. "Sintaxis de la ética del texto: Ricote, en el *Quijote II*, *La lengua de las mariposas*". *Bulletin of Spanish Studies*. 83.4 (2006): 505-522. Impreso.

Bajtín, Mijail. *Teoría Y Estética De La Novela: Trabajos De Investigación*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Print.

Berman, Jessica. *Modernist Commitments: Ethics, Politics, and Transnational Modernism*. Columbia University Press: New York, 2011.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.

Blázquez Fraile, Agustín. *Diccionario Latino-Español, Español-Latino*. Barcelona: Ramón Sopena, 1988: 217.

Bouissac, Paul. *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. Print.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. New York: Routledge, 1984. Print.

Camino, Mercedes M. *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War: Resistance and Guerrilla, 1936-2010*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.

Carr, Raymond. *España: De La Restauración a La Democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1983. Impreso.

Castellani, Jean Pierre. “Comer en la guerra civil: representación y papel de la comida en ¡Ay, Carmela!, de Carlos Saura”. *Revista de Filología Románica* 5 (2007): 357-367

Castro de Paz, Luis. “Generaciones, Adaptaciones Y Dignidades : Sobre ‘la Lengua De Las Mariposas’”. *Revista suiza de literaturas románicas* 42 (2002): 33-45. Impreso.

Carrasco, Cristina. "Contestatory Fairy Tales and Liminal Spaces in Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 31-32 (2011): 13-30.

Chute, H. (2008). "Comics as Literature? Reading Graphic Narrative" *PMLA*, 123 (2),452-465.

Colmeiro, José F. "A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain". *Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*. 4, 17-34. Web. [Consultado 21 Feb 2014].

Cohen, Jeffrey J. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Impreso.

Cuerda, José L, Rafael Azcona, Gómez F. Fernán, Manuel Lozano, Uxía Blanco, and Manuel Rivas. *Butterfly*. Burbank, Calif: Miramax Home Entertainment, 2001.

Curry, Richard K. "Clarifying the Enigma: 'Reading' Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*" *Bulletin of Hispanic Studies* 83 (1996): 269-75.

Davies, Ann, Deborah Shaw, and Dolores Tierney. *The Transnational Fantasies of Guillermo Del Toro*. , 2014.

Davison, Jon. *Clown*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2013. Print.

Deaver, William O. Jr. "El laberinto del fauno: una alegoría de la España democrática". *Romance Notes* 49.9 (2009): 155-65. Impreso.

De la Fuente Soler, Manuel. "La memoria en viñetas : historia y tendencias del cómic autobiográfico" *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 20 (2011): 259-276.

De la Iglesia, Alex , Carlos Areces, Carolina Bang, and Antonio . Torre. *Balada Triste De Trompeta*. Madrid: Warner Bross Entertainment España, 2010.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Print.

Deleyto, Celestino. “Women and Other Monsters: Frankenstein and the Role of the Mother in *El espíritu de la colmena*” BHS 76.1 (1999) : 39-51.

Del Toro, Guillermo , Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú, and Doug Jones. *Pan's Labyrinth* . , 2016.

Deveny, Thomas G. *Contemporary Spanish Film from Fiction*. Scarecrow Press: Lanham, 1999. Impreso.

_____ “Pa Negre (Pan negro): Bildungsroma/Bildungsfilm de memoria histórica”. *La nueva literatura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae (2012): 397-416.

Derrida, Jacques. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge: New York, 1996. Impreso.

Gwynne Edwards, *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*. London: Boyers, 1995.

Egea, Juan F. —El monstruo metafórico en *El espíritu de la colmena*.” *Revista de Estudios Hispánicos* 36 (2002): 523-43.

El Refaie E. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015. Print.

Erice, Víctor, Gómez F. Fernán, Isabel Tellería, Ana Torrent, Luís . Pablo, Angel Fernández-Santos, and Luis Cuadrado. *The Spirit of Beehive*. S.l.: Criterion, 2006.

Evans, Peter W. —El espíritu de la colmena: The Monster, the Place of the Father, and Growing Up in the Dictatorship. *Vida Hispánica* 31.3 (1982): 13-7.

Faust, M. A. & Glenzer, N. (2000). “I could read those parts over and over”: Eighth graders rereading to enhance enjoyment and learning with literature. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 44 (3), 234-239.

Folkart, Jessica A. *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium: The Ends of Spanish Identity*. Lewisburg: Bucknell Univ Press, 2016. Print.

Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” *Littoral* 9 (1983): 51-82. Print.

_____ *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1992. Print.

_____ *La hermenéutica del sujeto: curso en el Collège de France, 1981-1982*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Print.

_____ “Coraje y verdad”. en Tomás Abraham *El Último Foucault*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003. Print.

_____ *Abnormal: Lectures at the Collège De France, 1974-1975*. New York: Picador, 2003b. Print.

_____ *Nacimiento de la biopolítica: curso del Collège De France (1978-1979)*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2009. Print.

_____ *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2010. Print.

Galán Fajardo, Elena; Rueda Laffond, José Carlos. “Those Wars are also my War: an Approach to Practices of Postmemory in the Contemporary Spanish Comic” *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* 8.1 (2016): 63-77. Print

- Gallardo, Miguel, and Sarmiento F. Gallardo. *Un Largo Silencio*. Bilbao: Astiberri, 2012. Print.
- García, Santiago. *La Novela Gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2014. Print.
- Gavela Ramos, Yvonne. "El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del Fauno*." *BHS*. 88.2 (2011): 179-96. Print
- Gildea, Robert (2015). *Fighters in the shadows : a new history of the French resistance*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gillet, John. "The Spirit of the Beehive" *Sight and Sound* 43.1 (1973): 56
- Giménez, Carlos. *España, Una, Grande Y Libre*. Barcelona: DeBolsillo, 2013. Print.
- _____ *Todo Paracuellos*. Barcelona: Debolsillo, 2014. Print.
- Gómez L-Quñones, Antonio. "Faries, Maquis, and Children without School". *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film* (Ed. Carolina Rocha & Georgia Seminet). New York: Palgrave Macmillan, 2012. Print
- Gonzalez Arce, Teresa. "El texto migratorio: Nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas." *Alpha* 29 (2004): 135-50. PGirard, René. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965. Print.
- González, Arce T. "El texto migratorio: nota sobre la adaptación cinematográfica de tres cuentos de Manuel Rivas." *Alpha (osorno)*. (2004): 135-150. Print.
- Greenhill, Pauline, and Sidney E. Matrix. *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2010. Print.

- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Jackson: Univ Pr Of Mississippi, 2009. Print.
- _____. *Comics and Narration*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013. Print.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row, 1989. Print.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson, Miss: University Press of Mississippi, 2006. Print.
- Herzberger, David K. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Higginbotham, Virginia. *Spanish Film under Franco*. Austin: University of Texas Press, 1988. Impreso.
- Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*. London: BFI Books, 1986.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach" *New Literary History* 3.2 (1972): 279-299.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1981. Print.
- Jerez-Farrán, C. "Foucault, San Jerónimo, y la mujer fatal: apropiación y subversión de la iconografía religiosa en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice." *Hispanic Research Journal*. 15.2 (2014): 149-166. Print.

Jones, Owain. "‘I was Born But...’: Children as other/nonrepresentational subjects in emotional and affective registers as depicted in film". *Emotion, Space and Society* 9 (2013): 4-12.

Kansteiner, Wulf. "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies" *History and Theory* 41.2 (2002): 179-197.

Kay, Lucy, Zoë Kinsley, Terry Phillips, and Alan Roughley. *Mapping Liminalities: Thresholds in Cultural and Literary Texts*. Bern: Peter Lang, 2007. Print.

Klapan, Gregory. "La representación de la represión franquista en *La lengua de las mariposas*". *Área Abierta* 27 (2010): 1-10.

Klein, Kerwin L. "On the Emergence of *Memory* in Historical Discourse" *Representations*, 69: 127-50.

Kearney, Richard. *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*. London: Routledge, 2007. Print.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press: New York, 1984.

Labanyi, Jo. "Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain" *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practices*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 2002: 1-14.

_____ "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". *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000: 65-82.

Labrador Ben, Julia. "La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*" *ARBOR Ciencia*.187-748 (2011): 421-28.

Levinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito*. Salamanca : Ediciones Sígueme, 1987

Lough, Francis. "*La lengua de las mariposas*: Symbolism and Nostalgia in an Ideological Context." *Symbolism 1* (2007): 149-68. Print.

Lury, Karen. *The child in film : tears, fears and fairy tales*. London : I.B. Tauris, 2010. Impreso.

Magnussen, Anne. "Mara and Paracuellos. Interpretations of Spanish Politics. from the Perspective of the Comics" *Scandinavian Journal of Comic Art (SJoCA)* 1:1 (2012): 26-44.

