

CRIATURAS DE LA GUERRA

Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo

CHILDREN OF THE WAR. TRAUMATIC MEMORIES OF THE CIVIL WAR ON SPANISH CONTEMPORARY CINEMA

Manuel Nicolás Messeguer*
Universidad de Murcia

RESUMEN

Este artículo aborda el estudio de un conjunto de películas de la primera década del siglo XXI que, con el trasfondo de la Guerra Civil y la Posguerra, han construido relatos desde las coordenadas del cine fantástico y de terror. Estas películas que se distancian de la tradición del drama social y político, evidencian una forma distinta de mirar y sentir la historia española. Las películas a las que nos referimos son: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), ambas de Guillermo del Toro; *Balada triste de trompeta* (2010), de Álex de la Iglesia; y *El mar* (2000) y *Pa negre* (2010), de Agustí Villaronga. En todas ellas hay un tema común: una infancia traumatizada por los desastres de la guerra. A través del presente artículo se analizarán estos relatos tomando como eje fundamental la presencia del concepto estético de “lo siniestro”, auténtico motor ficcional para el sustrato histórico de estos filmes.

PALABRAS CLAVE

Estética cinematográfica, terror, siniestro, Guerra Civil Española, cine español contemporáneo

La Guerra Civil Española ha sido un prioritario objeto de estudio historiográfico y fundamento para la especulación ficcional desde su propia contemporaneidad. Tan antiguos como las películas y relatos literarios relacionados con la Guerra Civil han sido los recelos y las apelaciones a la responsabilidad historiográfica que se hacían a sus autores. A los relatos ficcionales sobre la Guerra Civil se les ha pedido desde las distintas tendencias ideológicas un compromiso con conceptos como verdad, justicia y dignidad. Fue a partir del cierre del proceso de transición a la democracia y después de una oleada de películas que proponían puntos de vista ideológicos hasta entonces prohibidos,

* mnicolas@um.es

cuando aparecieron nuevas coordenadas genéricas en las películas que abordaban la Guerra Civil Española y sus consecuencias inmediatas.

Este artículo aborda el estudio de un pequeño conjunto de películas de la primera década del siglo XXI que con el trasfondo de la Guerra Civil y la Posguerra han construido relatos desde las coordenadas del cine fantástico y de terror. Dichas películas exploran un espacio poco transitado en el ciclo de ese período y evidencian una forma distinta de mirar y sentir la historia española. Después de haber dado lugar a un variopinto abanico de películas de ficción, la Guerra Civil Española aparece como trasfondo en una nueva coctelería de géneros en la que se mezclan referentes globales con tradiciones nacionales. Si, como bien ha explicado Sánchez-Biosca, se había transitado de la construcción de relatos míticos a la yuxtaposición de fragmentarios relatos memorísticos, con los filmes citados podemos constatar una nueva relación con el pasado y un tipo de relatos cuyas características trataremos de dilucidar.¹

TRATAMIENTOS GENÉRICOS INUSUALES PARA EL RELATO HISTÓRICO

El tema de la Guerra Civil Española pocas veces ha dado lugar a películas del género bélico propiamente dicho. No se han prodigado ni la acción, ni el tono épico que ha caracterizado a este género en la que podría ser su formulación clásica hollywoodiense. Tradicionalmente las coordenadas genéricas del drama sociopolítico e histórico y del melodrama han marcado las películas ambientadas en la Guerra Civil Española y la Posguerra.

En la última década han aparecido insólitas propuestas que se distancian voluntariamente del rigor histórico, de la reflexión sociopolítica o de la revisión de la memoria. Nos referimos a tratamientos genéricos en los que la trascendencia de los acontecimientos históricos y la inquietud por investigarlos, explicarlos o interpretarlos pasan a un segundo plano. Se trata de relatos construidos con un tratamiento distante y desinhibido que ha posibilitado que el tema de la guerra aparezca en relación a elementos fantásticos y a emociones más propias del cine de entretenimiento que de un cine comprometido. Los casos a los que nos referimos son: dos producciones hispano-mexicanas del director y guionista mexicano Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), el largometraje español del director y guionista Álex de la Iglesia *Balada triste de trompeta* (2010) y los filmes del director Agustí Villaronga *El mar* (2000) y *Pa negre* (2010).

Ante los cinco largometrajes citados cabe preguntar de qué modo los mecanismos de construcción ficcional hacen de un pasado trágico el trasfondo de relatos fantásticos y de terror. En primer lugar hay un requisito: la libertad a la hora de manejar el tema de la Guerra Civil Española y sus consecuencias, incluso la renuncia a participar en un debate ideológico y político en toda su complejidad. Especialmente interesante a este respecto resulta el cuidadoso tratamiento que hace Villaronga del contexto histórico. Pilar Pedraza, autora de una monografía dedicada al cineasta mallorquín, se refiere así a sus películas:

¹ Se trata de una de las tesis fundamentales expuesta en su libro *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*, publicado en 2006.

No hablan de política ni de una guerra determinada, sino del mal y de su transmisión. Y no sólo no son políticas sino que, lejos de difundir posiciones éticas pretendidamente universales, mantienen una postura moral abierta y atenta, una mirada que no parpadea ante la ambigüedad, un dedo que no señala culpables sino sólo participantes en una tragedia repetida y tal vez inevitable.²

En segundo lugar, el estudio de las películas que aquí nos ocupan nos muestra un elemento que interviene de forma desigual y multiforme en su estructura narrativa y estética: la poética de lo siniestro. La irrupción de lo siniestro se justifica generalmente desde la mirada inquieta de un niño, ya que está desprovista de prejuicios para distinguir entre lo real y lo fantástico. Por eso, es un sujeto desestabilizador del relato. La poética de lo siniestro se verá acompañada de elementos de la tradición cultural que enriquecerán la particularidad del film pero también le otorgarán solidez narrativa y estética. Encontraremos, pues, interesantes interacciones de lo siniestro con la estructura del cuento maravilloso, de la tragedia griega o del relato de terror, y con tratamientos que van desde lo más artificioso a lo más naturalista, pasando por lo esperpéntico y la elaboración metafórica. Estos elementos ya han ocupado un lugar destacado en la tradición del cine español, donde tienen una especial relevancia dos filmes: *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955) y *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). En ambas se pone en juego hábilmente la poética de lo siniestro y en ambas se encuentran referencias explícitas al cuento maravilloso, a lo trágico, a lo metafórico, e incluso al propio cine de terror. Por supuesto, combinan estos elementos con planteamientos y objetivos muy distintos. El relato fantástico con apariencia de cuento infantil al que nos referimos encuentra una reveladora definición en el prólogo de José María Sánchez-Silva a su *Marcelino pan y vino*:

He pensado que frente a las varias fantasmagorías de ahora, estaría bien contar a los niños [...] una historia cristiana y muy como dulce y suave y hasta algo preñada de la idea de la muerte, tan ajena a la juvenil grey por lo común. [...] Me parece necesario oponer a este mundo de puñetazos y de tiros, de besos lascivos y de turbias intrigas, una relación sencilla y pura, ni antigua ni moderna.³

En los apartados sucesivos profundizaremos en la poética de lo siniestro que se pone en juego en cada película y en su relación con alguno de los elementos de la tradición cultural a los que hemos aludido.

EL FANTASMA SINIESTRO EN *EL ESPINAZO DEL DIABLO*

El espinazo del diablo se encuentra entre las películas de fantasmas atormentados que habitan amplias casas aisladas y que piden un justo castigo para el causante de su muerte. La localización del orfanato en medio de un paisaje desértico ofrece además referencias espaciales al *western*. El crítico Carlos Aguilar considera que desde el referente de la *ghost story* anglosajona “funde la lóbrega *haunted house* henchida de

² PEDRAZA. *Agustí Villaronga*, p. 18.

³ Extraído del prólogo de SÁNCHEZ-SILVA. *Marcelino pan y vino*, p. 9.

secretos de ultratumba con el luminoso *fort*, aislado en un desierto hostil y sacudido por conflictos internos y amenazas externas”.⁴

El espinazo del diablo nos sitúa en las últimas semanas de la Guerra Civil Española. Un prólogo previo a los títulos de crédito introduce una secuencia de imágenes a modo de texto incompleto (la caída de una bomba desde un avión, un niño en el suelo sangrando por la cabeza mientras otro niño lo observa asustado, un cuerpo hundiéndose en el agua...). Al mismo tiempo una voz en *off* recita: “¿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”.

Tras los títulos de crédito se produce la llegada de un niño, Carlos, al orfanato de Santa Lucía. Allí tendrá que adaptarse a las rutinas y sufrir las hostilidades iniciales de Jaime, el cabecilla de sus nuevos compañeros, así como el carácter agrio de Jacinto, un hombre joven empleado en el orfanato que se avergüenza de haber sido un huérfano de la institución. Los adultos dejarán entrever unas relaciones viciadas, marcadas por la pérdida de esperanza y la frustración. Pero lo más extraño para Carlos será la presencia de “el que suspira”, un ser espectral que desde su llegada parece querer comunicarse con él. La presencia del fantasma y la inminente llegada de los franquistas precipitarán que Carlos vaya descubriendo los oscuros secretos que se ocultan en el orfanato: las ambiciones y la sangre fría de Jacinto; la relación de este con Conchita, la joven cuidadora; el asesinato de Santi; o el insano triángulo sentimental conformado por Jacinto, Carmen (directora del orfanato) y el maestro Casares.

Una característica de los fantasmas según la descripción del prólogo del film es que, debiendo habitar el mundo de los muertos, continúan en el de los vivos, son “algo muerto que parece por momentos vivo aún”. Y esta forma de concebir la presencia de un fantasma en un mundo gobernado por las leyes de la naturaleza resulta muy similar a la definición de lo siniestro que hizo el filósofo Friedrich Schelling: “se denomina *Unheimlich* [siniestro] todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante... se ha manifestado”. Se trata de una de las definiciones de lo siniestro con más fortuna teórica, especialmente desde que la utilizara Sigmund Freud en su ensayo *Lo siniestro*.⁵

Teniendo en cuenta esta definición, lo que produce el desequilibrio y la perturbación en el mundo de los vivos no es el hecho de que existan elementos que escapan a las leyes naturales conocidas, sino que estos elementos emerjan. Y que lo hagan resquebrajando la conciencia que el ser humano tiene de la realidad. Esta irrupción generará una perturbación en los personajes que se extenderá al espectador al convertirlo en testigo del aterrador acontecimiento. De este modo se cumplen dos de las tres

⁴ AGUILAR. *Cine fantástico y de terror español – 1984-2004*, p. 506.