Makris, Mary. "The Uses and Abuses of Poetry and Music in the Play/Film '¡Ay Carmela!'" *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. 2 (1999): 326-335.

Mandolessi, Silvana; Pope, Emily. "Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del fauno* de Guilelrmo del Toro". *Confluencia*. 27.1 (2011): 16-32.

Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002. Print.

McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, NY: DC Comics, 1999. Print

McDonald, Keith, and Roger Clark. *Guillermo Del Toro: Film As Alchemic Art*. , 2014. Print.

McGowan, Todd; Kunkle, Sheila. *Lacan and Contemporary Film Theory*. Other Press: New York, 2004. Impreso.

McManus, Donald C. *No Kidding!: Clown As Protagonist in Twentieth-Century Theatre*. Newark: University of Delaware Press, 2003. Print.

Merino, Ana. *El Cómic Hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003. Print.

Merino, Ana, Tullis Brittany. "The Sequential Art of Memory: The Testimonial. Struggle of Comics in Spain" *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century. Hispanic Issues On Line* 11 (2012): 211-25.

Miles, Robert J. "Entre dos fuegos': the function of Teresa and the possible subplot in *El espíritu de la colmena*". *Journal of Romance Studies* 7.2 (2007): 99-122.

_____ "Reclaiming Revelation: Pan's Labyrinth and The Spirit of the Beehive". *Quarterly Review of Film and Video* 28.3 (2011): 195-203. Print

Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Ediciones Libertarias: Madrid, 2002. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Print.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire" *Representations* 26 (1989): 7-24.

Noriega, Elío C. *El Nacionalismo En México: VIII Coloquio De Antropología E Historia Regionales*. Zamora, Mich: El Colegio de Michoacán, 1992. Impreso.

Núñez, Clara Eugenia. "El capital humano en el primer franquismo," C. Barciela ed. *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 2003 (27-53). Impreso.

Palaver, Wolfgang. *René Girard's Mimetic Theory*. East Lansing: Michigan State University Press, 2013. Impreso.

Payne, Stanley G. *El Primer Franquismo, 1939-1959: Los Años De La Autarquía De España*. Madrid: Temas de Hoy, 1997. Impreso.

Pérez, Firmat G. *Literature and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham: Duke University Press, 1986. Print.

Perri, Dennis. "Sinisterra's and Saura's *¡Ay Carmela!* Remembering and Dealing with the Civil War" *Hispanic Journal* 23.1 (2002): 113-124. Print.

Picart, Caroline J, and John E. Browning. *Speaking of Monsters: A Teratological Anthology*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.

Postema, Barbara. *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments*. , 2013. Print.

Rancière, Jacques. *La Palabra Muda : Ensayo Sobre Las Contradicciones De La Literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Print.

Renan, Ernest. *What Is a Nation?* Toronto, Ont: Tapir Press, 1996. Print.

Rey Álvarez, Alfonso. "El género picaresco y la novela" *Bulletin Hispanique* 89 (1987): 88-118.

Riberiro de Menezes, Allison. "¿Una agonía esperpéntica? Shifting Memory Horizons and Carnavalesque Representations of the Spanish Civil War and Franco Dictatorship". *Bulletin of Hispanic Studies* 91 (2014): 239-253. Print.

Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago press, 2006. Print.

Riley, E. C. "The Story of Ana in *El espíritu de la colmena*," *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 491-97. Print.

Rivero, Franco M. "El Esperpento En El Cine De Álex De La Iglesia." *Journal of Communication*. 10.10 (2015): 360-392. Print.

Roca, Paco. *Los Surcos Del Azar*. Bilbao: Astiberri, 2014. Print.

Rocha, Carolina; Seminet, Georgia. Ed.: *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America. Children and Adolescents in Film*. New York: Palgrave McMillan, 2012. Impreso.

Rossington, Michael, and Anne Whitehead. *Theories of Memory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. Print.

Rosón, María; Vega, Jesusa. "Goya, de la República al Franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)". *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009 (245-259). Impreso.

Russell, Dominique. "Monstrous ambiguities: Victor Erice's El espíritu de la colmena". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 32.1 (2007): 179-203.

Ryan, Lorraine. *Memory and Spatiality in Post-Millennial Spanish Narrative*. Burlington, VT: Ashgate, 2014. Impreso.

Said, Edward W. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978. Print.