⁵ HOFFMANN; FREUD. *El hombre de arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, p. 17. La primera edición de *Lo siniestro* fue publicada en 1919, a través del artículo titulado “Das Unheimliche” en la revista *Imago*. El filósofo Eugenio Trías publicó por primera vez en 1982 el ensayo *Lo bello y lo siniestro* donde lleva a cabo un ejercicio de reflexión estética y análisis sobre las fronteras entre lo bello y lo siniestro. Jesús González Requena publicó en 1997 un revelador estudio del texto de Freud y del cuento de Hoffmann titulado “Emergencia de lo siniestro” (en la revista *Trama&Fondo*).

condiciones que, según Todorov, hacen que un relato sea fantástico: que el texto obligue al lector a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos; y que esta vacilación pueda ser sentida por un personaje, con lo cual la propia vacilación aparece representada.⁶

La siguiente cuestión que cabe plantear es: ¿qué hace que algo que debiera permanecer oculto se manifieste? Freud propone una explicación en su citado ensayo: la represión convierte en angustia los impulsos emocionales, de ello se deriva que “lo angustioso es algo reprimido que retorna”.⁷ De modo que la represión genera angustia y esta puede llegar a un punto de intensidad en la que hace que lo que fue reprimido retorne provocando un profundo desequilibrio emocional y cognitivo.

En *El espinazo del diablo* estos conceptos psicoanalíticos no se desarrollan en un solo individuo sino en una comunidad cerrada, cuyos miembros – les guste o no – mantienen unos vínculos muy estrechos. En la vida de esa comunidad y coincidiendo con un bombardeo durante la Guerra Civil Española se produce un hecho accidental que deriva en un crimen: Jacinto es sorprendido por Santi mientras intenta abrir la caja fuerte del orfanato. El niño intenta huir pero, en un forcejeo con Jacinto, recibe un fuerte golpe en la cabeza que le deja semiinconsciente. Jacinto ata unos pesos al cuerpo aún vivo de Santi y lo arroja a un depósito de agua. Con ello el cadáver violentado de Santi se convierte en “un insecto atrapado en ámbar”. El crimen perpetrado es fruto de la codicia y la violencia de un ser humano que, tras dar el paso, ha abierto de par en par la puerta del mal. Como testigo simbólico de esa irrupción puntual del mal quedará un gigantesco proyectil que la noche del crimen cae sin estallar en el patio del orfanato, otro objeto “muerto que parece por momentos vivo aún”. Esa bomba sin estallar recordará de forma metafórica la presencia oculta de un mal que desde esa noche habita el orfanato y del que es portador un sujeto visible a los ojos de todos: Jacinto.



Ilustración 1 - Fotograma de *El espinazo del diablo*

⁶ TODOROV. *Introducción a la literatura fantástica*, p. 43-44.

⁷ HOFFMANN; FREUD. *El hombre de arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, p. 27-28.

El asesinato parece no haber dejado testigos ni huellas. La verdad del crimen se halla reprimida por el miedo y por el instinto de conservación de Jacinto y de Jaime. Lo siniestro emerge a través del fantasma para reinstaurar la justicia, de modo que lo siniestro no es una manifestación del mal, sino una advertencia sobre el mal que habita en el mundo de los vivos. Lo siniestro emergerá adoptando la forma de “una fotografía borrosa” del cuerpo de Santi y de su voz. Por eso se manifiesta con frecuencia como “el que suspira” intentando revelar la verdad pero también advirtiendo que lo que él sufrió es “un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez”. La concepción del fantasma en *El espinazo del diablo* es, por tanto, una trasposición de la clásica definición de lo siniestro. Además, es tan atinada que no puede proceder del mundo de los vivos, sino de una mente científica que ha traspasado las fronteras de la muerte. Y es así como el fantasma del maestro Casares en un prólogo situado en un tiempo indeterminado con respecto a la línea narrativa del film, se ha manifestado para relatar la historia del orfanato.

EL LABERINTO DEL FAUNO. *UN SINIESTRO CUENTO MARAVILLOSO*

En términos genéricos, *El laberinto del fauno* participa de situaciones características del *western* (con soldados que persiguen a bandidos o los asaltos al tren y al caserío), de las películas bélicas de partisanos antinazis o de las películas españolas y mexicanas de bandoleros. No obstante, el género dominante es el fantástico filtrado por la estructura y la vocación mitográfica del cuento maravilloso. En este punto establece un estrecho vínculo con los dos referentes históricos citados anteriormente: *El espíritu de la colmena* y *Marcelino pan y vino*.

El laberinto del fauno, como hará de otro modo *Pa negre*, retoma la tradición de un conjunto de películas ambientadas en la Posguerra, en un entorno rural y narradas desde el punto de vista de un niño cuya mirada hace desestabilizar el texto fílmico tanto en su dimensión epistemológica como ontológica. En esta tradición en la que *El espíritu de la colmena* es referencia imprescindible resulta bastante funcional que la mirada del niño sea la instancia narrativa de referencia. También resulta clarificador que el marco y la estructura del relato sean puestos en relación con el cuento infantil. No es casual que *El espíritu de la colmena* se inicie con un rótulo de caligrafía infantil que reza: “Érase una vez...” o que *Marcelino pan y vino* y *El laberinto del fauno* inscriban su trama en el relato de un cuentacuentos.

El género del cuento maravilloso no sólo ofrece una estructura narrativa de referencia sino también una mayor flexibilidad a la hora de definir el estatuto de la realidad. Es decir, ofrece recursos para posibilitar la intromisión de seres y situaciones que escapan a las leyes de la naturaleza. El cuento maravilloso posee un carácter mítico por su procedencia ancestral y su vocación explicativa. En él resulta habitual el desarrollo temporal abstracto sobre un pasado impreciso y nebuloso en el que se evitan las referencias a acontecimientos concretos, así como a personajes y lugares reconocibles. En las películas estudiadas en este trabajo también se suelen ofrecer referencias temporales imprecisas e incluso confusas y los lugares se alejan conscientemente de los grandes centros de la historia.

El laberinto del fauno, film escrito y dirigido por el mexicano Guillermo del Toro, entrelaza dos líneas narrativas a lo largo de todo su metraje: una tiene un trasfondo histórico pretendidamente realista y la otra es de carácter fantástico. De una parte, la película desarrolla una visión polarizada de la España de 1944 en la que los héroes del bosque, los guerrilleros antifranquistas, se enfrentan a los malvados vencedores de la Guerra Civil representados por unos militares sanguinarios y vengativos, un cura glotón y despiadado y una oligarquía rural codiciosa e hipócrita. La segunda línea se construye sobre el universo de una niña que da la espalda al mundo gris, violento y deshumanizado de los adultos. La niña se llama Ofelia y desde el momento en el que atraviesa el bosque sobre el que tanto ha leído en sus cuentos fantásticos, comienza su descubrimiento de otro mundo al que, sin saberlo, pertenecía.

La arquitectura de la película, no sin cierta ambigüedad, propondrá la coexistencia de dos realidades paralelas. Ambas son introducidas sucesivamente desde los primeros instantes de la película con un doble principio. Tras los títulos de crédito y sobre el sonido de un jadeo y la melodía del tema principal del film aparece el siguiente texto con fondo negro: “España, 1944. La guerra civil ha terminado. Escondidos en las montañas, grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista, que lucha para sofocarlos”. Sobre la misma banda sonora, un movimiento de cámara nos lleva de la pantalla en negro al primer plano de una niña que sangra por la nariz. A partir de entonces una voz en *off* comenzará la narración de un cuento maravilloso: “Cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el reino subterráneo donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos”.



Ilustración 2 - Fotograma de *El laberinto del fauno*
El auténtico monstruo.

Este inicio de cuento se ve pronto acompañado por imágenes de las ruinas de Belchite (cerca de Zaragoza), sobre las que se superpone la citada voz en *off*. Por la vieja carretera de tierra que deja el pueblo a un lado, circula una comitiva de vehículos oficiales. Ofelia y su madre embarazada viajan en dirección a un caserío del Pirineo

aragonés para reunirse con el nuevo padre de familia, el capitán Vidal. Este pertenece a la Policía Armada franquista y tiene encomendada la misión de acabar con los guerrilleros republicanos que se refugian en las montañas. Ofelia está obligada a madurar y a dejar de ser el objeto de los cuidados de la madre, que ahora se debe a su nuevo esposo y al bebé del que está embarazada. La fantasía del universo de Ofelia le permitirá evadirse de la atmósfera de violencia que la rodea y del sufrimiento físico y emocional de las personas a las que quiere.

Teniendo en cuenta que en *El laberinto del fauno* es explícita la presencia del cuento maravilloso en una de las dos líneas narrativas, es fácil encontrar un buen número de las funciones estudiadas por Vladimir Propp en los personajes característicos de este tipo de cuento:⁸ sobre el protagonista recae una prohibición (II), se transgrede la prohibición (III), el héroe es reconocido (XXVII), el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (VIII), el héroe sufre una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico (VII), se propone al héroe una tarea difícil (XXV), el malvado queda desenmascarado (XVIII), la tarea es realizada (XXVI), el agresor es castigado (XXX), el héroe recibe una nueva apariencia (XXIX) y asciende al trono (XXXI). Lo interesante será cómo se entrelaza la dimensión maravillosa con la ficción de trasfondo histórico y cómo se hace participar a los personajes de la trama histórica de algunas de estas funciones.

La presencia de lo maravilloso también tendrá consecuencias en la forma de tratar lo siniestro. Todorov considera que lo fantástico deriva hacia lo “fantástico puro” cuando se hace “necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado”.⁹ De este modo, en *El laberinto del fauno* el universo fantástico se convierte pronto en familiar para Ofelia, con lo que el efecto perturbador de lo siniestro se invalida. Así, la inquietud se tornará pronto en suspense y lo que preocupará al espectador no serán los monstruos en sí mismos sino el peligro de las pruebas a las que se enfrenta Ofelia (las misiones encomendadas por el fauno) y los personajes más afines a ella en la trama de trasfondo histórico, Mercedes y el doctor Ferreiro, que han de ayudar a los guerrilleros poniendo su vida en peligro.

LO SINIESTRO Y LA MUERTE EN *EL MAR*

El mar no es una película de terror convencional. Como *Pa negre*, es ante todo una película de misterio y, por momentos, en las fronteras del terror. El terror y los fantasmas se someten a las reglas de la naturaleza. Por eso los fantasmas de los niños muertos no se aparecen como en *El espinazo del diablo* sino que habitan el alma de los protagonistas del film. El propio Villaronga ha explicado que en *El mar* hay mucho del cine de género, que “si en el terror tienes al *alien* o el monstruo, buscaba que el enemigo que acecha a los personajes fuera la propia enfermedad, sin rostro ni forma. Y eso trabajado en el sanatorio, que por momentos es un lugar malsano, espeso, de muerte”.¹⁰

⁸ PROPP. *Morfología del cuento*, p. 37-74.

⁹ TODOROV. *Introducción a la literatura fantástica*, p. 53, 71.

¹⁰ AGUILAR. *Cine fantástico y de terror español – 1984-2004*, p. 195.



Ilustración 3 - Fotograma de *El mar*

El mal está dentro y se manifiesta en forma de sangre.