Sánchez Biosca, Vicente. *Cine y Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 2006. Impreso.

Sánchez Zapatero, Javier. "La memoria de la guerra civil en viñetas: *El arte de volar y Un largo silencio*" *Revista Signa* 25 (2016): 1081-1095.

Santiesteban, Oliva H. *Tratado De Monstruos: Ontología Teratológica*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2003. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado: Cultura De La Memoria Y Giro Subjetivo : Una Discusión*. Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005. Print.

Saura , Carlos; Gómez, Andrés Vicente; Carmen . Maura, Pajares, Andrés; Gabino . Diego. Ay, *Carmela!*, Lolafilms, 2006.

Sawers, Naarah. "Building the Perfect Product. The Commodification of Childhood in Contemporary Fairy Tale Film" *Fairy Tale Film. Visions of ambiguity* (Ed. Greenhill & Matrix). Logan: Utah State University Press, 2010. Impreso.

Shaw, Deborah. *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo Del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón.* , 2013. Print.

Sherriff, Gina. "Franco's Monsters: the Fantasy of Childhood in El Laberinto Del Fauno and Balada Triste De Trompeta." *Confluencia*. 30.2 (2015): 127-139. Print.

Smith, Barbara H. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988. Print.

Smith, Paul Julian. The Spirit of the Beehive: Spanish Lessons. 9/18/2006.
<http://www.criterion.com/current/posts/447-the-spirit-of-the-beehive-spanish-lessons>.

_____ "Pan's Labyrinth." *Film Quarterly* 60.4 (2007).

Spariosu, Mihai. *The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality, and the Study of Literature.* , 1997. Print.

Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in cultural politics*. New York: Routledge, 1988.

Stanley, Maureen Tobin. "El cuerpo femenino como emblema nacional en los filmes *¡Ay, Carmela!* y *El espinazo del Diablo*" *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, 3.1 (2006): 70-84

Stone, Rob. *Spanish Cinema*. Harlow, England: Pearson Education Limited, 2002.

Szakolczai, Arpad. "Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events". *International Political Anthropology* 2 (2009): 141-172. Web. [Consultado 4 Abril 2013]

Thomassen, Bjorn. "The Uses and Meanings of Liminality". *International Political Anthropology* 2 (2009): 5-27. Web. [Consultado 4 Abril 2013]

_____ *Liminality and the Modern. Living through the In-between*. Burlington, VT : Ashgate, 2014.

Thrift, Nigel. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Routledge: London, 2007. Impreso.

Trabado, Cabado J. M. *La Novela Gráfica: Poéticas Y Modelos Narrativos*. Madrid: Arco/Libros, 2013. Print.

Turner, Victor. "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage". *The Forest of Symbols; Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967.

_____ "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology". *Rice University Studies*. 60.3 (1974): 53-92. Impreso.

The Ritual Process. Structure and Anti-Structure.

Ithaca, NY: Cornell University Press, 1966.

Valero Martínez, Tomás. “*El espíritu de la colmena*”. *Cinehistoria*. Web

[Consultado 24 abril 2015]

Villaronga, Agustí, Emili Teixidor, Francesc Colomer, Marina Comas, and Nora Navas. *Pa Negre: Pan Negro*. Barcelona: Massa d'Or, 2010.

Viljoen, Hein, and der M. C. N. Van. *Beyond the Threshold: Explorations of Liminality in Literature*. New York: Peter Lang, 2007. Print.

Vivancos, Ana. “Malevolent Fathers and Rebellious Daughters: National Oedipal Narratives and Political Erasures in *El laberinto del fauno* (2006)”. *Bulletin of Spanish Studies* 89.6 (2012). 877-93.

Williams, Linda. “When the Woman looks” Web. Consultado en 1 mayo 2013.
<https://www.northernhighlands.org/cms/lib5/nj01000179/centricity/domain/92/week3-williams-womanlooks.pdf>

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1975. Impreso.

Wilson, Douglas. “Case Studies: *Pa Negre* (*Black Bread*)”. *Variety* (2010): 5.

Wright, Sarah. *The Child in the Spanish Cinema*. New York: Manchester Univ. Press, 2013. Impreso.

Zipes, Jack. *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge, 2011. Impreso.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores Argentina, 2005. Print

_____ *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Zumalde Arregi, Imanol. “El laberíntico caso del Fauno. A propósito de la identidad nacional de las películas” *Revista de estudios de comunicación* 34 (2013): 195-209. Print.