Basada en una novela homónima de Blai Bonet, adaptada por Antoni Aloy, Biel Mesquida y Agustí Villaronga, *El mar* sitúa su comienzo en plena Guerra Civil. En la primera parte del film un grupo de niños de un pueblo mallorquín asistirá al estallido de violencia y crueldad provocado por la Guerra Civil Española. Los niños aprenderán la lección de los padres y llegarán a sentir el odio y la presencia de la muerte. Tras concluir esta parte, la voz en *off* que había iniciado el film retoma su discurso: “Así empezamos a vivir, Señor. Esta fue nuestra primera tierra, las primeras raíces, la conciencia primera. No recordéis, Señor, vuestro juicio encendido. Recordad que hemos sido criaturas de la guerra, que un día el tiempo, nosotros no, nos volvió a juntar”. Unos diez años después de los trágicos acontecimientos, tres de aquellos niños se volverán a encontrar inesperadamente en un hospital de tuberculosos. Francisca Luna se ha ordenado monja y trabaja como enfermera; Manuel Tur es un enfermo en estado avanzado que busca en la fe católica y la oración un modo de hallar paz. El que llega al hospital en último lugar es Andreu Ramallo, un joven poco afectado aún por la enfermedad y cuya llegada conmocionará el precario equilibrio emocional en el que viven sus amigos de la infancia.

Pilar Pedraza afirma que *El mar* “es un film siniestro porque habla del amor en términos de absoluta imposibilidad”¹¹ y no le falta razón si observamos desde el principio del film que al amor no correspondido de Francisca por Ramallo, le sigue la aparición de una Francisca que adopta el celibato y de un Manuel Tur que reprime con violencia su atracción sexual hacia Ramallo. Este amor imposible, por la angustia que genera, es el origen de la aparición de lo siniestro. Además, desencadenará el trágico final.

Es el particular sentido de Villaronga para trabajar con la poética de lo siniestro lo que en términos estéticos convierte *El mar* en una película de terror. Villaronga construye la emergencia de lo siniestro en dos planos diferenciados: uno metafórico y otro realista. En el plano metafórico son las atmósferas de los lugares, su luminosidad, la

¹¹ PEDRAZA. Agustí Villaronga, p. 51.

dominancia de los colores blancos y los tonos fríos y terrosos los que, en relación con los protagonistas y con lo que sabemos de ellos, inquietan profundamente. Agustí Villaronga tiene la capacidad de escenificar una sensación perturbadora del espacio habitado y del aislamiento en el que se encuentran el hospital y sus habitantes. Al mismo tiempo, tiene la capacidad de sugerir que el mundo exterior es profundamente hostil.

Lo siniestro se manifiesta en términos metafóricos a través de la sangre de los tuberculosos. La sangre representa algo oculto que horroriza al propio sujeto enfermo por su estrecha conexión con la muerte. Es un monstruo interior demasiado humano como para pertenecer al mundo de la fantasía, por mucho que la poética del film haga olvidar que los personajes habitan un mundo como el nuestro.¹² La ocultación de los deseos y las emociones o el enquistado trauma de la experiencia infantil aumentan la precariedad del equilibrio aparente que domina a los personajes. La sangre es un aviso, pero la violencia una realidad que irrumpe en situaciones bastante habituales en las vidas de Ramallo y Manuel Tur. La angustia de Ramallo se desborda tras una discusión con Eugeni, un hombre de mediana edad que ha sido su protector y amante y del que ha decidido desprenderse. Ramallo fuera de sí pateo sádicamente a un gato hasta dejarlo moribundo. Manuel Tur, que es testigo de la acción, acude después a intentar salvar al animal. Pero al comprobar que es imposible, lo deja aún vivo sobre la cama de Ramallo pidiéndole que lo mate. Más que la agresión, lo más violento y perturbador es que Ramallo tenga la sangre fría de dejar al gato moribundo. No obstante, la angustia de Manuel Tur tiene consecuencias más persistentes ya que se vuelca en el sentimiento de culpa, en la autorrepresión y en la autoflagelación. Manuel Tur rechaza con horror su tendencia homosexual y eso le lleva a ejercer la violencia sobre sí mismo, considerando que ataca así a sus demonios interiores.

Pero lo siniestro emergerá con una extremada violencia en dos situaciones especulares de crimen y suicidio: la incluida en el prólogo donde el niño Pau asesina a Julià y luego se suicida; y la del final del film, en la que Manuel Tur asesina a Ramallo y luego se suicida. La intensidad de esta última explosión de violencia será aún mayor teniendo en cuenta que vendrá precedida del brutal asesinato de Eugeni a manos de Ramallo. El mecanismo es claro: el que mata, es el siguiente en morir. Pero la causa última del mal que habita entre los protagonistas del film no depende de su libre albedrío, sino de su destino. De un destino unido irremisiblemente al verano de 1936: “No recordéis, Señor, vuestro juicio encendido. Recordad que hemos sido criaturas de la guerra”.

LA TRAGEDIA Y LO SINIESTRO EN *PA NEGRE*

Pa negre está basado en la novela homónima de Emili Teixidor, adaptada por Agustí Villaronga, y se sitúa en la inmediata posguerra española en una región montañosa de

¹² Merece la pena citar las lecturas que Pilar Pedraza suma a la comentada aquí (PEDRAZA. *Agustí Villaronga*, p. 20) afirmando que la presencia de la sangre “resitúa la enfermedad (tuberculosis) en una realidad contemporánea (SIDA) y también los cuerpos sangrantes en un género trastocado y menstruante, y en una vaga pero a veces insoportable conciencia de un imborrable pecado original”.

Cataluña. En el bosque que rodea su pueblo, un niño, Andreu, ha encontrado a su amigo Culet moribundo tras sufrir un accidente junto a su padre. Lo último que escucha Andreu de boca de Culet es el nombre de *Pitorliua*, un ser misterioso que, según se dice por esa región, habita en una cueva del bosque. La policía comienza a sospechar que precisamente el padre de Andreu, Farriol, está implicado en el doble homicidio. Ante la presión, Farriol decide huir. Su esposa, que ha de trabajar durante una larga jornada en una fábrica textil, tendrá que dejar a Andreu al cuidado de la abuela paterna, con sus tías y sus primos.

Cuando analizamos la irrupción de lo siniestro en un determinado relato, con frecuencia es el error del héroe o de alguien próximo el que hace que “algo que no debería mostrarse”, se manifieste. Y esta manifestación adopta en ocasiones la forma de lo terrible como superficie visible del mal. En este sentido, *Pa negre* supone la versión más compleja de la construcción de lo siniestro y en la solidez de su estructura narrativa encontramos un interesante paralelismo con la tragedia clásica griega. De este modo, el proceso trágico y la irrupción de lo siniestro caminan juntos. Lo siniestro y lo trágico son dos conceptos estético-literarios con una larga historia de interacción. En las películas estudiadas en este trabajo hay una presencia de lo trágico en el destino de los protagonistas o en lo inevitable del enfrentamiento con el mundo que les ha tocado vivir. La cuestión que a continuación abordamos es más concreta y se refiere a la presencia de los elementos narrativos de la tragedia griega: héroe trágico enfrentado a la inevitabilidad del destino, *hamartía* o acto erróneo, *metabolé* o cambio de fortuna, *hibris* u obstinación del protagonista por querer saber, *anagnórisis* o reconocimiento, y consecuencias punitivas del mismo.

Pa negre parece seguir varias de las consideraciones hechas por Aristóteles en su *Poética* sobre los personajes de la tragedia y su desarrollo, posibilitando que Andreu presente las características de una especie de héroe de la intrahistoria.

Los adultos están implicados en una cadena de errores entre los que el asesinato de Culet y su padre es un eslabón más. El crimen es el error con el que comienza el film y el causante del cambio de fortuna. Aunque en la tragedia clásica suele ser el mismo héroe el que comete el error, lo reconoce y sufre, en este caso, Andreu y su madre sufren directamente las consecuencias del error del padre, Farriol. El error de fondo de Farriol, el padre, es haber abandonado sus ideales convirtiéndose en un lacayo criminal de los señores Manubens para mejorar su situación y la de su familia. Se trata de un error que el padre estima inevitable y así se lo explicará después la madre a Andreu. Esto desencadenará un cambio de fortuna que obligará a que Farriol, mal mirado ya por su pasado de militancia izquierdista, tenga que huir dejando a su familia en la miseria. El error del padre se extiende a la madre, que se convertirá en justificadora del marido ante su hijo.



El padre visto como un ser inquietante.

El personaje que se obstina en saber es Andreu y su proceso de descubrimiento es arduo. La madre considera que es mejor que no sepa. Andreu quiere comprender por qué alguien ha querido asesinar a su amigo Culet y a su padre, quién es y qué ocurrió con Pitorliua, o por qué Farriol tiene que huir. Los padres de Andreu responden a sus inquietudes con respuestas esquivas, mentiras o silencio. Pero serán dos personajes tan trastornados como lúcidos los que le auxilien en su necesidad de saber: su prima Nuria, mutilada de una mano y profundamente recelosa con el mundo de los adultos, y Pauleta, esposa y madre de los asesinados, que en un par de intervenciones, desencadenará el reconocimiento. La conmoción provocada por la última revelación de Pauleta hará que Andreu dominado por un impulso siniestro decida infligir sobre su familia el castigo más duro posible. El mal iniciado por el error criminal del padre se transmitirá a Andreu y se manifestará en su comportamiento al final del film. Como consecuencia de su reconocimiento de la verdad, matará a los pájaros de su padre, recién ajusticiado en la prisión, y renegará de su madre (y de toda su familia) cuando pocos meses después haya sido adoptado por la familia Manubens.

El destino del héroe trágico es implacable. El proceso que vive Andreu es el más característico del héroe clásico, pero resulta muy revelador comparar su proceso con el de su prima Nuria. Ella encara la verdad desde el principio: ella sabe que su padre no está huido en Francia, como le intentan hacer creer, sino que se suicidó. Desde entonces es consciente de su soledad y de la capacidad de los adultos para mentir y juzgar con injusticia.

LO SINIESTRO ESPERPÉNTICO EN *BALADA TRISTE DE TROMPETA*

Balada triste de trompeta es una película de acción, suspense y terror, pero esta vez con explícitos anclajes en la historia de un país concreto y, como es parte de la marca de Álex de la Iglesia, sobre una subcultura popular degradada y decadente. *Balada triste de trompeta* desarrolla la poética del exceso construida desde la cinefilia y la atracción

por el cine bélico y distintos subgéneros de serie B.¹³ El film se realiza a partir de un guión original de Álex de la Iglesia. El film se abre con un prólogo localizado en el Madrid asediado de 1937. Los artistas de un circo son obligados por un oficial del Quinto Regimiento del Ejército Popular republicano a repeler un inminente ataque del ejército franquista. El hijo del payaso tonto, Javier, será testigo del proceso de reclutamiento, detención y castigo de su padre, mientras va creciendo en él la expectativa de la venganza. En los primeros compases de la construcción del faraónico Valle de los Caídos, donde trabajan numerosos prisioneros de guerra y entre ellos el padre de Javier, el joven propiciará la ocasión de atentar contra los militares que vigilan las obras. Su padre morirá a los pies del caballo del coronel Salcedo, pero Javier tendrá la oportunidad de resarcirse provocando su caída del caballo y la pérdida de un ojo. A continuación, una gran elipsis temporal nos hace trasladarnos de aproximadamente el año 1943 al 1973 mediante una serie de imágenes del noticiario *No-Do* que comienzan con las de la inauguración del Valle de los Caídos en 1959 y concluyen con imágenes televisivas de los payasos de la tele. Ya en el año 1973, Javier llega a trabajar a un circo como payaso triste.¹⁴ Su compañero Sergio, el payaso tonto, es un tipo violento y autoritario que es novio de la trapezista, Natalia, de la que Javier se enamorará perdidamente. El triángulo amoroso provocará una espiral de violencia que acabará haciendo que en los dos payasos aflore la realidad del monstruo que ocultan. El Madrid de 1973 se convertirá en un campo de batalla por Natalia entre el payaso triste y el payaso tonto. La cruz del Valle de los Caídos se convertirá en escenario final de la lucha por Natalia.

Balada triste de trompeta reúne numerosas referencias genéricas cinematográficas al cine de terror (persecución del ser extraño, gestación y epifanía del monstruo, enamoramiento del monstruo...). Por otra parte, como ya es habitual en Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta* busca el sentido de su pastiche genérico en la particularidad cultural. Es decir, *Balada triste de trompeta* es una película de terror protagonizada por dos personajes psicopáticos que son payasos “porque si no, serían asesinos”, como ambos reconocen sin pestañear en su primera conversación. Pero la experiencia del terror, los personajes y las situaciones se presentan desde las particularidades de una España de Posguerra traumatizada por su pasado y angustiada por su represiva educación sentimental. Por tanto, nos encontramos con un trasfondo histórico-político real (toma de Madrid por las tropas franquistas en marzo de 1939, construcción del Valle de los Caídos durante la Posguerra, las cacerías de Franco y el atentado contra el presidente del gobierno Carrero Blanco en 1973), y también con la presencia de la cultura popular a través de la música (Raphael), el circo tradicional y el circo televisivo de “Los payasos de la tele”, la crónica mediática de sucesos (las célebres fugas y arrestos de El Lute) y el cómic de monstruos y superhéroes.

Desde una actitud desinhibida y sarcástica, Álex de la Iglesia hace que sus protagonistas interactúen con entes históricos de la talla del Quinto Regimiento o de

¹³ Para una visión más amplia sobre el cine de Iglesia, véase SÁNCHEZ-NAVARRO. *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*.

¹⁴ Como ya se hiciera el propio Franco con los protagonistas de su novela *Raza*, Álex de la Iglesia se permite la licencia poética de hacer que su protagonista, que en 1973 debería tener unos 45 años, tenga alrededor de 30. La idea es que pueda ser un niño en 1937 y un hombre aún joven en 1973.

un decrepito general Franco. Pero la pieza fundamental de su construcción ficcional será, como lo ha sido en sus anteriores películas, la poética del esperpento, enlazando con la reconocida tradición literaria hispánica. Su característica vuelta de tuerca hacia lo esperpéntico consigue que ni la presencia de lo grotesco o lo costumbrista, ni su poética del exceso y del pastiche sean un mero juego. Esta poética del esperpento versiona lo grotesco desde un incómodo naturalismo satírico y otorgando al relato una implacable dimensión trágica.

En este relato de héroes y villanos igual de monstruosos, la semilla del héroe-monstruo protagonista se planta durante la Guerra Civil, cuando el niño es arrancado prematuramente de la infancia y de la protección paterna. Otra vez el trauma personal que puede ser visto como trauma colectivo. Pero, ¿qué hace esta vez que lo que estaba oculto, ese sufrimiento, esa infancia arrebatada, retornen en forma de angustia y violencia? La respuesta la encontramos en una conversación durante la última visita a la cárcel de Javier a su padre. Esta será su última enseñanza: “Alivia tu dolor con la venganza”. Así la semilla de dolor se transformará en odio y de ahí en venganza. El primer brote de violencia será el atentado de un Javier adolescente en la gruta del Valle de los Caídos, pero terminará de germinar en una explosión siniestra cuando se produzca la “epifanía” del monstruo, cuando Javier se convierta en el deforme payaso vestido de obispo que se pasea por Madrid armado hasta los dientes. Lo siniestro irrumpirá con estruendo cuando tras lo supuestamente lúdico, inocente y humorístico se encuentre la mera posibilidad de lo terrible. En ese momento lo siniestro se manifiesta en el monstruo deforme y su motor es la voluntad de venganza.



Ilustración 5 - Fotograma de *Balada triste de trompeta*
Una imagen de gran valor metafórico sobre las “criaturas de la guerra”.

CONCLUSIONES

Una lectura transversal de estas películas nos conduce a temas universales, a conflictos de individuos y pequeñas comunidades en detrimento de la coyuntura histórico-política. La Guerra Civil se muestra como un periodo mítico de la historia de

España que supuso la irrupción del mal y una explosión de cainismo. Este sustrato mítico ha dado lugar a relatos contruidos sobre episodios destacados como la resistencia de Madrid o las luchas de los guerrilleros antifranquistas en las regiones montañosas, o a historias sobre la guerra como fractura histórica o como origen de situaciones traumáticas. De este modo, el interés de la Guerra Civil Española se desplaza en este tipo de relatos desde su trascendencia histórica y política hacia distintas potencialidades ficcionales.

Este conjunto de películas resulta perfectamente accesible a un espectador no condicionado (por sus conocimientos históricos o geográficos, por sus afinidades ideológicas...), que encontrará el interés de estos filmes en su intensidad emocional y estética. Cuanto más sólidos son los mecanismos del género y la efectividad estética, más se desdibuja en el propio texto una posible lectura alegórica. Esto no se contradice con la posibilidad de que determinados sectores de público manejen unos conocimientos históricos o una afinidad emocional o ideológica enriquezcan su experiencia con una lectura alegórica que devuelva su trascendencia histórico-política al tema de la Guerra Civil.

Teniendo en cuenta el carácter mítico de los argumentos y la autonomía del relato ficcional con respecto a lecturas alegóricas, se podría trazar, para concluir, una semblanza común sobre los protagonistas y las situaciones de las películas estudiadas. Una semblanza que recoja la mencionada universalidad de los conflictos planteados: en el silencio de un lejano año de la Posguerra, en una España rural aislada de Europa, pero también de las urbes y de los grandes acontecimientos, un niño comienza a intentar entender el mundo que se revela ante su mirada. La espontaneidad y la inquietud del niño chocan contra la apatía y el oscurantismo de los adultos, contra una atmósfera de abatimiento y un generalizado sentimiento de derrota. El mundo que descubre se revela contradictorio, el miedo y la violencia se respiran en el aire, y la mentira esconde verdades indefendibles ante la inocencia de un niño.

El niño de estos relatos ha perdido de una forma más o menos violenta los vínculos con sus progenitores. El niño se enfrenta además a serias dificultades de adaptación y eso hace que se aparte de la sociedad y que sienta una profunda atracción por otros seres inadaptados y marginados, o por los seres sobre los que los adultos hablan con misterio. Tras el aura de seguridad y confianza que quieren inspirar los adultos (padres, policías y otras fuerzas vivas), se esconden los verdaderos monstruos, los que pervierten definitivamente el proceso de aprendizaje de la siguiente generación con miedos, tabúes y mentiras. Estos relatos abordan así importantes males sociales del presente y del pasado, explicando que sus causas están en la represión de los procesos naturales de aprendizaje y en una atrofia de la educación intelectual y sentimental.



ABSTRACT

Spanish Civil War films have traditionally been made according to the schemes of the political, social and historical drama. Over the last ten years, in addition to that dramatic tradition a new generation of movies has distanced itself from historical rigor, social and political reflections and the revision of the memory. This article looks at a group of contemporary fantasy and horror Spanish films: *El mar / The Sea* (2000) and *Pa negre / Black Bread* (2010), by Agustí Villaronga; *El espinazo del Diablo / The Devil's Backbone* (2001) and *El laberinto del fauno / Pan's Labyrinth* (2006), by the Mexican Guillermo del Toro; just as Alex de la Iglesia's *Balada triste de trompeta / The Last Circus* (2010). All of them have a common topic: a childhood traumatized by the disasters of war. This essay explores how the fiction mechanisms allow such a stylized film genre treatment to deal with these controversial topics in terms of emotions and ideology. One of the most useful instruments utilized in this material is the poetic nature of the "uncanny", which whose versatility is analyzed in the mentioned movies.

KEYWORDS

Film aesthetics, horror film, uncanny, Spanish Civil War, contemporary Spanish cinema

REFERENCIAS

- AGUILAR, Carlos (Coord.). *Cine fantástico y de terror español – 1984-2004*. San Sebastián: Donostia Kultura, 2005. (Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. Emergencia de lo siniestro. *Trama&Fondo*, Madrid, Universidad Complutense, n. 2, p. 2-32, 1997.
- GUBERN, Román. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- HOFFMANN, Ernest T. A.; Freud, Sigmund. *El hombre de arena – Precedido de Lo siniestro* por Sigmund Freud. Palma de Mallorca: El Barquero, 2008. [1ª edición de *Lo siniestro* en artículo publicado con el título "Das Unheimliche" en la revista *Imago*, v. 5, n. 5-6, p. 297-324, 1919].
- PEDRAZA, Pilar. *Agustí Villaronga*. Madrid: Akal, 2007.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi. *Freaks en acción – Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar, 2005.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española: del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.
- SÁNCHEZ-SILVA, José María. *Marcelino pan y vino*. Madrid: Anaya, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

TORO, Guillermo del. *El laberinto del fauno*: guión cinematográfico. Madrid: Ocho y Medio, 2006.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. 5. ed. Barcelona: Ariel, 2001.

Filmografía

BALADA TRISTE DE TROMPETA. Dirección: Álex de la Iglesia. España; Francia: Tornasol Films, La Fabrique 2, uFilm, Canal+ España, Castafiore Films, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Televisión Española (TVE), 2010. 107 min., son., color.

EL ESPINAZO DEL DIABLO. Dirección: Guillermo del Toro. España; México: El Deseo S.A., Tequila Gang, Sogepaq, Canal+ España, Anheló Producciones, 2001. 106 min., son., color.

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA. Dirección: Víctor Erice. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Jacel Desposito, 1973. 97 min., son., color.

EL LABERINTO DEL FAUNO. Dirección: Guillermo del Toro. España; México: Production Companies, Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Sententia Entertainment, Telecinco, OMM, 2006. 118 min., son., color.

EL MAR. Dirección: Agustí Villaronga. España, 2000. 107 min., son., color.

MARCELINO PAN Y VINO. Dirección: Ladislao Vajda. España; Italia: Chamartín, Falco Film, 1955. 91 min., son., blanco y negro.

PA NEGRE. Dirección: Agustí Villaronga. España; Francia: Massa d'Or Produccions, Televisió de Catalunya, 2010. 108 min., son., color.

